

Afecto, espacio y memoria en *Ruinas* (1866), una novela de Rosalía de Castro

Gisella Costas López¹

Recibido: 25 de xaneiro de 2022 / Aceptado: 7 de marzo de 2022

Resumen. *Ruinas* (1866) es una novela breve de Rosalía de Castro que propone una dialéctica entre pasado y presente a través de la imagen de la ruina al situarse, además, en un momento de transición que genera tensiones y crea nuevas subjetividades. El objetivo de este análisis será tomar a esos personajes protagonistas como espacios de carácter *residual* –en términos de Raymond Williams– que apuntan hacia el pasado como memoria o presencia latente del mismo en el presente y, a la vez, hacia el futuro revelando de manera alegórica las contradicciones de ambos modelos y su propia desconfianza hacia ellos. La figura de la ruina posibilita entonces un análisis de carácter marxista, a través de la teoría de los afectos en diálogo con la teoría del giro espacial, entendiendo el propio cuerpo espectral de esta como espacio liminal y arqueológico que abre caminos a través de la memoria y del afecto. Esto es, se revela como un lugar potencialmente destabilizador al posicionarse, por su intermedialidad, como punto de resistencia frente al sistema dominante favoreciendo asimismo la emergencia cultural.

Palabras clave: Rosalía de Castro; *Ruinas*; afectos; espacio; memoria; resistencia.

[gal] Afecto, espazo e memoria en *Ruinas* (1866), unha novela de Rosalía de Castro

Resumo. *Ruinas* (1866) é unha novela breve de Rosalía de Castro que propón unha dialéctica entre pasado e presente a través da imaxe da ruína ao situarse, ademais, nun momento de transición que xera tensións e crea novas subjectividades. O obxectivo desta análise será tomar esas personaxes protagonistas como espazos de carácter *residual* –en termos de Raymond Williams– que apuntan cara ao pasado como memoria ou presenza latente del no presente e, así mesmo, cara ao futuro revelando de maneira alegórica as contradicións de ambos os dous modelos e a súa propia desconfianza cara a eles. A figura da ruína posibilita, entón, unha análise de carácter marxista, a través da teoría dos afectos en diálogo coa teoría do xiro espacial, entendendo o propio corpo espectral desta como espazo liminal e arqueolóxico que abre camiños a través da memoria e do afecto. Isto é, revélase como un lugar potencialmente destabilizador ao posicionarse, pola súa intermedialidade, como punto de resistencia fronte ao sistema dominante favorecendo, así mesmo, a emerxencia cultural.

Palabras chave: Rosalía de Castro; *Ruinas*; afectos; espazo, memoria; resistencia.

[en] Affect, Space and Memory in *Ruinas* (1866), a Novel by Rosalía de Castro

Abstract. *Ruinas* (1866) is a short novel written by Rosalía de Castro that proposes a dialectic between past and present through the image of ruins since it is also placed in a moment of transition that produces tensions while it creates new subjectivities. The aim of this analysis will be to take those main characters as spaces that contain a *residual* nature –in terms of Raymond Williams– that points towards the past as memory or latent presence of it and, at the same time, they point towards the future revealing in an allegorical way the contradictions of both models as well as their own mistrust towards them. The ruin's trope enables then a Marxist interpretation, by means of the Affect Studies in dialogue with the ones related to the Spatial Turn, on the basis of the conception of the spectral body as a liminal and archaeological space that opens paths through memory and affect. That is to say, it reveals itself as a potentially destabilising place by positioning itself, because of its intermediality, as a point of resistance against the dominant system, supporting, additionally, cultural emergence.

Keywords: Rosalía de Castro; *Ruinas*; affects; space; memory; resistance.

Sumario. 1. Introducción. 2. Marco teórico: La teoría de los afectos y el giro espacial. 2.1. El mundo afectivo desde una aproximación sociológica. 2.2. La conexión entre espacio y afecto. 3. *Ruinas* (1866): las cenizas de la resistencia.

¹ Universidad de Santiago de Compostela, Departamento de Lengua y Literatura Españolas, Teoría de la Literatura y Lingüística General; grupo de investigación en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (GI-1371). Correo-e: gisella.costas.lopez@usc.es. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9005-9289>.

3.1. El proceso de transformación capitalista en Galicia. 3.2. Tres ruinas ejemplares dentro de la narrativa rosaliana. 3.3. La naturaleza espectral de las ruinas. 3.4. La comunidad emocional de los desposeídos como elemento residual. 3.5. La alegoría y el discurso de la resistencia. 4. Conclusión. 5. Referencias bibliográficas.

Como citar: Costas López, Gisella. (2022): “Afecto, espacio y memoria en *Ruinas* (1866), una novela de Rosalía de Castro”, en *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* 25, pp. 71-98, DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/madr.90525>.

1. Introducción

Rosalía de Castro aparece durante el siglo XIX como una de las grandes figuras de la literatura gallega y castellana del momento, situándose en una frontera que se desajusta del canon romántico de la época permitiéndole así escribir desde una mayor libertad lingüística, estética y política. La autora inaugura la literatura gallega moderna con su poemario *Cantares Gallegos* en 1863, posicionando así a la comunidad gallega en un mapa peninsular en el que no había tenido voz hasta entonces. De esta manera, su discurso descubre esta tierra desde una mirada compleja que construye un cuadro antropológico, paisajístico y lingüístico propio. Su novela breve *Ruinas*, originalmente publicada en 1866, destaca dentro de su producción narrativa, a pesar de su corto impacto en el campo de la crítica, como un relato alegórico de corte realista e intención moralizante que permite un análisis de los conflictos interclases dados por el proceso de transformación socioeconómica que tuvo lugar en la periferia gallega durante el siglo XIX. Con la intención de llevar a cabo un análisis de estas cuestiones, el presente artículo nace de la intersección entre el texto rosaliano y una metodología basada, fundamentalmente, en la llamada teoría de los afectos en diálogo con los estudios propios del giro espacial, con el fin de dar cuenta del papel crucial que cumplen los afectos en la relación entre cuerpos y mundo.

El objetivo de esta investigación será, por lo tanto, presentar y analizar *Ruinas*, así como el contexto histórico y social en el que se sitúa e inspira esta novela. Para ello, este estudio parte de una contextualización histórica que presenta el proceso de transformación en Galicia con el fin de adentrarnos en el medio en el que se mueven las ruinas protagonistas. Por su parte, estas serán analizadas en clave política como espacios, tanto residuales o espectrales como liminales y arqueológicos, que resisten en el presente a

modo de memoria afectiva del pasado e, igualmente, apuntan hacia el futuro revelando así, de manera alegórica, las contradicciones de ambos modelos. De acuerdo con ello, nuestra aproximación teórica pretenderá revelar una relación establecida entre el mundo afectivo, la cuestión espacial y los procesos de memoria atendiendo, especialmente, a su dimensión comunitaria. En este sentido, el grupo formado por las tres ruinas humanas será interpretado como símbolo del modelo y los valores del sistema anterior al capitalismo, además de como una comunidad emocional que aúna a los desposeídos y marginados por el orden social imperante. Para ello, este análisis se servirá, por un lado, de la simbología encerrada en la imagen alegórica y espectral de las ruinas, empleando como fuente los estudios de Walter Benjamin (2008) o Jacques Derrida (1995a). Por otro lado, del significado político dado por el carácter residual de las ruinas como representantes de un pasado que declina tras la fundación violenta del nuevo modelo socioeconómico, un proceso examinado desde una perspectiva marxista y estructural por Raymond Williams en su libro *Marxism and Literature* (1977).

En esta línea, en *Ruinas* nos encontramos ante una dialéctica entre la restitución y la pérdida que actúa como representación del panorama literario contemporáneo, ya que siguiendo la interpretación de Rábade Villar (2011), la pérdida operaba como motor de la literatura gallega en la segunda mitad del siglo XIX. Las ruinas como motivos espectrales aparecen en este momento y en esta obra en concreto, por consiguiente, como síntoma de las condiciones históricas y sociales de marginación que sufría la comunidad gallega. De esta manera, Rosalía de Castro se sirve de un motivo propio de la literatura romántica reduciéndolo a su sentido arquitectónico y arqueológico figurado, convirtiendo así esa construcción en persona y en experiencia concretas con la intención de realizar una proyección emotiva que resultase real y tangible para los lectores. De acuerdo con esto, las ruinas son un símbolo arqueológico y espacial situado a medio camino entre el pasado y el presente. A través de esta liminalidad, se podrá comprobar la centralidad del papel de los afectos y de la memoria en los procesos de transformación social y de conformación de comunidades de resistencia como es el caso de estas ruinas protagonistas.

En definitiva, la autora de *Ruinas* se sirve de la palabra literaria para convertir la pura narración estética en un marco sociológico de

acción y resistencia que sirve para un fin revolucionario de transformación social. Por este motivo, la novela supone un acto de rememoración, recogiendo un testimonio del pasado que no se reduce a un discurso nostálgico, sino que defiende la idea de construir una alternativa justa y consciente para el futuro marcada por la memoria y la reconciliación con el pasado. Su texto se posiciona, por lo tanto, como un punto de resistencia, en un sentido espacial y antropológico, entendido como un acto de lealtad hacia el lugar y hacia su propio modo de vida atravesado por el sentido de pertenencia y el enraizamiento de la memoria. En este sentido, la defensa de este espacio conlleva, asimismo, la defensa del sujeto político desheredado que lo habita, es decir, de la gente que permanece o que “tiene de manera reiterada” –atendiendo a la etimología del verbo *habitare*– creando, en consecuencia, lugar en el espacio y comunidad en la marginación.

2. Marco teórico: La teoría de los afectos y el giro espacial

2.1. El mundo afectivo desde una aproximación sociológica

A partir de los años 90 del pasado siglo, el término *afecto* se consolida como una pieza clave a la hora de entender las configuraciones y relaciones establecidas en el seno de la sociedad moderna. Esta revalorización de lo emocional fue apuntada por el filósofo y teórico Brian Massumi en 1995 y, desde entonces, pasó a denominarse como *giro afectivo*. Seguidamente, el nuevo campo de estudio nacido en consecuencia fue denominado *teoría de los afectos*, una teoría que más tarde se bifurcaba en dos grandes vertientes, la psicológica y la sociológica, dada la esencial diferencia entre sus intereses específicos. Esta segunda será, específicamente, la perspectiva que marcará nuestra metodología de análisis con el objetivo de mostrar la naturaleza social de las emociones más allá de su dimensión corporal, tomando como fuente principal los estudios teórico-filosóficos de académicos como Ben Anderson (2014), Sarah Ahmed (2004, 2011) o Spinoza

y su *Ética* de 1677.

Siguiendo la terminología propuesta por Sarah Ahmed, en este artículo dejaremos a un lado la distinción elemental de los estudios de corte psicológico de Massumi entre afecto y emoción² al entender que no opera de una forma productiva en nuestra perspectiva sociológica. Nos serviremos, por lo tanto, del término *afecto* adscribiéndonos a la definición general dada por Ahmed (2011: 230) como “what sticks, or what sustains or preserves the connection between ideas, values, and objects”. De acuerdo con dicha teoría (*Ibid.*: 230), el afecto sería aquello que une y mantiene la conexión entre las ideas, los valores y los objetos, por lo que estos pueden ser entendidos como lo que Ben Anderson (2014: 6) denomina “embodied practices”, puesto que tal y como había explicado anteriormente la teoría de Spinoza (2001), los afectos son experiencias incorporadas que adquieren, por consiguiente, una dimensión corporal. A pesar de esto, el mundo emocional debe ser interpretado, en sintonía con la propia concepción de Anderson, como elementos dinámicos que se transforman con las comunidades y discursos sociales y que, a su vez, los revelan.

En esta línea, la lectura que Deleuze (2009) hace de la teoría de Spinoza afirma que los afectos no se dan en el propio sujeto sino que surgen del roce o el contacto entre este y el mundo exterior, es decir, de lo que él designa *encuentros* entre dos cuerpos o entre un cuerpo y otro elemento, pudiendo ser este un objeto o el propio espacio que lo rodea. De acuerdo con estas ideas, podemos sostener que los afectos no pueden ser reducidos a meros estados psicológicos internos sino que deben ser leídos como prácticas sociales y culturales que juegan un papel clave dentro de las relaciones socioespaciales y políticas de cada sociedad concreta (Ahmed 2004: 9). Por esta razón, Ahmed (*Ibid.*: 4) afirma que a la hora de analizar esa vida afectiva debemos focalizarnos en su dimensión social, es decir, tanto en el contexto en el que se enmarcan los afectos como en los efectos que producen en él más que en qué son.

² Sostiene Brian Massumi en su trabajo *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* “that affects are autonomous and distinct from emotions” puesto que las emociones se interpretarían como “a qualified intensity” o “a subjective content, the sociolinguistic fixing of the quality of experience which is from that point onward defined as personal”, mientras que el afecto es entendido como una “intensity” no acotada que va más allá de lo narrativo (2002: 28).

Ben Anderson establece esta conexión entre el mundo emocional y la vida social en su libro *Encountering Affect* (2014) al entender que los afectos no son elementos autónomos y estables de forma transhistórica y transgeográfica, sino que, por el contrario, son dinámicos y dependen del entorno inmediato en el que se inscriben ya que son efecto de las relaciones producidas dentro de unas configuraciones relacionales específicas. Estas configuraciones pueden ser descritas en conexión con las llamadas estructuras de sentimiento de Raymond Williams (1977). Williams acuña el término *estructura de sentimiento* en los años 70 con el objetivo de definir los mecanismos y códigos que ejercen presión sobre la forma en la que vivimos y sentimos nuestros encuentros acotando, así, nuestra experiencia, percepción y acción en un periodo histórico determinado. En otras palabras, son estructuras en continua articulación que definen un estado de ánimo colectivo que forma y, a la vez, está en formación acorde con una comunidad, un espacio y un tiempo concretos. Estos ejercen presión condicionando las experiencias afectivas por medio de un orden social emocional que delimita nuestra forma de sentir, pensar y vivir (Anderson 2014: 167-168).

Por otra parte, los afectos colectivos forman un trasfondo que condiciona y limita la subjetividad de los individuos al mediar tanto las relaciones como los encuentros y que, además, permite la formación de estructuras de sentimiento (*Ibid.*: 105-106). Estas están compuestas por el repertorio de códigos emocionales y afectos colectivos que marcan un periodo, modelando no solo la expresión y representación de las emociones, sino también las emociones en sí mismas (Delgado, Fernández y Labanyi 2016: 3). A su vez, las estructuras de sentimiento aparecen ligadas a lo que Williams denomina *practical world*, lo que significa que se corresponden con un modo de vida concreto derivado de una determinada manera de vivir y de pensar que constituyen el posicionamiento colectivo de una comunidad hacia el mundo cuando comparten contexto y unos condicionamientos sociales y materiales similares.

