

El arquetipo de Werther en la novela *Flavio* de Rosalía de Castro

Helena Carrillo Barberà
Universitat de València (España)  

<https://dx.doi.org/10.5209/rfal.93523>

Recibido: 11 de enero de 2024 • Aceptado: 10 de octubre de 2024

Resumen: El artículo presenta un análisis de la influencia de *Las penas del joven Werther* de Goethe en la novela *Flavio* de Rosalía de Castro. Se destaca igualmente la crítica de las normas sociales que rigen las relaciones entre los sexos en la novela de Castro. Para ofrecer una perspectiva más amplia, se ha utilizado el libro *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes como *tertius comparationis*, para demostrar que tanto la novela de Castro como la de Goethe comparten el discurso del amor romántico. En particular, se muestra cómo el personaje de Flavio se identifica con el arquetipo del enamorado propenso a la melancolía y atribuido a los genios.

Palabras clave: Rosalía de Castro; Goethe; Werther; Flavio; deconstrucción; Roland Barthes.

ENG The Werther-Type in the novel *Flavio* by Rosalía de Castro

ENG Abstract: This paper presents an analysis of the influence of Goethe's *The Sorrows of Young Werther* on Rosalía de Castro's novel *Flavio*. Highlighted is as well the critique of social norms governing relations between the sexes in Castro's novel. To provide a broader perspective, the book *Fragments d'un discours amoureux* by Roland Barthes was used as *tertius comparationis* to show that both Castro's and Goethe's novels share the discourse of love. In particular, it is shown how the character Flavio identifies with the archetypal lovesick person prone to melancholy and attributed to geniuses.

Keywords: Rosalía de Castro; Goethe; Werther; Flavio; Deconstruction; Roland Barthes.

Sumario: 1. *Werther* internacional. 1.2. *Werther* en Rosalía de Castro. 2. Fragmentos de un discurso amoroso. 3. Género y sociedad burguesa. 4. Arte y genio. 5. Conclusiones.

Cómo citar: Carrillo Barberà, H. «El arquetipo de Werther en la novela Flavio de Rosalía de Castro», *Revista de Filología Alemana* 33 (2025), 9-22.

1. Werther internacional

Se considera que *Las penas del joven Werther* (1774) es la primera obra universal o *Weltliteratur* alemana (Mattenkott 1997: 51). Como dijo el propio Goethe: "Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen." (Eckermann 1836: 325). La trascendencia de la obra goethiana evidencia su relevancia en el contexto de la literatura mundial o universal. El texto se traduce rápidamente al francés (1774) y poco después al neerlandés (1776) y al inglés (1779). Sin embargo, no aparece en español hasta 1803 y solo comienza a destacar en 1857 (Pageard 1958: 13). Esto no impide que podamos seguir las huellas de Goethe en la literatura española, que son evidentes, por ejemplo, en la novela *Flavio* (1861) de Rosalía de Castro, objeto del presente trabajo, o, más tarde, también en Benito Pérez Galdós con *La estafeta romántica* (1899), que revisita el arquetipo de Werther

(Sotelo Vázquez 2020). Se ha sugerido igualmente la comparación con Tediato en *Noches lúgubres* (1789), de José Cadalso, aunque no está claro si el autor habría leído la obra de Goethe (Juan Penalva / Payá Lledó 2002).

Los paralelismos entre las obras de Goethe y Castro han recibido poca atención hasta la fecha. La autora, más conocida por su poesía romántica y por su papel como una de las principales figuras del *Rexurdimento*, el movimiento literario nacionalista gallego del siglo XIX, introduce las últimas palabras de Werther como cita al principio del capítulo 14, titulado *El entierro* de su primera novela, *La hija del mar*, pero en francés: “Des ouvriers portèrent le corps. Aucun prêtre ne l'accompagna” (Castro 1859). No obstante, la influencia de Werther no termina aquí: el objetivo del presente artículo es analizar esta influencia en *Flavio* (1861), la segunda novela de Castro.