De acuerdo con esto, la mediación conlleva el poder de legitimar y deslegitimar pensamientos, emociones o acciones puesto que pauta su recepción en relación con el código social hegemónico construido a partir de las normas del sentir o *emotional rules*. Ese discurso es incorporado y reproducido a través de los individuos y la cultura con el fin de controlar la vida afectiva y el comportamiento de la sociedad estableciendo así lo apropiado e inapropiado y produciendo una implicación moral en los sujetos con el fin de señalar cualquier desviación del patrón como una alteración del orden social (Anderson 2014: 111-113). De esta manera, la conexión entre lo afectivo, lo político y lo contingente puede mostrarnos una imagen de la capacidad disruptiva de los afectos en los momentos de transformación en los que el orden y la vida social son reordenados y pasan a abrir camino hacia nuevas posibilidades que podrían cambiar diametralmente la situación del momento gracias a estos puntos de inflexión (*Ibid.*: 15-16). Es especialmente en estos momentos de crisis en los que los afectos se vuelven el objetivo de diferentes formas de poder posibilitando, de esta manera, que otra nueva estructura surja o emerja.

2.2. La conexión entre espacio y afecto

Por otra parte, el área de la geografía literaria surge a partir del llamado giro espacial³, esta ha aportado nuevas vías de análisis para los textos literarios incidiendo en la interconexión entre literatura y mundo en los procesos de producción y recepción. La directa relación entre afecto y espacio se vuelve evidente gracias a los estudios acerca del giro espacial, como los de Henri Lefebvre (1991), Gaston Bachelard (2000) o Michel Foucault (1978, 1986), y a la rama más sociológica de la teoría de los afectos por medio de nociones como la de *comunidad emocional*, planteada por Barbara Rosenwein (2006), o la de *atmósfera afectiva* de Ben Anderson (2014), ambas con el objetivo de enfatizar la dimensión social y relacional de las emociones. Estas relaciones se presentan, por lo tanto, atravesadas por tensiones y conflictos

³ El giro espacial es un cambio de paradigma que tiene lugar a finales de los años 80 dentro del campo de las humanidades y de las ciencias sociales en conexión con la teoría postmodernista y la deconstrucción. Esta transformación del pensamiento dio lugar a la denominada geocrítica, un nuevo método de análisis literario basado en la incorporación del estudio del espacio geográfico al campo de la teoría de la literatura. Esta fue asentada por autores como Henri Lefebvre o Gaston Bachelard, quienes ayudaron a trasladar el foco de la academia de la cuestión temporal a la espacial con el fin de analizar las interacciones entre espacio y sociedad.

entre las dimensiones espaciales, emocionales e ideológicas en el discurso literario.

Este nuevo método supuso, por una parte, interpretar el espacio y la espacialidad desde un prisma de análisis interdisciplinar; por otra, entender el espacio como un constructo social, cultural y discursivo; y, por último, establecer una distinción entre los conceptos de espacio y lugar entendiendo que este último refiere los espacios que se vuelven significativos por medio de la experiencia humana. Por su parte, el filósofo francés Michel Foucault (1986) introduce el componente colectivo y político en dichos estudios del espacio. Este acuñó la noción de *heterotopía*, a la que nos referiremos más adelante, con el fin de realizar un acercamiento al espacio en profunda unión con las prácticas sociales y culturales de un contexto concreto (López 2008: 42). Además, afirmó la historicidad y relatividad cultural de las conceptualizaciones del espacio y estableció una conexión directa entre las estructuras o aparatos del poder con los diseños arquitectónicos y la organización espacial de las urbes.

A partir de aquí, entendemos que el giro espacial se adentra en los estudios de geografía humana mediante una perspectiva de corte filosófico que sostiene que las relaciones sociales de poder pueden y deben ser descifradas a través de la territorialidad. Esta metodología de enfoque postestructuralista nos acerca a la llamada *producción social del espacio*, derivada de los estudios de Henri Lefebvre (1991) vinculados con la teoría marxista, a fin de afirmar que el espacio no se trata de un vacío neutral en el que se sitúan las cosas, sino que este se produce mediante unas fuerzas sociales que, a su vez, restringen las posibilidades futuras a través de la mediación. La figura de Lefebvre ha sido, por tanto, central dentro del campo de los estudios geográficos dada la contribución al área que supuso su libro *The Production of Space* (1991). A través de su diálogo filosófico, sus textos han servido para conceptualizar los cuerpos de una forma espacial y temporal, lo que le permite estudiar el espacio del cuerpo, así como el cuerpo en el espacio, y revelar en ellos una naturaleza dinámica y creativa.

Lefebvre comprende el cuerpo como un concepto abierto, complejo y dinámico que conecta simultáneamente con el pasado histórico del ser humano y con sus posibilidades futuras. El autor se centra especialmente en esta relación entre espacio y cuerpo en el capítulo “Spatial Architectonics” donde ahonda en la consideración espacial de los cuerpos al

afirmar que estos son un espacio que, a su vez, contiene el suyo propio, es decir, que se producen en el espacio a la par que ellos mismos lo generan. Así, Lefebvre nos describe una anatomía del espacio creada por los cuerpos humanos que entraña una dimensión afectiva y sensorial central en la cual se establece una base material en el proceso de producción espacial. En palabras del autor: “A body so conceived, as produced and as the production of space, is immediately subject to the determinants of that space [...] the spatial body’s material character derives from space, from the energy that is deployed and put to use there” (Lefebvre 1991: 195).

Henri Lefebvre interpreta nuestras prácticas sociales como una extensión de nuestro cuerpo determinada por los códigos y símbolos propios de la sociedad específica en la que nos situamos entendiendo que nuestro cuerpo incorpora esa ideología particular y la revela en la práctica al performarla en un espacio concreto produciendo, de esta forma, espacio. Esto supone establecer una conexión entre las prácticas corporales, el espacio social y los discursos ideológicos ya que, según explica el autor, “to belong to a given society is to know and use its codes for politeness, courtesy, affection, parley, negotiation, trading, and so on –as also for the declaration of hostilities” (*Ibid.*: 215). Las palabras del filósofo evocan el sentido en el que Raymond Williams describía las estructuras de sentimiento en conexión con los códigos morales y afectivos de cada comunidad. Dichos códigos sociales promovidos desde el discurso dominante –en términos foucaultianos– de una comunidad son los que construyen una idea sobre qué es el espacio y su representación escondiendo un contenido ideológico específico que condiciona la producción del espacio y las prácticas sociales. Frente a este discurso, Lefebvre define el cuerpo como un productor de diferencia –a través de sus propios ritmos, imaginación, gestos, etc.– exponiendo esto como una cualidad que le otorga el poder de resistencia frente a las fuerzas organizadas de homogeneización (*Ibid.*: 384).

En esta línea, los estudios de Edward Casey (2000) ahondan en el papel de dicha relación entre cuerpo y espacio durante los procesos de generación y transmisión de afectos y, además, de producción de lugar. Siguiendo la distinción planteada por Yi-Fu Tuan (1997), por una parte, el espacio sería entendido como algo abstracto y externo que funciona como

contenedor de las cosas mientras que, por otro lado, la noción de *lugar* implica una dimensión experiencial y afectiva dada por una acción humana que conecta un espacio concreto con lo histórico y lo identitario, creando así lugar en el espacio. En consecuencia, el lugar cuenta con un significado y una singularidad que lo distinguen del concepto abstracto de espacio, es decir, que esta definición gira en torno a la percepción y a la diferenciación ya que, individualmente, el lugar adquiere esa condición gracias a la experiencia afectiva que crea una vinculación o conexión emocional entre un espacio concreto y una persona.

La teoría de Casey acerca de la producción de lugar (2000) sostiene que el cuerpo es un elemento central a tener en cuenta en la experiencia espacial debido a que el lugar tiene siempre una dimensión corporal que genera una relación dinámica entre el cuerpo y el paisaje que lo rodea. Asimismo, ciertas prácticas sociales cuentan con la capacidad de crear lugar a través de las llamadas fuerzas afectivas, las cuales les otorgan un nuevo sentido de identidad y privacidad que, a su vez, implica una multiplicación de las oportunidades que estos lugares ofrecen a ese grupo social, convirtiéndose, por lo tanto, en un lugar mucho más dinámico y flexible frente a la organización espacial impuesta. En diálogo con la teoría de Massumi (2002), comprendemos que los afectos no residen, en definitiva, ni en un cuerpo en particular ni, en este caso, en un lugar concreto, sino que son autónomos por el hecho de surgir de la interacción dinámica y relacional dada entre los cuerpos o entre cuerpos y lugares. La producción de lugar consiste, por consiguiente, en la memorización del afecto en el lugar, esto es, en el proceso de incorporación del afecto al espacio convirtiéndolo, así, en un lugar atravesado por resonancias emocionales y experienciales.

En relación con los procesos de producción de lugar, Ben Anderson (2014) instauró el concepto *affective atmosphere* o *atmósfera afectiva* con el fin de referir a la idea de que un lugar particular puede evocar una serie de afectos distintivos que, además, disponen de esa capacidad activa de crear o producir lugar en el espacio. Estas atmósferas afectivas o resonancias emocionales generadas por los lugares y el conjunto de recursos sociales, materiales y discursivos que estos conllevan condicionan la experiencia espacial. Esto significa que las atmósferas afectivas capturan la capacidad o la geografía emocional de un lugar, así como la

potencia de acción o la agencia potencialmente ejecutable de un lugar determinado. Partiendo de una perspectiva teórico-afectiva sobre la relación entre lugar y afecto, podemos deducir que la identidad o el sentimiento de pertenencia definiría la experiencia del lugar como ser afectado por él en todas sus dimensiones, de la misma manera que implica considerar todas las posibilidades y recursos que este ofrece.

En *The Cultural Politics of Emotion* (2004), Ahmed expone esa relación entre lugares y afectos a partir del hecho de que estos últimos surgen del roce entre el sujeto y el mundo exterior, por lo que los espacios aquí se presentan cargados de afecto y pueden conservar nuestras experiencias personales incorporadas, tal y como podemos confirmar a través del análisis de textos literarios como los de Rosalía de Castro donde los lugares aparecen constantemente atravesados por la vida que los habita y los transforma. Siguiendo el pensamiento de Raymond Williams (2001), Germán Labrador (2016: 259) afirma que las representaciones estéticas del espacio deben ser leídas históricamente en relación con las estructuras de sentimiento colectivas que remiten a la desposesión resultado del progresivo dominio del capital sobre los cuerpos y el territorio, configurando ese espacio como un lugar de memoria. En este sentido, Barbara Rosenwein (2006) acuña el término *comunidad emocional*, a finales de los noventa, definiéndolo como aquel grupo que comparte un conjunto de normas o códigos acerca de las emociones así como una valoración común de estas que le permite pensar su papel en la experiencia vital más allá de los límites marcados por la sociedad moderna.

Finalmente, así como lo hemos pretendido explicar, el giro espacial parte de la condición discursiva del espacio, es decir, del nuevo entendimiento de este como un texto que, por ello, puede ser escrutado a través de las relaciones invisibles que se hilan en su interior. De acuerdo con esto, podemos definir los lugares ya no como puntos planos en un mapa geográfico sino, a través de una aproximación relacional, como espacios que conjuran una experiencia vivida, sentida y guardada en la memoria de un cuerpo o sujeto racional y emocional. Por ende, tanto los individuos como las comunidades son afectados por las prácticas al igual que por los lugares y los demás cuerpos con los que tienen encuentros en ellos. La co-presencia y convergencia de estos elementos interrelacionados generan, además, una atmósfera afectiva concreta que simboliza una

interacción social, material y emocional que puede transformar la energía de estos cuerpos en poder de acción. En definitiva, tal y como comprobaremos a través del análisis de esta novela, el mundo afectivo en conjunción con la memoria tienen la capacidad de aunar espacios y cuerpos proporcionando una sensación de pertenencia y conexión identitaria que otorgan la razón de ser de una comunidad.

3. *Ruinas* (1866): las cenizas de la resistencia

3.1. El proceso de transformación capitalista en Galicia

En este apartado nos aproximaremos al contexto histórico en el que se enmarca la vida de Rosalía de Castro así como al espacio, tiempo y realidad en la que se inspira y sitúa su obra. Los años de vida de la autora (1837-1885) se corresponden con el inicio y el culmen del proceso de integración de Galicia como parte dependiente del sistema centralista y capitalista implantado en España durante el siglo XIX desde Madrid. El conjunto de transformaciones socioeconómicas que emanan de dicho proceso y que repercuten tanto en el territorio como en la propia comunidad gallega no será ajeno a la producción literaria de la autora, sino que, como cabría esperar, se verá reflejado en gran parte de su discurso. Los textos rosalianos aparecen atravesados, consecuentemente, por los conflictos generados a partir de una remodelación en el sistema político y económico que conlleva una mudanza en las estructuras sociales, emocionales, culturales y espaciales.

En la primera mitad de siglo, Galicia se posiciona en el mercado nacional e internacional como una región periférica agro-exportadora que depende económica y políticamente de la capital, esto es, como una región abocada a una posición marginal dentro del panorama social español y europeo (Rodríguez 2011: 37). Se produce, entonces, la destrucción del tejido preindustrial gallego en aras de una promesa

de modernización sujeta al nuevo sistema capitalista. La nueva ideología españolizante y mercantilista que este pretende imponer genera un enfrentamiento de carácter político, lingüístico y antropológico que impide una transformación rápida y que provoca, además, el nacimiento de un movimiento galleguista en oposición a las fuerzas centralistas que procuraron desestabilizar y destruir el sistema y el modo tradicional del territorio gallego.

En este momento, el ideario capitalista burgués y liberal se introduce en una sociedad tradicional y, a su vez, de base eminentemente rural generando así un profundo conflicto social entre el Antiguo Régimen, que entraba por entonces en un estado de declive que lo hacía perder su hegemonía como sistema dominante, y las nuevas clases medias, que ostentaban ganar poder dentro de una sociedad fuertemente estratificada en clases. En consecuencia, con este proceso las ideas de trabajo e individualidad promovidas desde el liberalismo burgués desestabilizan esta estratificación social provocando una confrontación interclasista que termina por marginar los modos de vida tradicionales y las comunidades que no encajan en el modelo de la nueva sociedad, entre ellas, la antigua nobleza o la comunidad rural situada en la periferia.

Este pensamiento liberalista vino dado en Galicia de la mano del proyecto político centralista apoyado por la Corona⁴, que pretendía paliar los efectos de los derechos locales, y organizado bajo una estricta jerarquía autoritaria del gobierno central, provincial y local del Estado. Es ahora cuando, por lo tanto, Madrid pasa a posicionarse como eje de poder y control sobre todo el territorio español, a partir de entonces dividido en provincias (Davies 1987: 22). Como hemos apuntado, aquel estilo de vida comunitario propio del territorio rural y sus correspondientes estructuras ideológicas, sociales y emocionales eran incompatibles con ese modelo liberal, por lo que desde la capital se creará una heteroimagen de la sociedad

⁴ A principios del siglo XVIII, tras la muerte sin descendencia del último Habsburgo, Carlos II, la nueva casa real borbónica ocupa el trono español con Felipe V a la cabeza. Con la llegada de esta nueva dinastía entran en vigor toda una serie de reformas que comienzan por la implantación de los Decretos de Nueva Planta (1707-1716), lo que supone, en primer lugar, la abolición del antiguo sistema foral y el posterior establecimiento de un nuevo modelo de organización territorial centralista. Las políticas borbónicas, preocupadas por dotar al reciente proyecto de país de elementos unificadores que lo fortalezcan, instauran además un marco jurídico común, así como unas instituciones y formas de gobierno propias del modelo castellano. Desde este momento, se mantendrá a lo largo de los sucesivos reinados borbónicos un similar gobierno interno de la geografía española en el que se advierten iniciativas igualmente uniformizadoras en la línea de las iniciadas por Felipe V. Para más información consúltense VV.AA. 2004.

gallega representada como supersticiosa, folclórica y primitiva, definiendo así el territorio gallego como un lugar ligado a la pobreza, la ignorancia y la naturaleza salvaje. En contraposición con esta imagen, en el centro peninsular, el movimiento galleguista promovido desde la comunidad intelectual surge con el fin de divulgar la necesidad que tenía el pueblo gallego de tomar conciencia de su tradición histórico-nacional y de dignificar su propio sistema político, económico y social.

Durante estos procesos de modernización y centralización del Estado español, Galicia es sometida a unas relaciones de intercambio desiguales y coloniales impulsadas por una política fiscal abusiva para con el territorio rural periférico, una centralización burocrática y cultural que, además, supuso la imposición lingüística de la lengua patria. La opresión generada mediante estos procesos de expansión y reforma capitalista da lugar a un sentimiento comunitario de desamparo que lleva a las gentes de Galicia a buscar una identidad y discurso diferenciado con el objetivo de hallar su propia dignidad y libertad. Aquí, la obra y la figura de Rosalía de Castro destacan especialmente, puesto que su producción poético-narrativa presentará un relato plenamente consciente de la transformación inminente de la sociedad producida por la industrialización y el modelo capitalista.

La vida del matrimonio Castro coincide con la ascensión y expansión de la nueva clase media y con esas políticas centralistas españolas que promovían una nueva conciencia nacional unificada. Es por esto que pervive en ellos un sentimiento de compromiso hacia el movimiento nacionalista gallego en el que permanece el recuerdo de la revuelta gallega de 1846⁵. Este espíritu o conciencia nacional surgirá con verdadera fuerza en la Galicia novecentista gracias a un renovado interés por los asuntos locales así como por la lengua y la gente del territorio gallego, expandiéndose de esta manera la ideología nacionalista y revolucionaria a través del uso político de la cultura y especialmente de la literatura (*Ibid.*: 15-16).

La producción literaria de la autora nace en el panorama literario de la segunda mitad del XIX en medio de esta transición del sistema feudal hacia el capitalista y de forma paralela al debate sobre el modelo estado-nación que la acompaña. A partir del Romanticismo, el sistema literario gallego gozó de una etapa de recuperación que permitió emplear los textos literarios como instrumentos ideológicos que fomentaban la instauración de imaginarios colectivos alrededor del ideario nacionalista. Como en todo movimiento ideológico-político surgido desde entonces, la literatura jugó un papel central deudor de la genealogía política y literariamente emancipadora propia de la segunda ola del romanticismo europeo. De acuerdo con esto, el discurso literario demostró tener la capacidad de representar una identidad nacional común a sus habitantes que, en el caso del proceso de afirmación nacional gallega, se forma ahora en contraposición con la figura antagonista representada por el Estado español (Rodríguez 2011: 40).

Tal y como ha sido expuesto por María López Sánchez (2008: 96-97), la autora de *Cantares Gallegos* crea en este poemario un imaginario subversivo que fue estandarizado como emblema de Galicia por ese emergente nacionalismo. Dicho movimiento galleguista, en el que tomó parte activa el matrimonio, se focalizó especialmente en una voluntad reformista de la dimensión social y económica, una voluntad que la autora reveló igualmente en *Ruinas* (1866) mediante un cuadro de costumbres y un relato alegórico que construyen su discurso con un fin didáctico y radicalmente revolucionario. La plasmación y descripción del espacio en su literatura permitió la construcción de ese imaginario territorial que finalmente les otorgó a sus habitantes una identidad colectiva. A través de sus textos, Rosalía de Castro realizó así una dignificación de la gente, la lengua y sus modos de vida tradicionales reconociéndoles una identidad propia que les había sido robada. De acuerdo con esto, frente a la fundación violenta del nuevo modelo socioeconómico, el arte y el discurso literario adquieren lo que

⁵ Esta revuelta militar frustrada, que tiene lugar durante el reinado de Isabel II, es el resultado del descontento con las políticas del general Narváez sustentadas en la imposición de una administración centralista, el recorte de derechos básicos y un sistema tributario abusivo controlado por el gobierno español. Este descontento logró aunar las demandas de un plural conjunto de insurrectos formado no solo por militares sino también por las clases medias gallegas y por intelectuales de los círculos universitarios compostelanos. Por estos motivos, años después, hacia 1850, este levantamiento fue interpretado por los primeros provincialistas gallegos como un símbolo de su incipiente movimiento nacionalista. Véase Davies 1987: 15-24.

López Sáñez (2008: 68) definió como función compensatoria, lo que significa que ambas actúan aquí a modo de recuperación simbólica de lo perdido durante este proceso. El discurso rosaliano muestra, así, una perspectiva progresista que contiene una aguda sensibilidad para con las cuestiones relativas a la marginalidad, la injusticia y la opresión.

En definitiva, Rosalía de Castro representa, por medio de su obra, el conflicto generado por el proceso histórico de desaparición de un tipo de sociedad y el irreversible ascenso de uno nuevo. Al igual que las ruinas de su novela, la autora nace en el seno de la clase hidalga rural arruinada durante la época de transición entre el Antiguo Régimen y la incipiente expansión del modelo capitalista que llegaba entonces a Galicia. La producción literaria que surge de estos momentos de transformación social destaca por su complejidad y ambigüedad, ya que se sitúa en un punto a medio camino entre la melancolía por lo perdido y una voluntad de cambio que no resulta acrítica para con lo que viene. En consecuencia, sus obras recogen la realidad en la que se inspiran y ambientan no de una manera estática sino dialéctica y hermenéutica, cumpliendo, por lo tanto, una función analítica que va más allá de la mera dimensión estética al situar a la voz narradora en una posición periférica.

3.2. Tres ruinas ejemplares dentro de la narrativa rosaliana

La obra de Rosalía de Castro ha sido, desde su contemporaneidad, reducida al ámbito de la poesía lírica eliminando así su vertiente narrativa por ser esta considerada una anticuada imitación del movimiento romántico y, asimismo, por escribir desde una posición de alteridad no solo marcada por la periferia territorial sino también por una condición marginal en términos estéticos y de género. Por esta razón, semeja indispensable arrojar luz y revalorizar la producción novelística de la escritora frente al silencio creado por la tradición crítica al rededor de esta al no ajustarse al canon de la novela decimonónica. Su producción literaria destaca por su complejidad a la hora de representar el proceso de transformación social y económica en el que se inscribe su vida y obra, pues esta recoge las tensiones de su realidad de una forma dialéctica y ambivalente que permite crear una perspectiva crítica disidente sobre esta transición social. De esta forma, la autora gallega se acerca en su novela breve, *Ruinas* (1866), a la narración propia del movimiento

realista con intención moralizante y crítica para mostrar el conflicto producido por el enfrentamiento entre la comunidad rural y la nueva sociedad civilizada y capitalista, una vez que esta se expande hasta la periferia.

Ruinas fue publicada originalmente a lo largo de 1866 como folletín en Madrid en el periódico progresista *El Museo Universal*, pese a que Benito Varela Jácome (1959: 60) considera que fue escrita entre 1863 y 1865. Esta obra de ficción constituye una semblanza de tres tipos humanos enmarcados en la segunda mitad del siglo XIX y erigidos como síntomas de la desaparición de tres modos de vida que, en ese momento, se volvían cenizas ante la imposición del sistema moderno. Esta novela breve representa los vicios y valores propios de dos modelos opuestos por medio de la estructura tradicional de los cuentos, es decir, comienza presentando a los protagonistas a través de su pasado y presente, continúa con una segunda parte de conflicto y concluye con el desenlace, tan didáctico como ambiguo, de esta historia. Su argumento gira en torno a la narración de los últimos días de la vida de estos personajes que, llegada la modernidad a la tierra gallega, han caído en la pobreza perdiendo así su alta o incluso noble posición social, hecho por el que son marginados en su pueblo tanto por el círculo aristócrata como por el sector adinerado. Este relato se constituye, por lo tanto, como el retrato de “tres vidas ejemplares”, tal y como reza el título, narrado en el marco del conflicto interclasista engendrado durante el siglo XIX.

El primero de los tres personajes es Doña Isabel, una mujer mayor y soltera con afán de independencia que vive con la única compañía de su gato. Esta se distingue por portar siempre consigo un paraguas, su “estimado objeto” (Castro 2013: 61), con el fin de protegerse no solo de los elementos atmosféricos, sino también de las críticas del resto del pueblo acerca de su edad y aspecto anticuado. Por medio de las descripciones irónicas de la narradora podemos reparar en que su apariencia actúa como reflejo de su mundo interior así como de las ideas y valores que representa, ya que estos son descritos despectivamente por la comunidad burguesa como propios “del siglo pasado” (*Ibid.*: 33). A pesar de ello, este personaje ha sido analizado en clave feminista por críticas como Kathleen March (1994) o Pilar García Negro (2006) debido a su reivindicación de la independencia femenina, por ser más progresista y sensata que los jóvenes de la ciudad y por enfrentar cuantos prejuicios adornaban la

ideología burguesa en alza. Asimismo, Doña Isabel destaca entre la sociedad de la villa por no aceptar, siendo soltera, el apoyo económico de los hombres o de la iglesia, a pesar de que esto implicase su pobreza y la pérdida de su estatus social. Por consiguiente, y tal y como lo expresa la narradora, este personaje demuestra un carácter profundamente revolucionario en términos de género dado que su prioridad ha sido, ante todo, mantener su autonomía y libertad a pesar de las consecuencias económicas y la soledad que esta decisión implicó (March 1994: 192-194).

Del mismo modo, esta protagonista destaca por ser una persona empática que comprende el fondo emocional e íntimo del resto de ruinas ejemplares en contraposición con la sociedad burguesa que las juzga sin llegar nunca a comprender su posición subalterna⁶ dentro del conjunto de la sociedad. Es ella, al fin, la única que entiende los cambios de comportamiento de Montenegro hacia el final del relato, cuando este pierde la cabeza ante su imposibilidad de adoptar el modelo moderno. En el caso de Doña Isabel, la pérdida de su paraguas anticipa de forma simbólica no solo el final de este personaje, sino también la muerte inminente del modelo residual que esta representaba. Aquí, la autora se sirve de una metáfora relativa a la danza para afirmar que con Doña Isabel llega a su fin “el tiempo de los minuets” (Castro 2013: 83) para dar la bienvenida a la nueva moda del vals, reflejando así el paso de las modas como el de la existencia precaria de los cuerpos que ocupan su posición en medio de la comunidad de una forma tensional.

La segunda ruina protagonista es Don Braulio, un excomerciante que si bien en el pasado gozó de una gran fortuna, ahora recurre a sus antiguos invitados para, ahora que vive en la pobreza, poder alimentarse y sobrevivir. Este se presenta como una persona justa y humanitaria ya que en sus tiempos de bonanza repartía su patrimonio con los pobres a pesar de las críticas que recibía por parte de una sociedad que se acogía a los nuevos valores individualistas infundidos por el incipiente capitalismo.

Pese a su pérdida de estatus, este personaje se mantiene leal a sus principios afirmando: “Si alguien me arruinase a mí, no serían los pobres sino los ricos” (*Ibid.*: 42). Su apariencia lo relaciona con lo religioso, dado que aparece vestido con una enorme túnica a modo de fraile que ha renunciado a todo en el mundo excepto a la bondad de Dios y a su recompensa en el más allá, una recompensa que la autora le hará llegar al final de la obra en forma de herencia enviada desde América (Fernández 1986: 417). En la filantropía simbolizada por Don Braulio podemos vislumbrar, por lo tanto, no solo un cierto sentido religioso, sino también la naturaleza de los ideales propios del socialismo utópico en el que Rosalía de Castro creía y confiaba como camino para un futuro mejor. A pesar de ello, esta representa la experiencia de Don Braulio de una forma no idealizada con el fin de mostrar la capacidad limitada con la que cuenta su benevolencia a la hora de corregir los males de la sociedad contemporánea.

El último de los personajes protagonistas es Montenegro, un caballero propio del siglo XVII, descendiente de una de las principales familias nobles del lugar, que vive con su madre en condiciones miserables en una barraca a orillas del río. El transcurso de su vida, después de que su herencia fuese injustamente arrebatada, se basa en la lucha constante por recuperarla, circunstancia agravada, además, por la desgracia de enamorarse de quien lo desprecia. A pesar de ser joven, Montenegro es un personaje que “leva escrita a muerte” (*Ibid.*: 415) en su cuerpo y nombre mediante el color negro. Este color denota muerte por su vinculación no solo con el luto y la renuncia a la vanidad del mundo, sino también con un mundo emocional atravesado por la angustia, la tristeza y el pesimismo (*Id.*).

Asimismo, este es el más comprometido o empecinado de los protagonistas ya que jamás acepta nada de las personas del pueblo renunciando así a entrar en una sociedad que lo rechaza. En Montenegro Rosalía de Castro evidencia las deficiencias morales de una clase social que destacaba por su soberbia, la cual,

⁶ *Subalterno* es un término destacado dentro de los estudios postcoloniales que fue propuesto por el marxista italiano Antonio Gramsci en sus *Cuadernos de la cárcel* (1981-2000) escritos entre 1929 y 1935 y fue acotado, posteriormente, por la pensadora india Gayatri Spivak. En consecuencia, este pasaría a apuntar a los sujetos excluidos, desplazados y alterizados por los discursos de poder y a los que, además, se les ha negado su voz dentro del espacio político. A pesar de esto, la noción de subalternidad implica una posición y no una identidad, lo que conlleva que siempre exista una posibilidad para el subalterno de revertir su posición de marginación dentro del conjunto social, ya que entendemos que tiene que ver con una condición y no con su naturaleza.

unida a su presunta noble condición, será la que le impida trabajar para mantener la economía de su hogar obligando, pues, a su anciana madre a hacerlo en su lugar (March 1994: 196-198). De una forma simbólica, Montenegro amenaza con tomar la justicia por su mano con la enmohecida espada de sus antecesores como una declaración de lealtad para con el pasado glorioso que en ese momento caía en el olvido, esto es, como una encarnación de la lucha por la supervivencia de la dignidad de una época. A pesar de su voluntad, después de que este recupere la solvencia económica y descubra la naturaleza materialista de las relaciones sociales modernas, el relato concluye con su locura y muerte representando, emblemáticamente, la incapacidad de la nobleza aristocrática de mantener su posición hegemónica o de adaptarse ante las dinámicas históricas de cambio.