Los temas del adulterio y el suicidio en *Las penas del joven Werther* provocan que la novela esté en boca de todos tras su publicación, gozando de un éxito sin precedentes (Mattenkrott 1997: 96). En Francia, el elogio de *Werther* por Germaine de Staël en *De la littérature* (1800), *De l'Allemagne* (1813) y la novela *Delphine* (1802) da a conocer al público francés y europeo la literatura y el pensamiento alemanes, que influyen decisivamente en el Romanticismo francés y europeo (Mildner 2012: 9). Este aspecto resulta significativo en cuanto Rosalía de Castro lee *Werther* en francés.¹

En 1803, se publica una edición bilingüe francés-español de *Werther* que no tiene gran difusión en España. Por tanto, hay que esperar a 1857 para el gran éxito de la novela (Pageard 1958: 13, 37). La revista *La Crónica* da a conocer en toda España a Madame de Staël. Pageard admite que: “Es probable que Goethe, como la mayoría de las figuras dominantes de la literatura alemana, fuese conocido, en gran parte, a través del texto francés del libro *De l'Allemagne*” (1958: 18). A través de la figura de Staël, Goethe es conocido en Francia principalmente como el autor de *Werther* y no por *Fausto* u otras de sus obras. Así, como explica Mildner (2012: 9), la figura de Werther en este país se interpreta como el epítome romántico del amor verdadero.

1.2. *Werther* en Rosalía de Castro

En su obra *Goethe en Galicia* (2007), Mariño Gómez analiza la influencia del autor alemán en escritores gallegos, prestando especial atención a los autores del *Rexurdimento*, el movimiento literario nacionalista gallego del siglo XIX:

Nese afán xa plenamente estético, os novos escritores teñen que mirar fora, e cobran importancia, así, referenes literarios europeos, dos que non é allea a figura e a produción artística de Goethe, considerado –meses tempos de romanticismo galaico, pero xa de realismo hispano–, como un autor romántico máis² (2007: 29).

El autor destaca la influencia de Goethe en Rosalía de Castro, escritora símbolo de la literatura gallega (2007: 29). En sus poemas, Varela (1958) subraya la influencia del tema goetheano de la naturaleza como revelación de lo infinito: “La idea de la limitación de lo humano es la que lleva a Fausto a la idea de suicidio – y lo mismo a Werther, pero unida al amor. [...] La angustia de la limitación del ser humano aparece en la prosa y el verso rosalianos” (Varela 1958: 291-205). Mariño Gómez reconoce asimismo una filosofía natural que recorre toda la obra de la autora (2007: 44). Varela también la llama “Eros de la distancia” y ambos vinculan este tema directamente con Werther, así como el tópico de “saudade e retorno”. Varela lo describe como una “identificación de algún elemento o accidente, el mar, la muerte, el cielo, con lo Absoluto, al que entregarse” (Varela 1958: 205-211).

1 Según Ruiz Silva: “Varias de las citas seleccionadas al principio de cada capítulo están en francés (una de Ossian, otra de Byron, las dos de Miss Cummins, y las de Goethe, Madame Girardin y Victor Hugo) lo cual permite deducir que Rosalía conocía ampliamente la lengua francesa y que tenía acceso a obras que todavía no habían sido vertidas al castellano o que, por alguna razón, había tenido acceso a ellas en su versión francesa.” (1986: 373).

2 En ese afán plenamente estético, los nuevos escritores tienen que mirar fuera, y cobran importancia, así, referentes literarios europeos, entre los que se encuentra la figura y la producción artística de Goethe, considerado –en los tiempos del Romanticismo gallego, pero ya de Realismo hispánico–, un autor romántico más (Traducción de la autora).