En la segunda parte de esta novela breve, las ruinas son introducidas en el conjunto de la comunidad de la villa dando lugar a diferentes encuentros con el resto de la población aunque, en su mayoría, de una forma abrupta y tormentosa para los protagonistas puesto que estos nunca terminan de encajar o de encontrar su lugar dentro del espacio público de su pueblo. Un claro ejemplo de esto es el intento de relación amorosa por parte de Montenegro con una de las crueles jóvenes del baile que coquetea con él y, a la vez, lo menosprecia. De esta forma, en esas relaciones entre los protagonistas y el resto de la comunidad encontramos un sentido de contraposición constante entre el presente moderno y los tiempos pasados y prácticamente olvidados que las ruinas encarnan. Rosalía de Castro se sirve de recursos como la sátira social para describir estas relaciones entre los opuestos habitantes que se encuentran en el centro del espacio social de la villa. Así, la compasión que la narradora muestra por los personajes dibuja una línea de discrepancia entre el punto de vista narrativo y el del resto de la sociedad, pues, mientras la sociedad burguesa los rechaza “como despojos inútiles venidos de un mundo que no era el suyo” (Castro 2013: 31), ella las describe como

[...] ruinas vivientes, que arrastran en pos de sí un mundo de gloriosos y tristes recuerdos y que aparecen tan aisladas en medio de los hombres nuevos como si bogasen sobre las olas misteriosas de mares desconocidos o habitasen en medio de los yermos de la Tebaida.

Respirando una atmósfera propia que parece rodearles, como una muralla impenetrable a los

ojos profanos, habitan un mundo ignorado de todos, y mientras las modernas gentes se ríen de su apariencia carcomida y harapososa, y de aquellos usos ya perdidos que ellas guardan cuidadosamente como un precioso tesoro. (*Ibid.*: 7)

La “pequeña, pero hermosísima villa” (*Ibid.*: 8) en la cual tiene lugar la acción de este relato, a pesar de no ser nombrada en la historia, fue identificada por críticos como Francisco Rodríguez (2011) o Cotarelo Vallador, en su prólogo a la edición de 1928, como el área de Padrón y sus alrededores, es decir, el lugar natal de la autora, lo que significa que el ambiente en el que se encuadra la novela es plenamente conocido por esta. Se trata, por lo tanto, de la atmósfera propia de la clase media padronesa utilizada como emblema de las villas de la Galicia de principios del XIX en las que se intentaba imitar, tal y como describe la narradora, los nuevos modos de vida propios de la ciudad moderna. En consecuencia, los espacios en los que se localiza la narración y la realidad en la cual se inspira son un recuerdo del pasado próximo de la novelista. De esta manera, Rosalía de Castro establece una conexión entre el ambiente y el espacio que envuelven la trágica historia de las ruinas y su vida misma, puesto que su propia familia había pertenecido, al igual que las ruinas, a una clase en pleno deterioro económico y social y, además, había perdido, como en el caso de Montenegro, su paz familiar en la zona de Arretén.

En la primera parte de la novela, la autora decodifica el título de la obra explicando también al lector el valor e intención de su narración. Según expone, sus protagonistas son ruinas vivientes que llevan consigo los recuerdos de un mundo perdido, razón por la que aparecen aisladas entre los hombres nuevos como si errasen por la tierra que ahora se les antoja desconocida. Por medio del procedimiento del correlativo objetivo, las vidas de Montenegro, Don Braulio y Doña Isabel se convierten en una alegoría vital del fracaso de los valores del Antiguo Régimen en contraposición con el resto de la sociedad como símbolos “da marginalidade expresiva e didáctica do evoluir da historia” (Rodríguez 2011: 203). Estos personajes actúan en la narración como espectros representativos de una conducta y un modo de vida concretos que ahora se hayan perdidos. Los gestos rituales y su indumentaria carcomida portan, a su vez, valores e indicios significativos de esos tiempos con el fin no solo de representar la vida pasada sino también de reconocerle un sentido o dignidad en el presente.

El cambio social y estético que se presenta en la novela se corresponde con la transición del Antiguo Régimen al Estado liberal, así como con la transformación artística y literaria desde el romanticismo y el costumbrismo hacia la corriente realista propia de las clases medias. Este movimiento registraba la experiencia de la vida ordinaria con el objetivo de descubrir la razón del conflicto entre individuo y sociedad. En España, no aparecerá hasta 1870 tras la Revolución de 1868 con la imposición del sistema de valores y el estilo de vida de esta clase media, lo que vincula al realismo, por lo tanto, con una mayor libertad en relación con la política, las tradiciones y el conocimiento científico. En nuestro caso, la estética rosaliana de *Ruinas* se sitúa en un punto a medio camino entre ambos modelos dando lugar a una obra de naturaleza híbrida. De acuerdo con ello, esta rechaza cualquier etiqueta rígida tomando de las principales corrientes lo que le resulta más productivo, formando así una fusión de sus códigos. Concretamente, se sirve del realismo para tratar las emergentes clases sociales y sus conflictos ideológicos mientras que, a su vez, demuestra una sensibilidad romántica al introducir cuestiones como la locura, el motivo literario de las ruinas espectrales y al atender a su espíritu esencialmente revolucionario.

Conforme a esto, su obra narrativa, y en concreto esta novela, se sitúa fuera del centro del canon hispánico del XIX, posicionándose en un punto fronterizo que le permite problematizar categorías críticas fundacionales de la historiografía decimonónica como las de “romanticismo”, “realismo” o “costumbrismo”. Asimismo, su producción se ve influenciada, por una parte, por las novelas sociorealistas o novelas de ideas que defendían la naturaleza bondadosa del hombre y su posterior corrupción por la sociedad, novelas marcadas por el antagonismo de clases y centradas en un modelo futuro mejor como son las de George Sand. Por otra parte, se rastrea además la huella de las novelas antirománticas como las de Fernán Caballero que veían en los sistemas pasados una sociedad ideal marcada por la superstición y el folclore (Davies 1986: 100-103).

La novela social rosaliana se posiciona, de esta manera, como un claro antecedente de la corriente realista, superando así el modelo estético de la década de los cuarenta por su calidad y radicalismo suponiendo esta un adelanto original de la novela española de la Restauración. Se enmarca, por lo tanto, en un género

que renueva la novela histórica romántica desplazando la acción del pasado al presente con el fin de que el héroe romántico, como rebelde individual, dirigiese su lucha contra las injusticias de la sociedad contemporánea (*Ibid.*: 98). Asimismo, esta corriente realista estaba relacionada con el modelo del folletín utilizado durante una época de represión gubernamental para difundir las ideas del socialismo utópico con la intención de hacer conscientes a los lectores de los efectos perniciosos del liberalismo lucrativo imperante (*Ibid.*: 99). Tal y como fue estudiado por Catherine Davies y Francisco Rodríguez, este movimiento socialista influyó profundamente la obra de Rosalía de Castro con ideas tan esenciales para ella como la defensa de la emancipación de la mujer en la sociedad, la concepción del trabajo como una condición para la dignidad de las personas o la condena de la represión de los sentimientos (Rodríguez 1986: 425-426).

A pesar de que la autora se acoge a convenciones estéticas y estilísticas propias de este modelo literario como fue el molde genérico del folletín, el tratamiento que esta confiere a las emociones difiere notablemente del canon emocional propio de la novela por entregas, pues, los conflictos afectivos en su obra siempre atienden a un trasfondo sociopolítico. De acuerdo con esto, los personajes de grupos subordinados aparecen ligados a los elementos de la naturaleza y a emociones profundas como el amor y el honor, construyendo una estructura social más compasiva y armónica como alternativa al individualismo y materialismo imperantes (Davies 1986: 106). Estos personajes marginados, como es el caso de las ruinas, se relacionan, por este motivo, con lo natural o salvaje de los bosques, lo afectivo y con un espíritu cooperativo que los aúna en una comunidad emocional que recuerda y resiste en la periferia de la civilización moderna. Rosalía de Castro critica, así, el liberalismo burgués apuntando hacia una democracia radical que rompe además con la fascinación primitivista por los antiguos modelos dado que, en oposición a los textos antirománticos, ella mira al pasado consciente de su necesidad de reforma.

En definitiva, la narrativa rosaliana y, en concreto, su novela ejemplar *Ruinas* supera, en conexión con las ideas del socialismo utópico y con las técnicas realistas, al costumbrismo romántico del momento acercándose a la llamada novela social, un género nuevo impulsado por los demócratas avanzados que, además, es utilizado por nuestra autora como vehículo

moralizante para la defensa del porvenir y con una intención realista dada su original crítica del presente. De esta manera, este uso evidencia en su producción una profunda voluntad de representación del espacio y del tiempo que la rodeaban e, igualmente, de analizar en clave colectiva la naturaleza de la nueva sociedad moderna desde una narración marcada por cierta distancia y ambigüedad. En esta novela, se vale de la parábola para presentar una visión dialéctica de la historia enfrentándose al mundo nuevo de la burguesía a través de un moralismo condenatorio que en *El caballero de las botas azules* terminará por descubrir la necesidad de un cambio en los moldes sociales.

De esta manera, *Ruinas* se convierte, junto con *El caballero de las botas azules*, en una obra paradigmática de un momento de transformación en las estructuras socioeconómicas y políticas de la España de la segunda mitad del siglo XIX. Leída en clave política, esta se revela como una crítica alegórica de los incipientes modelos propios del capitalismo burgués que, desde Madrid, se expandían hasta la periferia peninsular. En sintonía con esto, podemos definir esta novela breve como “un texto antisistema”, en palabras del análisis de Miguélez Carballeira (2012) sobre *El caballero de las botas azules*, al interpretarlo como un relato que no solo critica las estructuras materiales en las que se basa ese nuevo modelo socioeconómico, sino que igualmente pone en tela de juicio las formas y discursos culturales generados y promovidos por él. Del mismo modo, su interpretación lo cataloga como un texto que desvela, desde la ambivalencia, una voluntad reparadora y radicalmente democrática. En definitiva, *Ruinas* aporta una explicación de las condiciones históricas, sociales y económicas como una forma de exponer, además, la finitud del ser humano y la limitación de su libertad al evidenciar una vinculación profunda y compleja entre la literatura y la transformación social.

3.3. La naturaleza espectral de las ruinas

La función literaria que Rosalía de Castro confiere a las ruinas dentro de su producción y, específicamente, en esta novela difiere del uso común de este motivo popularizado durante el periodo romántico puesto que este las introducía en los textos de una forma casi artificial con el fin de crear un ambiente de melancolía y transitoriedad. En contraste con esta tendencia, la autora presenta unas ruinas vivas y humanas que no provienen de la antigüedad

grecolatina sino que habitan el mundo contemporáneo mezcladas entre la sociedad moderna como vidas ejemplares que poseen algo que no debe ser perdido con la evolución histórica y la transformación social (Rodríguez 2011: 205). De acuerdo con esto, en este subapartado nos acercaremos, por tanto, a la condición espectral del motivo literario de las ruinas focalizándonos en el caso particular de *Ruinas* a fin de interpretar el uso que hace de él Rosalía de Castro. Para ello, nos serviremos, especialmente, de las teorías filosóficas de Walter Benjamin y de las de Jacques Derrida acerca de las ruinas y lo espectral, así como de los estudios de María do Cebreiro Rábade (2011, 2014) sobre la representación literaria del fantasma y la ruina.

El surgir de los tropos espectrales en el contexto del pensamiento contemporáneo, tal y como expuso Jacques Derrida (1995a), viene dado por medio de conceptos como pasado, tiempo, testimonio, memoria, derecho, venganza e historia. Del mismo modo, el filósofo de origen argelino propone un análisis sobre los trabajos de luto afirmando que, al igual que cualquier acontecimiento histórico, estos no pueden ser cerrados sino que conllevan una labor constante a nivel comunitario. Es decir, estos procesos permanecen por siempre marcando el cuerpo social de la comunidad como una herida que no puede ser sanada. En esta línea, el tropo imaginario de lo espectral se manifiesta, por lo tanto, como la pervivencia del pasado en el presente con el objetivo de recordarle a los vivos las tareas que todavía tienen pendientes por cumplir, idea que conecta con el concepto derridiano de la *deuda* (1995a). Conforme a esto, podemos entender los espectros como entes que traen hasta el presente una experiencia pasada, forma que tienen los muertos de interpelar a los vivos a propósito de cumplir una función más comunitaria que individual. Es por esta razón que su representación literaria va más allá de lo narrativo, pues entronca directamente con un fundamento sociopolítico que fue desvelado por el pensamiento filosófico.

En consecuencia, estos nos dan testimonio de una anterioridad perdida y, además, a partir de la ruptura que implica su aparición y reconocimiento, producen una apertura hacia el futuro, hacia lo no acontecido (Rábade 2011: 22). Por este motivo, lo espectral no conecta únicamente con la dimensión pasada, sino más bien con un espacio límite de transformación. La voluntad de esa transformación comunitaria

se ve vinculada, por consiguiente, con la aparición de una subjetividad residual encarnada, en este caso, en ruina espectral. La autora representa en su novela breve, por lo tanto, el retorno del reprimido, simbolizado a través de la imagen de esa ruina, como un motor de la historia que se contrapone a la concepción lineal del devenir histórico.

La aparición de estos motivos espectrales en los textos pretende reflejar una necesidad social de diálogo con el pasado, esto es, con los restos abandonados tras la experiencia histórica de destrucción para, por una parte, dar testimonio de lo que son y, por otra, reconocer su papel en el presente. En estas afirmaciones podemos encontrar ecos del pensamiento de Walter Benjamin pues, tal y como este explica, la crítica tiene la capacidad de activar aspectos del pasado al introducir estas ruinas en un contexto diferente a pesar del hecho de que, como hemos apuntado, el acontecimiento histórico no podrá ser cerrado o reparado por completo. De esta manera, Benjamin convierte el motivo de las ruinas y fragmentos en el eje de su pensamiento acerca de la historia, especialmente, en su famosa *Tesis sobre la historia* (2008), originalmente publicada en 1942. Frente a la corriente renacentista, barroca y neoclásica “que hace de las ruinas un epítome de la fugacidad temporal” (Rábade 2014: 188), este añade al efecto destructor del tiempo el trabajo de reconstrucción posterior con el fin de comprender el funcionamiento social de la historia. Asimismo, la apreciación moderna del motivo de las ruinas se alcanza probablemente durante el periodo inmediatamente posterior a la Revolución Francesa, pues fue entonces cuando se comenzó a proyectar en ellas una voluntad de cambio tanto a nivel estético como político por medio de los ideales de libertad, igualdad y fraternidad (*Ibid.*: 188).

A lo largo del romanticismo literario europeo las ruinas fueron a menudo invocadas como indicio de la desaparición de las fronteras propias de tres ejes decisivos en términos de expresión y comprensión de lo real, estos son: lenguaje y mundo, pasado y presente, y subjetividad y objetividad (*Ibid.*: 189). Pues, tal y como explica Rábade (*Ibid.*: 190), las ruinas,

en su condición espectral, se presentan como elementos indisociables de la conciencia de una crisis del mundo y, por consiguiente, de un correlativo cambio de horizonte perceptivo, hecho por el que estas alcanzan un hondo significado dentro de la producción rosaliana, puesto que, como ya hemos comentado, esta funcionó en gran medida como bisagra entre los distintos movimientos políticos y estéticos del siglo XIX.

En relación con esto, la teoría filosófica de Walter Benjamin teje una red que conecta las nociones de historia, ruinas, posibilidad y revolución que, por este motivo, tiende puentes entre pasado y presente con el objetivo de elaborar un proyecto social transformador capaz de recuperar y eximir el pasado para poder imaginar así un futuro. El filósofo nos presenta, de esta manera, una perspectiva marxista particular que no acepta una comprensión progresista del materialismo histórico de la misma forma en que Rosalía de Castro desconfió, décadas antes, del mito moderno del progreso. Frente a la mirada de este marxismo progresivo que reducía la figura de la ruina a la imagen “de un tiempo pretérito que será superado escalonadamente en la revolución” (Durán 2012: 9), Benjamin conseguía, por lo tanto, vislumbrar en ellas “los rasgos de una revolución por construir” (*Id.*).

En esta línea, su renuncia a la visión teleológica común, basada en la idea del avance histórico progresivo hacia un final concluyente, anticipa su comprensión particular de la historia. Así, Benjamin describe metafóricamente su explicación del progreso y de su relación con el pasado a través de la imagen del denominado “ángel de la historia”, esto es, una figura inspirada en el dibujo *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee⁷, interpretando la historia como un ciclo continuo de desesperación. De acuerdo con esto, el progreso es planteado como un proceso que deja ruinas a sus espaldas, unas ruinas que, poco a poco, se acumulan a los pies de este ángel de la historia, el cual observa esa catástrofe única generada de manera constante a través del paso de la historia. En palabras del propio Walter Benjamin (2008: 44-45):

⁷ Este cuadro del pintor suizo remite a una leyenda judía originaria del *Talmud*, la cual representa un ángel en el momento de alejarse de algo. Esta pieza fue adquirida por el filósofo y crítico Walter Benjamin en 1921 pasando a representar, desde entonces, una fuente de inspiración constante y un motor para su pensamiento filosófico. En la actualidad, este se encuentra en Jerusalén puesto que forma parte de la colección del Museo de Israel.

El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para *nosotros*⁸ aparece como una cadena de acontecimientos, *él* ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irreversiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. *Este* huracán es lo que nosotros llamamos progreso.

La imagen literaria de las ruinas cuenta con una presencia constante en la obra rosaliana al igual que la fragmentación y la desposesión pues, tanto sus personajes protagonistas como los espacios en los que estos se mueven son generalmente exotópicos, es decir, permanecen fuera de lugar tanto en un sentido literal como histórico, social o comunitario (Cabo 2013: 166). En esta novela en concreto, Rosalía de Castro muestra una simbiosis entre los personajes y el motivo arqueológico de las ruinas despersonalizándolas así al convertir su cuerpo *heterotópico*⁹ en una casa derruida ya que, tal y como apuntó Gaston Bachelard (2000: 35-37), todo espacio habitado lleva como esencia la noción de la *casa*. Siguiendo este pensamiento, al transformar la casa en ruinas, esta sufre una inversión de sus connotaciones tradicionales, pues si bien antes representaba el habitar y el refugio frente al mundo exterior, ahora evoca, del mismo modo que el motivo del nido, un espacio frágil que simula la protección de una casa completa. De acuerdo con esto, las casas abandonadas o en ruinas aparecen como un lugar aparentemente quebradizo y vulnerable pero que, aún así, tienen la capacidad de actuar a modo de nido proporcionándonos una ilusión de seguridad basada en un instinto revivido.

Según el epistemólogo francés, la casa se presenta como un elemento de integración psicológica que, simultáneamente, guarda en su interior lo recordado y lo olvidado y, por ello,

se sitúa en el punto liminal en el que se produce un cruce temporal entre pasado y presente que la conecta con los procesos de reminiscencia. De esta forma, el motivo literario de las casas como espacio espectral vincula directamente las dimensiones de lo literario y lo político (Rábade 2013). Debido a la fuerte conexión antropológica entre esta y la cuestión identitaria, una lectura sintomática de la imagen de la casa en ruinas permite revelar ciertos conflictos producidos en los procesos de articulación de las formaciones culturales periféricas, puesto que estos evidencian la tensión dada entre pasado y presente, centro y periferia o normativo y excéntrico, tal y como se puede comprobar al analizar la oposición de personajes en la novela que aquí nos ocupa. En este sentido, el tropo de la ruina es utilizado por Manuel Murguía en su libro *Los precursores* (1886) sirviéndose de la historia “como mecanismo de legitimación e instauración de la identidad cultural” (Rábade 2013: 34) para establecer un diálogo tirante entre pasado y presente en el que se reconoce en las ruinas su antiguo esplendor. Por consiguiente, esta alegoría de la casa en ruinas como nación en la que encontramos su gloria pasada debe ser leída inscrita en su contexto cultural concreto pues, como ya se señaló, la vida del matrimonio Castro se enmarcaba en un momento político en el que se defendía y, al mismo tiempo, era denegada la posibilidad de una identidad cultural gallega basada en la diferencia (*Ibid.*: 35).

Retomando lo comentado en el apartado precedente, el texto novelístico analizado nos muestra lo que podemos interpretar como una comunidad mnemónica y emocional teñida por una espectralidad explícita que subraya la ruptura con el presente junto con la sensación de una muerte próxima. Conforme a esto, dicha comunidad emocional en la que se aúnan los desheredados se identifica, además, del mismo modo que la que Cabo (2020) reconoció a partir de su último poemario *En las orillas del Sar*, con un referente espacial determinado, la periferia de la villa de Padrón y el entorno

⁸ Énfasis del autor.

⁹ Los protagonistas rosalianos devienen en elementos arquitectónicos que destacan en mitad de la sociedad de la villa por su condición heterotópica, pues su existencia rompe con el curso temporal convencional al simbolizar una recreación del pasado en el presente. Michel Foucault 2008 definió su concepto *heterotopia*, en dos conferencias radiofónicas pronunciadas en diciembre de 1966, como aquellos contraespacios localizables que, aunque están fuera de los demás espacios, cuentan con la capacidad de representarlos, problematizarlos e, incluso, invertirlos. En palabras del filósofo francés, esta refiere “esos espacios diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos” que, a pesar de su condición marginada, amenazan la solidez del sistema.

natural de los bosques por los que estos pasean, al igual que con unos afectos compartidos que parten de unas experiencias comunes, concretamente, el sentimiento de derrota y el pesimismo profundo que es, a su vez, personal y político.

Esta naturaleza plural de lo espectral fue reconocida por el pensamiento derrideano (1995a), pues este destacó en él la *multiplicidad* como característica propia al afirmar que “no hay espectro: hay espectros” (*Ibid.*: 17) que, además, se dirigen a la comunidad porque en sí mismos integran una comunidad, esto es, funcionan como representación de una identidad colectiva y política. Podemos comprobar aquí, por lo tanto, que los motivos espectrales se presentan, por su condición fronteriza, como la representación idónea de las subjetividades colectivas que han sido histórica y políticamente marginadas por el sistema hegemónico central hacia una posición periférica e, igualmente, atravesadas por un sentido profundo de desposesión. De esta manera, en su inmersión en el relato contemporáneo, estas se manifiestan como una forma de resistencia a la desaparición que poseen en sí mismas, por este motivo, una conciencia profunda de la pérdida pero, a su vez, también de la plenitud.

Con el objetivo de representar este espacio liminal, la autora conjuga la experiencia pasada con el espacio percibido a partir de los encuentros entre los personajes protagonistas y el resto de los habitantes de la villa. Así, Rosalía de Castro establece una dialéctica entre dos tiempos encarnados en dos espacios que ayuda a construir literariamente un espacio social marcado por la experiencia por medio de un ejercicio de rememoración colectiva. De esta forma, esta demuestra la importancia del papel de la comunidad en los espacios marginales, como el entorno rural de la Galicia del XIX, dando voz así a los modos propios de una tradición casi olvidada. En relación con esto, la novelista se sirve de metáforas espaciales e irónicas para simbolizar la ocupación de los espacios sociales y públicos por parte de la sociedad hegemónica y, además, el exilio de las ruinas hacia los espacios periféricos del bosque. Asimismo, los tres personajes se unen igualmente en su rechazo hacia esta sociedad moderna y, por lo tanto, hacia el espacio urbano que habita, huyendo, por ello, hacia la regeneración natural que ellos encuentran simbolizada en los bosques, es decir, hacia un lugar apartado y salvaje que actúa a modo de

refugio o nido para los exiliados. En palabras de la autora (Castro 2013: 32):

En la célebre villa a la que aludimos había muchos de esos seres voluminosos y respetables que hallan lugar en todas partes, a pesar del gran espacio que ocupan, y de que con sus anchas fauces y respiración fuerte y anhelosa, parecen querer sólo para sí todo el aire que encierra el recinto en donde se encuentran.

Walter Benjamin tomó estas ruinas interpretándolas como elementos que no deben ser perdidos, pues ya que estas aparecen siempre cargadas de posibilidades es en ellas donde podemos hallar la redención. Así pues, estas figuras emergen como un lugar de memoria que puede posibilitar una inversión del proceso histórico. De esta manera, los espacios abandonados que estas representan señalan, igualmente, la emergencia cultural de una nueva sensibilidad y subjetividad propias de una identidad periférica que aúna la memoria de la experiencia pasada con la imaginación de la posibilidad de un futuro. En este sentido, podemos deducir que para Benjamin el recuerdo no sería otra cosa que la acción de recuperar el potencial perdido en lo caído con miras a construir un proyecto futuro diferente y mejor, de un modo idéntico al trasfondo político de la obra rosaliana. De acuerdo con esto, las ruinas suponen “la permanencia anacrónica de un pasado que se revela como latente y reprimido por el presente y, en este sentido, actúan como portavoces de un inconsciente colectivo percibido como obscuro” (García Candeira 2015: 340-341). Esto significa que presenta una dialéctica entre pasado, presente y futuro que, por una parte, anula la causalidad lineal de la historia y, por otra, establece las ruinas como testigos de un futuro que aparece de una forma extraña. Al fin, la confrontación dada entre estos grupos expone el choque entre dos subjetividades distintas que derivan de modos productivos diferenciados, el orden feudal en extinción por un lado y el protocapitalismo por otro (*Ibid.*: 341).

En definitiva, Benjamin encuentra en el cuerpo fosilizado y exiliado de las ruinas el testimonio de una época pasada que solo se puede acercar a nosotros a través de una imagen deteriorada y fragmentaria. Por esta razón, sus cuerpos heterotópicos actúan como captura de un proceso de decadencia que prueba así la pervivencia de la historia pasada en el presente. Por ende, esos cuerpos ruinosos serán los únicos capaces de revelarnos los elementos del

pasado que deben ser redimidos por medio del proceso revolucionario. La naturaleza petrificada de las ruinas nos muestra como emblema, por lo tanto, aquello que la historia ha llegado a ser, pues su imagen nos descubre la transitoriedad histórica, la naturaleza decadente de todas las cosas y, al mismo tiempo, el carácter material de cualquier pérdida. De esta forma, estas ruinas se constituyen como el reflejo de una historia desprovista de sentido dentro del contexto contemporáneo pero, a su vez, como el único elemento que nos permite recordar el pasado y redimirlo al revelarnos los límites y las posibilidades de las épocas traídas.

3.4. La comunidad emocional de los despoídos como elemento residual

En su libro *Marxismo y literatura* (1977), Raymond Williams plantea un análisis de las nociones de sociedad y cultura que deja atrás una concepción cerrada y estable de esta al comprender que su construcción está basada en un conjunto de procesos vivos en continua formación y que, por ello, no pueden ser reducidas a formas fijas. En conexión con ello, las estructuras de sentimiento varían, junto con estas, a lo largo del tiempo, manteniendo entre ellas distintas relaciones de coexistencia que las distinguen por medio de las etiquetas: dominante, residual y emergente. En la obra de Rosalía de Castro reconocemos una mirada compleja que se propone representar esas tensas interrelaciones dadas entre los elementos residuales, dominantes y emergentes del proceso cultural y social con el fin de construir no solo un cuadro verosímil de la realidad de este proceso de transformación histórica que estaba viviendo, sino de conocer su presente para trazar así un proyecto futuro radicalmente revolucionario.

Siguiendo la teoría de Williams, en cada momento histórico y proceso cultural podemos identificar esos rasgos o elementos clasificados como dominantes, residuales o emergentes. Estos pueden ser definidos como movimientos o tendencias, interrelacionadas entre sí, que conectan, simultáneamente, con el pasado y el futuro. Por esta razón, estas se relacionan internamente de una forma dinámica y dialéctica que nos permite advertir el complejo transcurso de transformación de un proceso cultural.

De esta manera, tal y como lo expresa el propio autor (*Ibid.*: 143), “[l]a complejidad de una cultura debe hallarse no solamente en sus procesos variables y en sus definiciones sociales –tradiciones, instituciones y formaciones–, sino también en las interrelaciones dinámicas, en cada punto del proceso que presentan ciertos elementos variables e históricamente variadas”.

Por una parte, lo *dominante* es definido como el concepto que enmarca la esencia hegemónica que caracteriza un momento, por lo que los dos restantes no solo sirven para descubrir las mutaciones de este proceso, sino también para caracterizar lo dominante, pues ambos son definidos, esencialmente, por su posición en relación con este. Por otra parte, lo *residual* (144) es entendido como aquello que ha sido formado en el pasado pero todavía pervive de manera activa en el proceso cultural como un elemento del presente que podría ser incorporado por la cultura dominante o bien mantener una relación de oposición y resistencia con respecto a esa cultura hegemónica¹⁰. El propio Raymond Williams (*Ibid.*: 145) presenta las comunidades rurales como ejemplo de encarnación de este término entendiéndose que si bien generalmente aparecen idealizadas, estas comunidades residuales pueden situarse como oposición o resistencia al capitalismo industrial urbano. Tal y como explica en su capítulo acerca de las estructuras de sentimiento, estas contraposiciones surgen, mayormente, en los momentos de transición política y cultural, puesto que es en los periodos de crisis en los que emergen nuevos modelos que cuestionan el orden social y, por ende, la propia cultura dominante.

La aparición de la nueva clase burguesa en la Galicia rural viene dada de la mano de una renovada emergencia cultural debido a que ambas surgen de forma interconectada provocando en el panorama social una perturbación que se ve reflejada en el mapa emocional de la comunidad al poner así en peligro la estructura de sentimiento hegemónica. Asimismo, al actuar y sentir fuera o en contra del modo dominante, este se ve cuestionado y, por ello debilitado, generando, en oposición, un fuerte sentido de exclusión en la comunidad. Dado el

¹⁰ A partir de esa definición, el concepto de lo *residual* se distingue de la noción pasiva de lo *arcaico*, que, por el contrario, es propuesta por Raymond Williams (1977: 144) como aquello formado en el pasado que, en contraposición con lo residual, ya no participa activamente en las interrelaciones presentes de un proceso cultural.

poder de este orden dominante sobre los espacios públicos, los modos residuales y emergentes se ven relegados a los espacios privados y marginales renegados por la sociedad urbana, como en el caso de *Ruinas* y el bosque de la periferia.

Por otro lado, Raymond Williams (*Ibid.*: 145-146) plantea el concepto de lo *emergente* para referir las nuevas prácticas, significados, valores y relaciones que surgen continuamente como alternativa u oposición a lo dominante. La posición de lo residual se hace, en cambio, más evidente dado que, frente a lo emergente, el primero aún un conjunto de significados y valores creados en el pasado real e inmediato y que todavía mantienen su significación en el presente a pesar de que la cultura dominante lo rechace. En esta línea, el concepto de *aparato* propuesto por Foucault (1978) nos permite entender la manera en la que los afectos están correlacionados con una serie de elementos discursivos y no-discursivos que los moldean de forma continua. En las situaciones de crisis que Williams destacaba, Foucault afirma que las emociones se vuelven el objetivo de numerosas formas de poder que luchan por dominarlos. Asimismo, la condición performativa de los afectos permite crear comunidades emocionales basadas en las formas de expresión afectivas, en los valores y deseos compartidos o incluso en una emoción considerada negativa. Como hemos apuntado, Barbara H. Rosenwein (2006) propone el término *comunidad emocional* con la intención de enfatizar la dimensión social y relacional de las emociones partiendo de la idea de que, al igual que las estructuras de sentimiento, estas pueden coexistir en un mismo tiempo, espacio o círculo social y, además, adquirir una condición textual “created and reinforced by ideologies, teachings, and common presuppositions” (*Ibid.*: 25).

En el caso de las ruinas protagonistas de la novela que nos ocupa, estas comparten un sentido de comunidad, a pesar de sus diferencias, que es reforzado y evidenciado por la actitud comprensiva y realista que se muestran entre ellas, así como por las descripciones de la narradora al asegurar que estas forman “un cuadro en el que cada figura es un tipo, pero que solo juntas hacen una buena composición” (Castro 2013: 26). En correlación con esto, una de las ideas clave de la novela será esta, la afirmación de que las tres ruinas conforman un conjunto con distintas funciones, una comunidad que posee un carácter positivo pese a los aspectos negativos que el propio lector

puede reconocer a partir de la propia narración (March 1994: 199). Así, el afecto que recorre la novela de una forma transversal y que aún, especialmente, al grupo protagonista en una comunidad emocional concreta es el de derrota y no pertenencia a un lugar y a un tiempo determinados.

A pesar del estatismo que la crítica ha atribuido al término comunidad emocional, este resulta esencial a la hora de analizar la conexión entre las dimensiones afectiva, política e histórica dentro de un contexto de transición, si entendemos que cualquier lucha carece de sentido si no lleva consigo un afecto compartido que vincule a sus componentes. De esta forma, nos señala el carácter disruptivo de las emociones con raíz en la indignación ante el incumplimiento de la promesa revolucionaria de la igualdad difundida por el pensamiento moderno. En consecuencia, los grupos marginados se convierten en elementos de resistencia indispensables para el cambio social y político, pues estos se establecen como una comunidad emocional y, a su vez, política que reconoce en su presunta vulnerabilidad una capacidad de acción y una herramienta de resistencia.

Así, *Ruinas* y la posterior novela *El caballero de las botas azules* exponen el ambiente que precede a la llamada “Revolución de la Gloriosa” de 1868, pues estas se hacen eco del espíritu libertador y democrático de la década en oposición a la ideología propia del Antiguo Régimen. Los personajes novelescos de ambas actúan como ejemplos alegóricos de sus respectivas clases sociales por medio de un análisis de sus modos de vivir y sentir ante los cambios socioeconómicos, sirviéndose de técnicas narrativas que se acercan al realismo y juegan con la ironía. Desde su propio título, Rosalía de Castro define su novela como una dialéctica ejemplar entre pasado y presente, definida por Francisco Rodríguez (1986: 422) como “unha parábola sobre a riqueza e a pobreza, sobre o retroceso dunhas clases sociais e o ascenso de outras, sobre a necesaria rectificación do modelo”.

Este relato dramatiza el conflicto ideológico entre los valores del Antiguo Régimen y los de la burguesía ascendente personificados en la tensión entre las ruinas y la nueva clase adinerada. A través de las relaciones entre ambos, la autora nos muestra las dificultades de adaptación que sufren los protagonistas a la hora de acomodarse al estilo de vida promovido por la sociedad moderna. De este modo, la

dimensión afectiva y relacional juega un papel clave de cara a la función crítica de su discurso narrativo, ya que es mediante esas relaciones que la autora revela los defectos de dicha sociedad, tales como el egoísmo o la hipocresía, y también del sistema pasado simbolizado por las ruinas. Estos encuentros producen, por lo tanto, unas reacciones que nos permiten descubrir no solo el rechazo de la nueva sociedad hacia las ruinas sino también el arraigo de los prejuicios de clase en los protagonistas, especialmente en Montenegro y Doña Isabel incluso hacia su compañero Don Braulio, encarnando así la resistencia de la aristocracia ante el ascenso de dicha burguesía. Por consiguiente, a pesar de su trato compasivo con los protagonistas, Rosalía de Castro no se decanta por ninguno de los modelos sino que se mantiene, en cambio, en la posición ambivalente que le permite realizar una crítica completa y compleja de ambos.

La coexistencia de estos dos modelos se hace patente en los conflictos ideológicos dados entre personajes, ya que, mediante su propia gestión del pasado, las ruinas niegan pilares fundamentales para el modelo capitalista como el criterio económico, medidor del éxito personal. Esta idea rompe con la transmisión de sangre defendida por el sistema feudal al plantear una escalada en la jerarquía social presuntamente basada en el trabajo y los méritos propios. No obstante, la autora presenta una conciencia acerca de este nuevo sistema que le permite desconfiar de dichas ideas, pues entiende que la realidad que ocultan es la de una dependencia absoluta del mercado y la hegemonía económica. De esta forma, al renegar de este modelo, los personajes “oponen una resistencia al presente regido por el código dominante del dinero y cumplen la función de mostrar las contradicciones implícitas en las subjetividades propias del nuevo sistema” (García Candeira 2015: 342).

Así, las ruinas se dibujan como personajes excéntricos que se contraponen al resto de la villa que sí se acoge al nuevo orden de la modernidad. Por esta razón, los tres personajes generan en la sociedad una reacción de burla e indiferencia, evidenciando así que esta ha olvidado su deuda con el pasado y, en consecuencia, ya no puede comprenderlas. Es por este motivo que el desprecio del resto de habitantes los llevará finalmente a la muerte o a la locura al entender que nunca serán aceptadas dentro de una sociedad que prefiere esconder lo que no encaja, en palabras de la

autora: “Aves sin pluma, agáchense cada una en su nido y déjense morir sin salir a la luz del día, que es vergüenza lucir las carnes desnudas en donde todos las traen cubiertas, siquiera sea con el manto bien holgado de la desvergüenza” (*Ibid.*: 32).

Conforme a lo que hemos expuesto, las ruinas se presentan como personajes tipo mas no típicos, sino extraños y marginales con la intención de resaltar las deficiencias de la sociedad de una época, pues estas muestran “o que hai de ‘vello’ e inxusto no novo e de ‘utópico’ e non cumprido no vello” (Rodríguez 2011: 216). De esta manera, sus vidas se manifiestan como un resumen de las tragedias dadas durante los procesos históricos recientes planteando, a lo largo de la novela, una vinculación dialéctica con el pasado, presente y futuro que responde así al concepto de *tipo* en el sentido conferido por Marx y Engels (1968: 194). Estos actúan, por lo tanto, como símbolos históricos y sociales, a la vez concretos y universales, que cuentan con la capacidad y la función de revelar al lector lo que es necesario recuperar, mantener o cambiar, pues tal y como afirmó el filósofo marxista György Lukács (1963: 116): “Un examen crítico realista del presente puede expresar también, al mismo tiempo, la verdad sobre los residuos de un pasado mediante cuya destrucción se ha llegado a construir, sobre sus escombros, el presente histórico de la humanidad”.

Cada uno de los protagonistas resulta, de este modo, un cuadro capaz de condensar y reflejar las diferentes tendencias evolutivas fundamentales de la sociedad moderna. En el caso de Doña Isabel y Montenegro, estos representan una resistencia ante los nuevos tiempos basada en su condición de nobles dentro de la jerarquía feudal. Un hecho que conecta con la oposición de Doña Isabel a contraer matrimonio con un profesional liberal, demostrando así “su radical negativa a conciliar su sistema de valores con el imperante, la jerarquía de sangre con la basada en el mérito del trabajo lucrativo” (García Candeira 2015: 343). De acuerdo con esto, ella se niega a conciliar ambos modelos a pesar de que esto la lleve a cumplir una función meramente decorativa en el conjunto social condenándola así a la extinción. En definitiva, Doña Isabel habla desde una conciencia plena sobre su posición residual en el mundo, pues así se lo explica a Don Braulio: “ya no vinimos a ser otra cosa en este mundo que dos piedras desprendidas de un edificio arruinado” (Castro 2013: 49).

Por otra parte, Montenegro es de nacimiento igualmente noble y, por esta razón, prefiere vivir con su madre prácticamente en la indigencia a trabajar, sin embargo, en contraposición con la dura negativa de Doña Isabel, “Montenegro representa una tentativa de negociación con el presente que pone en evidencia muchas contradicciones” (García Candeira 2015: 343). Si partimos del hecho de que “Montenegro es pobre y, además, no ha sido nunca rico” (Castro 2013: 50) no es de extrañar que el símbolo de su lucha jurídica, la casa de sus antepasados, aparezca “a lo lejos, hermosa y risueña” (*Ibid.*: 14) pero a su vez rodeada de obstáculos. Este centra su vida en la recuperación de un pasado anacrónico y, por ello, es identificado con la nostalgia por un pasado perdido que él no ha llegado a tocar nunca. A pesar de su muerte al final de la historia, Montenegro experimenta una transformación o proceso de concienciación acerca de su posición en la sociedad, pues mientras primero enfocaba su ira hacia la familia usurpadora de su herencia, a medida que avanza el relato, redirige su resentimiento hacia la nueva burguesía representada por las jóvenes que lo menosprecian en la villa. Así, toma cuerpo su confrontación con estas, lo que le permite ver su verdadera condición actual de desheredado, desmontando así su razón de ser y provocando finalmente su locura. De esta forma, ese vínculo afectivo fallido permite reproducir, como cenit desequilibrador para Montenegro, la inestabilidad psicológica de los personajes, así como las tensiones sociales e ideológicas subyacentes al conflicto emocional.

Por último, Don Braulio es sustancialmente diferente al resto de las ruinas, puesto que es el único que pertenece a la burguesía comerciante propia de la nueva sociedad. A pesar de ello, este se opone a la ideología del modelo capitalista por su filantropía, pues esta contradice el individualismo imperante así como la imposición del ahorro. En conclusión, estos personajes anticipan una transformación social que, sin embargo, desconfía de las promesas utópicas propias de la modernidad, pues tal y como lo describe Francisco Rodríguez (2011: 217): “Dona Isabel, coa súa independencia e dignidade, está vinculada á loita pola emancipación da muller; Montenegro, na súa loucura, ao proceso de obxectualización e metalización dos sentimentos; D. Braulio, á necesaria transformación social do capitalismo liberal, á necesaria xustiza social”.

Por su parte, Sigmund Freud, en su libro *El malestar en la cultura* (2017), compara el

inconsciente “con la materialidad de unas ruinas urbanas que, a pesar de estar sepultadas, conservan legibilidad para el esfuerzo anamnésico” (García Candeira 2015: 347), es decir, que se sitúan a medio camino entre la memoria y el olvido. La centralidad del afecto de la vergüenza en el seno de las relaciones sociales entre la sociedad y las ruinas ante su excentricidad anacrónica señala hacia lo que Freud (1979) denomina lo *sinistro* (*Unheimliche*). Las ruinas humanas de la novela se acercan a este concepto debido a que su existencia trae al presente algo que es tan familiar como extraño, que deriva de un proceso de represión y posterior retorno y que, por ello, permanece escondido por el orden social. De acuerdo con esto, dichas ruinas desafían los códigos sociales propios de la representación burguesa exhibiendo lo que había permanecido reprimido y fuera de la comunidad (García Candeira 2015: 347), esto es, trayendo al presente lo que ya no encaja en las estructuras contemporáneas, provocando su rechazo y una respuesta afectiva marcada por la ira, en el caso de la sociedad, y por la vergüenza, en el de las ruinas.

Por consiguiente, comprobamos que los protagonistas ruinosos implican un exceso que se opone al orden imperante al sobrepasar los límites de su pensamiento racionalista y, debido a esto, serán contrarrestados por las fuerzas de homogeneización propias de las dinámicas de expansión de la modernidad (*Ibid.*: 353). Así, estas fuerzas responden a un proceso violento de civilización que en las zonas periféricas y, a su vez, rurales entran en conflicto con estas ruinas simbólicas incomprendidas, presentándolas como parásitos que ya no tienen cabida en la nueva sociedad de la razón instrumental. De esta forma, lo expresa la autora en la novela: “Pero es lo cierto que como la sociedad no puede soportar por largo tiempo sin desecharlo aquello que no comprende, se acercaba el día en que las ruinas vivientes de aquella villa, única en su género, iban a pesar demasiado sobre la tierra que los sostenía” (Castro 2013: 31).

En este sentido, el grupo social de las ruinas no asimila los valores del nuevo modelo consciente de la finitud y las limitaciones de su vida y su cuerpo, es decir, de la excentricidad que los aúna, a pesar de sus diferencias, en oposición a la sociedad moderna dominante. Estas, entendidas como comunidad emocional de quienes no tienen comunidad, es decir, de los desheredados o desposeídos, son la clave para acceder al sentido profundo de la novela de Rosalía de Castro.

Así, su relato se define “como la producción de una serie de verdades políticas sobre la desposesión” (Rábade 2012: 90), ya que esta presenta, esencialmente, una concreción sensible y compleja de tres tipos humanos propios del siglo XIX, representados como ruinas vivientes síntoma de la desaparición de tres modos de vida olvidados tras la expansión del nuevo modelo burgués hasta la sociedad gallega.

En consecuencia, los personajes se sitúan entre dos tiempos y sistemas, el feudalismo por un lado y, por el otro, un capitalismo incipiente que privilegia ante todo el orden económico. Como hemos podido comprobar, Raymond Williams utiliza el término residual con el fin de referir los procesos de cambio cultural desde una perspectiva marxista. Así, este (1977: 144) enfatiza el papel de los elementos residuales como contrapunto a los dominantes por medio de una dialéctica que favorece la emergencia cultural así como el cambio en el estado de cosas dado su potencial desestabilizador. De acuerdo con esto, el argumento de la obra se desarrolla por medio de un trasfondo alegórico que atiende a cuestiones relacionadas con el afecto, el espacio y la memoria en el contexto de una profunda transformación social. Aquí, las ruinas humanas ya no actúan, por lo tanto, como meros vestigios del pasado sino como indicios de un futuro potencialmente catastrófico. De este modo, estos símbolos espaciales y arqueológicos de los modos pasados retornan, en una forma espectral o residual, con la intención de recordar los costes de la cultura extractiva del nuevo modelo.

En esta línea, Jacques Derrida (1994: 27) destaca, en relación con Antonio Gramsci, la imagen de las cenizas, como símbolo de lo perdido y ahora no identificable, con el fin de revelar el carácter material de la desaparición, partiendo de la idea de que toda destrucción deja una huella material que puede ser desvelada. Estas cenizas se sitúan así, al igual que las ruinas, en un lugar fronterizo entre la conservación y la desaparición. Por consiguiente, estas se establecen como una corporeización de la memoria, pues su existencia nos obliga a recordar el pasado entendiendo esto como un acto profundamente afectivo ya que, etimológicamente, recordar significa volver a pasar por el corazón. Asimismo, desde la naturaleza espectral de la escritura podemos comprender que el olvido es parte de la memoria y del luto por lo perdido dado que, en el momento de la desposesión, encontramos que esta pérdida resulta ser tan material como las cenizas.

3.5. La alegoría y el discurso de la resistencia

La noción de resistencia ha sido, desde los albores del pensamiento humano, un término tan productivo como difuso, pues la flexibilidad en su semántica nos ha permitido aplicarla tanto en el campo científico como en el social, cultural y filosófico. En este último, han sido Gilles Deleuze junto con Felix Guattari, en su libro *What is Philosophy?* (1994), quienes han logrado establecer los marcos del término *resistencia* entendido como una práctica o posición de fuerza al definir la contracción como “not an action but a pure passion, a contemplation that preserves the preceding in the following” (*Ibid.*: 212), interpretando así que la resistencia no se basa simplemente en una oposición a la hegemonía, sino especialmente en los actos de permanencia, contestación o afiliación.

En este sentido, si tenemos en cuenta la dimensión temporal de la resistencia, esa contracción de fuerzas –en el sentido de Deleuze y Guattari– implica guardar lealtad, simultáneamente, hacia el pasado y hacia el futuro. De acuerdo con esto, en el presente y último apartado nos acercaremos tanto a la noción de resistencia, aplicada a la figura de las ruinas que protagonizan la novela como elementos que perviven en el presente como prueba de un pasado que no puede ser olvidado, como a la de alegoría, entendida como un recurso literario que permite descubrir en los textos una verdad oculta por un discurso ambivalente cruzado por la ironía y la sátira con el fin de demostrar desconfianza hacia cualquier promesa utópica de cambio. Para esto nos serviremos, por una parte, del estudio ya nombrado de Deleuze y Guattari (1994) para definir el concepto de resistencia y, por otra parte, de la noción de alegoría planteada por Walter Benjamin (2003) y de su aplicación en la obra rosaliana.

A través del discurso político del denominado Rexurdimento, la cultura gallega ha sido histórica y socialmente concebida como el resultado de un proceso de expropiación que los propios agentes culturales tenían la voluntad y el poder de restaurar. Tal y como expone Rábade Villar (2011), por medio de una reflexión esencial y crítica acerca de la pérdida, la idea de la desposesión histórica actúa en esta comunidad como un motor de creación literaria y, además, histórico y cultural. En consecuencia, esto genera un discurso reparador de naturaleza dialéctica, pues no solo se centra en los males y las glorias del pasado, sino igual o especialmente en las posibilidades del porvenir. De esta manera, el discurso literario funciona

como un instrumento o mecanismo de legitimación de la resistencia, tanto cultural como política, en un sentido semejante al concepto de memoria histórica.

En esta línea, en relación con la producción cultural durante el postfranquismo, Jo Lavany (2002) establece una relación semejante entre lo espectral y la memoria histórica, afirmando que los cuerpos espectrales son aquellos trazos propios de los que no tenían permitido dejar trazo, esto es, son aquellas víctimas de la historia que retornan al mundo de los vivos con la función de reclamar una reparación. Estas figuras espectrales nacen, por consiguiente, en respuesta a un vacío y a una voluntad de reparar una pérdida sufrida, demostrando lo que, al comparar la memoria con los archivos, Derrida (1995b) defendía como el carácter activo de la pérdida. En relación con esto, George Steiner (1975) sostiene que la espectralidad guarda relación con la dialéctica histórica de la invisibilidad partiendo de la idea de que toda invisibilidad implica un papel activo, lo que se traduce en una posibilidad de reversión dada por el reconocimiento de la misma. De esta forma, semeja posible tomar esa condición de invisibilización como una herramienta que permita revertirla, esto es, como parte de una estrategia de resistencia o como una práctica subversiva que conlleva la posibilidad de invertir esa situación.

En este sentido, según define Deleuze la fuerza, esta no es únicamente un principio activo, pues, en lo referido a las políticas de resistencia como es el caso que nos ocupa, este entiende que a menudo la fuerza, al igual que la resistencia, no viene dada simplemente por la oposición, sino más bien por la permanencia o la contestación. De este modo, los elementos resistentes se aparecen como figuras espectrales leales tanto al pasado como al porvenir, ya que denuncian una deuda entre lo que se ha perdido y lo que todavía es posible. En el contexto de la novela estudiada, la labor de la autora consiste, especialmente, en rescatar el sentido que esas vidas espectrales pueden tener para el presente. Esta función de los elementos espectrales pone así de relieve el carácter monumental de las ruinas protagonistas, dado que estas “testimonian siempre alguna operación de resistencia, aunque se sepa que esa resistencia esté condenada al fracaso” (Rábade 2014: 191).

Asimismo, la narradora nos revela los dos grandes factores propios del sistema a los que las ruinas humanas se enfrentan en la sociedad

civilizada; por una parte, al normativismo moral propio del Antiguo Régimen y, por otra, al racionalismo industrial característico de la sociedad moderna de la villa en la que se encuadra el relato. Al narrar la historia de los desposeídos a modo de discurso de resistencia frente a las fuerzas hegemónicas e introducir al lector en ese espacio subalterno, límite y ajeno a la norma social moderna, la autora permite una inversión axiológica que nos facilita la entrada a la esfera de una comunidad sin comunidad, sobrepasando así la mirada estrecha de la nueva burguesía, es decir, revelando la significación política de esa vida en ruinas. Tal y como aparecerá de manera constante a lo largo de la producción narrativa rosaliana, esta reconoce y nombra una forma de subjetividad colectiva que escapa a los límites impuestos por la norma social, esto es, se acerca a la comunidad de los marginados y desposeídos, un grupo cuya inadaptación social es síntoma o efecto directo de la inoperancia del conjunto del sistema social dominante.

Como si de espectros se tratase, las ruinas vivientes vagan por los espacios públicos de la villa mientras sus gestos rituales y su precariedad física llevan consigo valores y una imagen simbólica del pasado glorioso que ahora declina. Así, la función de la narradora en este contexto es la de dignificar el sentido, contemporáneo, de estas vidas olvidadas con el objetivo de rendir homenaje a “las formas de existencia que la modernidad no reconoce como propias” (Rábade 2012: 91). De este modo, introduce la imagen espacial de la frontera interior para describir la incapacidad de la sociedad moderna de entender o penetrar de cualquier forma en la comunidad de los desposeídos. Por esta razón, esta describe irónicamente no solo a los hombres nuevos que componen esta moderna sociedad burguesa, sino también la manera en que el sistema centralista y capitalista expulsa a la periferia aquellos modos de vida que las ruinas vivientes representan.

Una de las principales razones por las que la producción narrativa de Rosalía de Castro es tan sugestiva y disidente es su capacidad para problematizar de manera radical cualquier acercamiento hermenéutico simple, pues su discurso aparece atravesado por la alegoría y la ambivalencia. La autora se sirve, por lo tanto, de estos recursos literarios con la intención de, por una parte, evitar la censura editorial y del público lector y, por otra, exponer y analizar, de una forma mucho más libre y compleja, el contexto sociocultural y económico que la

rodea. Esto quiere decir que utiliza esa ambigüedad con el fin de encubrir un propósito de naturaleza subversiva y realista de crítica social en la que, ante todo, desconfía de cualquier sistema situándose ella misma en la frontera como moderna, así como antimoderna.

De esta manera, la resistencia de las figuras espectrales rosalianas se traduce, igualmente, en una resistencia textual y hermenéutica dada por su escritura profunda y sutil marcada por la ambivalencia y la alegoría. De la misma forma que la vida de las ruinas, los textos rosalianos plantean una resistencia a cualquier lectura interpretativa simple, es decir, al entendimiento normativo y homogéneo de la casa común. Asimismo, la imagen de las ruinas conecta con la teoría de la alegoría propuesta por Walter Benjamin, recalando así el hecho de que la obra narrativa de la autora es de una naturaleza fundamentalmente alegórica. De acuerdo con esto, Benjamin señalaba como rasgo básico de la alegoría moderna “el procedimiento de la fragmentación, de la escisión del símbolo totalizante, identificado con la noción y la imagen de la ruina” (Cabo 2013: 165).

En la teoría benjamiana, la alegoría es entendida como un “modo de decir”, como una lengua dentro de otra lengua, y está vinculada directamente con la consciencia acerca de la temporalidad de las cosas y, por lo tanto, con el desengaño y la melancolía. Esta conexión que establece entre la consciencia temporal y la alegoría se vuelve operativa en la novela al tratar la decadencia contemporánea de las costumbres y, además, al terminar el relato con la desaparición de las ruinas humanas como prueba de la negativa de la autora a cualquier utopía de resistencia infinita. En palabras de Benjamin (2003: 223): “For an appreciation of the transience of things, and the concern to rescue them for eternity, is one of the strongest impulses in allegory”. La novela puede ser entendida, por esta razón, como una ficción alegórica partiendo, además, de la idea de que la alegoría está directamente ligada con la revolución política pues, a pesar de que en esta narración no se presente de forma tan clara como lo estará en *El caballero de las botas azules*, se utilizará por su capacidad disruptiva y desestabilizadora dentro del relato de la modernidad.

La preferencia por la temática social en la obra va acompañada de unos procedimientos estilísticos de corte realista que anticipan la regeneración del modelo literario de la Península. Así, Rosalía de Castro se instala como observadora de la realidad social de su tiempo

abandonando el racionalismo imperante como una forma de contrapoder que le permite acceder a ella de una manera limpia. La autora se sirve, por lo tanto, de recursos como la ironía y el sarcasmo con el fin de dibujar un retrato crítico de la sociedad que la rodea, pues estos le permiten cuestionar cualquier modo cerrado que pretenda resolver la complejidad de la realidad y la vida, cualquier sistema que aspire a explicarlas de un modo simple. Como podemos comprobar en la novela, estas provocan entonces un rechazo hacia cualquier visión utópica por medio de la desmitificación, la duda y la ambivalencia. En consonancia con esto, el relato rosaliano no se cierra con un mundo nuevo sino con un orden social desestabilizado que no llega a resolver la incertidumbre y la ambigüedad planteada.

En esta línea, tal y como la describe Paul de Man (1979), toda alegoría es siempre una alegoría de la imposibilidad de lectura, pues el sentido, si lo hay, debe permanecer radicalmente abierto para poder ser actualizado en cada acto de lectura. En su teoría acerca del modo alegórico, este destaca la existencia de una relación entre la alegoría y la ironía, entendiéndose que esta última viene engendrada por la renuncia de la narradora a resolver los enigmas que plantea en su discurso. Según reflexiona Paul de Man (*Ibid.*: 301): “Irony is no longer a trope but the undoing of the deconstructive allegory of all tropological cognitions, the systematic undoing, in other words, of understanding” (*Id.*). Esta unión entre la alegoría y la ironía supone, por lo tanto, un cuestionamiento de la autoridad textual y una negación del desarrollo teleológico de la historia.

Recursos como la ironía o la sátira se presentan, en consecuencia, junto con la alegoría, como las estrategias narrativas que le han permitido a la autora, a lo largo de su producción literaria, construir un discurso inconformista para con su realidad social y, al mismo tiempo, eludir la censura del mundo editorial y de la propia comunidad lectora. De esta manera, en las primeras páginas del relato, Rosalía de Castro nos lo presenta, principalmente, como un fenómeno social marcado por el humor, pero que, a pesar de todo, en el fondo alberga algo “que conmueve dolorosamente el corazón” (Castro 2013: 8). Lo que podemos comprobar en él es un uso de la ironía que responde a un motivo crítico y que fue muy común en el ámbito literario, pues permitía servirse de lo cómico para realizar una crítica radical de una forma encubierta, evitando así

una más directa. En este sentido, la escritora utiliza dichos recursos, especialmente, con dos finalidades, por un lado, se vale de esa sátira burlona para criticar a los hombres nuevos, tal y como se observa en fragmentos como este: “viven, comen, engordan y creen que el que no es sólidamente estúpido como ellos no tiene derecho a comer y a engordar” (*Ibid.*: 32). Por otro lado, emplea la ironía con el fin de expresar, de forma crítica, lo contrario que inspiran sus palabras, ejemplo de ello son las burlas de la narradora hacia la desgracia sufrida por las ruinas: “¿Acaso el Universo ha sido creado para esas plantas parásitas, para esos seres que parecen salir siempre de tono y sobrar en todas partes?” (*Ibid.*: 31).

De este modo, *Ruinas* pretende demostrar que la racionalidad ensalzada por el Siglo de las Luces no derivaba del nuevo modelo socioeconómico capitalista que cada vez tomaba más terreno, puesto que “está contradita polo ascenso da práctica burguesa, tanto no referente á igualdade e á xustiza, como á solidariedade e o amor” (Rodríguez 2011: 215). En contraste, la sociedad burguesa y mercantil se basa en el ideal del trabajo, como se puede ver en la actitud de los personajes de esta clase, quienes se jactan de su procedencia trabajadora sin tener en cuenta la manera en que se aprovechan de los más desfavorecidos. Con el objetivo de mostrar esta controversia, la narradora describirá de una forma totalmente irónica estos casos, desmintiendo, además, el mito de que el capitalismo es hijo del esfuerzo y el trabajo y no del robo al prójimo. Por consiguiente, esta muestra cómo la nueva filosofía mercantilista toma la conciencia de las gentes de la villa hasta las últimas consecuencias, representando esto en escenas como las del baile en las que las muchachas rechazan a Montenegro debido a que priorizaban la apariencia a la persona en sí que se dirigía a ellas.

En consonancia con esto, Rosalía de Castro critica el liberalismo burgués apuntando hacia una democracia radical que pretende romper, igualmente, con la idealización propia del primitivismo, pues tanto a la hora de describir a los protagonistas como sus modos de vida, demuestra una distancia con ellos al otorgarles rasgos deshumanizadores a la vez que los trata con compasión. Por esta razón, el final del relato es, como acostumbra, simultáneamente feliz y trágico, pues aunque Don Braulio recibe esa herencia desde América como una suerte de recompensa divina, Doña Isabel fallece y Montenegro cae en la locura hasta finalmente

morir. En definitiva, las ruinas aparecen con un carácter ejemplar que permite una reflexión acerca del pasado y el presente desde la comunidad para pensar el futuro desde una perspectiva desengañada, pues “la mirada crítica hacia el pasado informa una posición necesariamente prudente ante el futuro, frente a las posturas más entusiastas con el progreso” (García Candeira 2015: 356). De este modo, la escritora gallega expone la manera en que las dudas del corazón moderno se han expandido hasta las gentes de la periferia, que en este relato no son descritas como una comunidad atrasada sino resistente frente a la imposición de la razón positiva y la idea capitalista del progreso. Así, presenta una concepción ambigua de esta modernidad que tomaba fuerza, ya que, por una parte, puede definirse como una autora moderna al defender un renovado orden social y estético marcado por las nuevas formas literarias y la nueva lógica de las relaciones sociales, mas, por otra parte, se posiciona como antimoderna al desconfiar de las promesas utópicas del régimen de la modernidad basadas en la subordinación al mercado, en la idealización del trabajo y en la privatización violenta de lo comunitario.

Tal y como los define Antoine Compagnon (2007: 19), “[l]os antimodernos –no los tradicionalistas por tanto, sino los antimodernos auténticos– no serían más que los modernos, los verdaderos modernos, que no se dejan engañar por lo moderno, que están siempre alerta”. De acuerdo con esta definición, Rosalía de Castro desconfía del progreso demostrando un pensamiento profundamente moderno a la vez que dignifica los modos tradicionales más allá de la idealización por entender que estos nos han llevado hasta donde hoy estamos y, por ello, todavía tienen algo que decirnos. La ambivalencia de la autora se presenta, por lo tanto, como consecuencia de su contexto histórico, social y cultural, pues esta demuestra un doble compromiso para con los ideales de la democracia revolucionaria, así como con la defensa de la especificidad cultural de una comunidad periférica como la de la Galicia del siglo XIX.

La crítica en la obra rosaliana muestra siempre una preocupación por el futuro que, a su vez, atiende al pasado sin representar una nostalgia política hacia este, sino que propone una comprensión de él consciente de su necesidad de cambio. A pesar de ello, como hemos apuntado, este cambio no vendrá de la mano de la utopía progresista sino que procurará desmitificar la idea del futuro capitalista en sintonía

con los valores promovidos por la filosofía del socialismo utópico. Con esto, Rosalía de Castro admite ante sus lectores que el progreso no trae intrínsecamente la libertad y la justicia para todos los ciudadanos, pues esta defiende que las nuevas dinámicas de poder suponen para las comunidades marginales como esta, ante todo, una nueva forma de opresión.

En conclusión, podemos afirmar que el discurso de la autora se desmarca de una posición reaccionaria, pues su ambivalencia niega tanto un planteamiento melancólico y restitutivo como uno que acepte ciegamente la nueva época. Esta ambivalencia funciona, de este modo, como una herramienta de tipo social que nos permite cuestionar el pensamiento moderno del progreso mediante el planteamiento de una dialéctica entre la pérdida y la restitución que hace posible ahondar en el papel de la memoria y el olvido desde una dimensión comunitaria. En palabras de García Candeira (2015: 357), las ruinas humanas protagonistas revelan, en último término, “cómo la resistencia al presente que encarnan es solidaria de una resistencia obstinada, y efectiva, a la significación y a la resolubilidad. Al mismo tiempo, certifican la validez y vigencia de la tradición teórica marxista para iluminar la compleja liminalidad de obras y autores emplazados en instantes intersticiales de la historia”.

El conflicto de la novela llega a su desenlace con la locura y la muerte de Montenegro y Doña Isabel por no ser capaces de asimilar los valores de los nuevos tiempos, ya que ni siquiera el dinero que Don Braulio hereda consigue salvar a las otras dos ruinas dándonos a entender que en un mundo como este no hay salvación posible para las personas que escapan al orden social impuesto. Don Braulio será, finalmente, el único que pueda sobrevivir dado que este no pertenece a un pasado incapaz de avanzar sino al mercantilismo burgués y, además, practica la filantropía posicionándose así como el único personaje con la capacidad de proyectarse tanto hacia el presente como el futuro. Este aparece, por lo tanto, como un personaje contradictorio y premonitorio que se sitúa en el límite exacto en la disputa de la novela entre pasado y presente o entre viejo y nuevo.

De esta manera, mientras que lo que sucede entre la mayoría de los personajes de los dos bandos del relato es un enfrentamiento o una oposición entre ambos modelos, lo que nos plantea la autora a través del personaje de Don Braulio es la necesidad de una posición abierta y dialéctica que atienda a ambos con la

conciencia y la voluntad de construir un nuevo modelo radicalmente democrático y humano. En consecuencia, este protagonista demuestra, ante todo, la importancia de la dialéctica de la historia y la de reconocer en la memoria lo que nos ha traído hasta el ahora para poder rendir homenaje e idear un futuro siempre más justo, pues “quizá con alguno de ellos no hagamos más que cumplir en esto con un deber que nos imponen nuestros nobles y dignos antepasados” (Castro 2013: 85).

Frente a una interpretación simple del ideario marxista, en este relato nos encontramos ante un proyecto revolucionario que no desecha el pasado sino que encuentra la verdadera acción revolucionaria en observarlo, por medio de una mirada compleja, con el fin de poder redimirlo y construir así un mejor modelo para el futuro, consciente del devenir histórico. Este paradigma revolucionario planteado por Rosalía de Castro de una forma alegórica, pero implacable, será similar al que encontraremos en la teoría de Walter Benjamin años más tarde a través de la misma figura alegórica de las ruinas leídas en clave política. En definitiva, en este contexto de transición y conversión la acción narrativa ocurre atravesada por las figuras residuales y espectrales de las ruinas, abriendo así de manera alegórica un camino hacia la revolución que pasa por la redención del pasado feudal y la denuncia de los vacíos de la modernidad.

4. Conclusión

De acuerdo con lo que hemos planteado a lo largo de estas páginas, la obra de Rosalía de Castro presenta un vínculo entre la subjetividad y la afectividad que nos desvela un nuevo modo de relación entre individuo y mundo derivado de las transformaciones sociales vividas durante el siglo XIX. Sus textos dibujan el camino hacia una nueva estética literaria que atiende a concepciones radicalmente modernas de la sociedad así como a sus posibilidades y limitaciones, pues, ante todo, la autora desconfía de cualquier sistema basado en la utopía. Esta novela se posiciona, por lo tanto, a caballo entre la alegoría y la resistencia a la interpretación, dada por los recursos asociados a la ambivalencia textual, con el objetivo de evitar la censura del mundo editorial y político así como la del propio público. Las ruinas vivientes se presentan, de esta manera, como vestigios o huellas con la capacidad de revelar ante sus lectores el abandono de una serie de modos y valores, ahora ya residuales, debido a la imposición de aquellos que eran propios de

las nuevas estructuras dominantes, pues estas se extendían hasta la periferia rural de Galicia a través de unas políticas centralistas promovidas desde el poder de la capital.

En este sentido, esta novela breve se presenta como una parábola de intención social moralizante que demuestra un compromiso para con la comunidad de los marginados o desposeídos. Esto significa que su principal pretensión es articular un relato en el que, por un lado, comprobar la dignidad de los modos pasados siendo consciente de sus oscuridades así como de la deuda que la sociedad moderna mantiene con ellos y, por otro lado, constatar la necesidad de replantear y desconfiar del nuevo modelo proporcionado por la sociedad industrial del momento. Por esta razón, su narración procura describir dicha realidad de una forma realista a la vez que ambigua con la intención de, simultáneamente, encubrir y revelar la realidad haciendo una crítica a las raíces del nuevo sistema, un modelo inhumano que conforma una sociedad alejada de la naturaleza, del cuidado afectivo y del propio sentido de comunidad. Por consiguiente, *Ruinas* se basa en la idea de entender y valorar la lógica de lo excéntrico y de lo antiguo, de todo lo que escapa al orden social legitimizado o, incluso, a nuestro propio entendimiento, pues esta

nos habla, ante todo, de escuchar, dignificar y nombrar a aquellos olvidados con los que todavía mantenemos una deuda en el presente.

En definitiva, como hemos podido comprobar por medio de este análisis, en la obra de Rosalía de Castro nos encontramos con espacios límite que son proclives a la aparición de figuras espectrales, dado que su producción literaria emerge junto con una sensibilidad especial hacia los desposeídos así como hacia los lugares sin nombre, siendo consciente de que la acción de nombrarlos supone, por encima de todo, un acto de poder en la medida en que significa “recoñecerlles unha identidade presente para asegurarlles unha lexitimidade futura” (Rábade 2011: 176). En consecuencia, la autora refleja en sus textos una lealtad hacia los sujetos privados de derechos, pues esta utiliza la palabra literaria con el fin de señalar aquellas injusticias que cubren la sociedad moderna, aunándose así en ella el reconocimiento de estas con la voluntad de repararlas. Los textos rosalianos actúan, en conclusión, como un testimonio literario e histórico que da cuenta de la existencia de las comunidades invisibilizadas y marginadas por el avance violento del denominado progreso, con el fin de defender así la idea de que sin antes reconocer nuestra deuda con el pasado no podremos avanzar hacia el futuro.

5. Referencias bibliográficas

- Ahmed, Sarah (2004): *The Cultural Politics of Emotion*. Nueva York: Routledge.
- (2011): *The Promise of Happiness*. Duke: Duke University Press.
- Anderson, Ben (2014): *Encountering Affect: Capacities, Apparatuses, Conditions*. Reino Unido: Dorset Press.
- Bachelard, Gaston (2000 [1957]): *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Benjamin, Walter (2003 [1928]): *The Origin of German Tragic Drama*. Londres: Editorial Verso.
- (2008 [1942]): *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ciudad de México: Editorial Ítaca.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (2013): “Rosalía (post-)sublime: la autorreferencialidad en la obra narrativa de Rosalía de Castro”, *Boletín Hispánico Helvético* 22, pp.151-170.
- (2020): “Afecto, memoria y lugar: En las orillas del Sar, Rosalía Castro, Lestrobe”, *Hispanic Review* 88/1, pp. 31-51.
- Casey, Edward S. (2000 [1987]): *Remembering. A Phenomenological Study*. Estados Unidos: Indiana University Press.
- Castro, Rosalía de (1867): *El caballero de las botas azules*. Lugo: Imprenta de Soto Freire.
- (2013 [1866]): *Ruinas*. Madrid: Editorial Eneida.
- Compagnon, Antoine (2007 [2005]): *Los Antimodernos*. Barcelona: Acantilado.
- Davies, Catherine (1986): “A ideoloxía político-social de Rosalía: raíz do seu pesimismo existencial”, en *Actas del Congreso Internacional de Estudios sobre Rosalía de Castro e o seu Tempo*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 299-306.
- (1987): *Rosalía de Castro no seu tempo*. Vigo: Galaxia.
- Delgado, Luisa Elena, Pura Fernández y Jo Labanyi (2016): “Theoretical, Historical, and Cultural Frameworks”, en *Engaging the emotions in Spanish culture and history*. Nashville: Vanderbilt University Press, pp. 1-19.

- De Man, Paul (1979): *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari (1994 [1991]): *What is Philosophy?*. Nueva York: Columbia University Press.
- Deleuze, Gilles (2009 [1970]): *Spinoza: filosofía práctica*. Barcelona: Tusquets.
- Derrida, Jacques (1994): *Points de suspension*. París: Éditions Galilée.
- (1995a [1993]): *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Valladolid: Editorial Trotta.
- (1995b): *Mal d'archive: une impression freudienne*. París: Éditions Galilée.
- Durán Chaparro, Pablo Andrés (2012): *Paseando en las ruinas. Walter Benjamin y su concepto de revolución*. Colombia: Ediciones Uniandes.
- Fernández Rodríguez, Aurea (1986): “Esbozo dunha lectura de *Ruinas* (desdichas de tres vidas ejemplares) de Rosalía de Castro”, en *Actas del Congreso Internacional de Estudios sobre Rosalía de Castro e o seu Tempo*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 413-417.
- Foucault, Michel (1978 [1976]): *The History of Sexuality*, vol. 1. Londres: Penguin Books.
- (1986 [1975]): *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- (2008): “Topologías: Utopías y heterotopías y El cuerpo utópico”, *Fractal* 48/13, pp. 39-62.
- Freud, Sigmund (1979 [1919]): “Lo siniestro”, en Sigmund Freud, *Lo siniestro* y E. T. A. Hoffmann, *El hombre de la arena*. Barcelona: José J. de Olañeta.
- (2017 [1930]): *El malestar en la cultura*. Madrid: Akal.
- García Candeira, Margarita (2015): “La resistencia a la modernidad. *Ruinas* (1866), de Rosalía de Castro, entre lo residual y la emergencia”, *Hispanófila* XLIX/2, pp. 339-362.
- García Negro, María Pilar (2006): “Rosalía de Castro: una feminista en la sombra”, *Arenal* 13/2, pp. 335-352.
- Gramsci, Antonio (1981-2000 [1975]): *Cuadernos de la cárcel*, ed. de Valentino Gerratana. 6 vols. México: ERA y Universidad de Puebla.
- Labrador Méndez, Germán (2016): “Las Églogas de la Acumulación Originaria. Paisajización, desposesión y memoria demo-poética desde Cantares Gallegos (1863) de Rosalía de Castro”, en K. Soriano Salkjelsvik y F. Martínez Pinzón (coord.), *Revisitar el costumbrismo. Cosmopolitismo, pedagogías y modernización en Iberoamérica*. Frankfurt: Peter Land Edition.
- Lavany, Jo (2002): “Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain”, en *Constructing Identity in Twentieth-Century Spain Theoretical Debates and Cultural Practice*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 1-14.
- Lefebvre, Henri (1991 [1974]). *The production of space*. Oxford/Cambridge: Blackwell Publishers.
- López Sáñez, María (2008): *Paisaxe e nación: a creación discursiva do territorio*. Vigo: Galaxia.
- Lukács, György (1963 [1958]): *Significación actual del realismo crítico*. Méjico: Ediciones Era.
- March, Kathleen N. (1994): *De musa a literata: el feminismo en la narrativa de Rosalía de Castro*. Sada: Edicións do Castro.
- Marx, Karl y Friedrich Engels (1968): *Sobre arte y literatura*. Madrid: Ediciones Ciencia Nueva.
- Massumi, Brian (2002): *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, EEUU: Duke University Press.
- Miguélez Carballeira, Helena (2012): “¿Por qué Rosalía de Castro tenía razón? *El caballero de las botas azules* como texto antisistema”, en H. González Fernández y MdC. Rábade Villar (coords.), *Canon y subversión. La obra narrativa de Rosalía de Castro*. Barcelona: Icaria, pp. 121-138.
- Murguía, Manuel (1886): *Los Precursores*. A Coruña: Biblioteca Gallega.
- Rábade Villar, María do Cebreiro (2011): *Fogar impronunciable. Poesía e pantasma*. Vigo: Galaxia.
- (2012): “Rosalía de Castro y el mito del progreso. Elementos para una nueva política del tiempo”, en H. González Fernández y MdC. Rábade Villar (coords.), *Canon y subversión. La obra narrativa de Rosalía de Castro*. Barcelona: Icaria, pp. 79-99.
- (2013): “Una casa en disputa: Rosalía de Castro, entre la ruina y la restitución”, *Revista de estudios hispánicos*, XLVII/1, pp. 29-54.
- (2014): “Arqueología y mundo subjetivo en la novela *Ruinas* (1866), de Rosalía de Castro”, *Hispanófila* 171, pp. 187-200.
- Rodríguez, Francisco (1986): “A dialéctica da historia e a obra de Rosalía de Castro”, en *Actas del Congreso Internacional de Estudios sobre Rosalía de Castro e o seu Tempo*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 419-439.

- (2011): *Rosalía de Castro, estranxeira na súa patria (a persoa e a obra de onte a hoxe)*. Santiago de Compostela: Asociación Socio-Pedagóxica Galega.
- Rosenwein, Barbara H. (2006): *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Nueva York: Cornell University Press.
- Spinoza, Benedict de (2001 [1677]): *Ethics*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions.
- Steiner, George (1975): *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Tuan, Yi-Fu (1997): *Space and Place: The perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Varela Jácome, Benito (1959): “Rosalía de Castro, novelista”, *Cuadernos de Estudios Gallegos* 42, pp. 56-86.
- VVAA (2004): *Los Borbón: Fin de los Austrias y llegada de los Borbón*, vol. 8, en *Historia de España*. Madrid: Espasa Calpe S.A.
- Williams, Raymond (1977): *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- (2001 [1973]): *El campo y la ciudad*. Barcelona: Paidós.