En cuanto a la novela *Flavio*, se publicó en español en 1861 y trata de la relación entre Flavio y Mara. Flavio vive aislado de la sociedad hasta la muerte de sus padres, momento en el que conoce a Mara. Ambos comienzan una relación amorosa y ella intenta enseñarle a comportarse como un miembro de la alta sociedad, pero cuando él lo consigue, todos a su alrededor la dejan de lado. Según March:

Por non manterse firme, [Mara] acaba sendo vítima, moldeada polas malas palabra dos demás e sobre todo polas do suposto amante apaixoad o 'sensibel': Flavio. Notemos que o protagonista, o viaxeiro alleo á sociedade de Mara, acaba adquirindo más amigos, apoio e información que ela e, así, consegue manter o seu estatuto de poder³ (March 2008: 6).

Flavio no es solo un folletín de temática amorosa, sino que en él la crítica social ocupa un lugar central: condena la falta de reconocimiento y libertades de las mujeres de la España del siglo XIX. A este respecto, un concepto que se ha querido cuestionar en esta investigación es el de la genialidad; merece la pena señalar el artículo en el que Mariño Gómez compara varias obras de Goethe y Castro, entre ellas *Werther* y *Flavio*, y argumenta que todas comparten un tema: en ellas aparece un personaje loco o genial (2004). El autor fundamenta su interpretación tomando prestadas las categorías introducidas por Platón en su *Fedro*, que explican cómo la locura puede producirse de formas diferentes:

Lo que Platón denominara la L[ocura] buena, o sea la L. que no es enfermedad o perdición, ha sido entendido de dos maneras diferentes, a saber: 1) como inspiración o don divino; 2) como amor a la vida y tendencia a vivirla en su simplicidad (Abbagnano 1987: 750).

[...] L. poética, inspirada por las musas (*Ibid.*, 244 a, 245 a) y finalmente la forma más elevada, a saber d) la L. amorosa, que envuelve al hombre en el recuerdo de la belleza ideal que despiertan en él las bellezas de las cosas del mundo" (*Ibid.*, 244 a, 245 a) (*Ibid.*, 249 e).

Ambos tipos de locura descritos aquí se identifican con *Werther* –en cuanto a la naturaleza de su locura, no sólo es evidente la motivación romántica, sino también la poética–, así como con Flavio: "Este proceso de degradación del protagonista va a la par con su transición de la locura poética y amorosa original a la cordura final, con su prosaica adaptación a la vida social" (2004). Sobre esta concepción platónica del amor habla Roland Barthes en su seminario en la *École des hautes études en sciences sociales* de la Universidad de París (1974-1976) cuando fundamenta su teoría, precisamente, en los textos de *El banquete*, *Fedro* y *Las penas del joven Werther*. En este seminario está la semilla del libro *Fragments d'un discours amoureux* (1977) (Rábade Villar 2016: 92-103).

2. Fragmentos de un discurso amoroso

Barthes, con su extensa obra ensayística, se mantiene relevante por sus aportaciones a la crítica literaria y a la lingüística. En *Fragments d'un discours amoureux* (1977), introduce fragmentos de diversas obras literarias en las que identifica una serie de figuras del amor romántico en el lenguaje. El libro funciona como un diccionario que sugiere más que explica los ejes del lenguaje del amor romántico. El *Werther* desempeña un papel central, pues la mayoría de los extractos introducidos provienen de esta novela.

El interés en esta obra tardía del francés ha renacido en nuevos estudios comparativos de todo tipo, desde nuevas traducciones a experimentos creativos (Park 2021, Mathews 2023). El presente artículo pretende utilizar la obra del lingüista y crítico literario para establecer un *tertium comparationis* entre la obra de Goethe y la de Castro. Asimismo, se ha querido analizar la intencionalidad crítica de la autora de *Flavio*, que respondería directamente al modelo del personaje de *Werther*: el arquetipo es un personaje que goza de un privilegio social como hombre que le permite actuar más libremente que su amada y que se aprovecha de ello perjudicándola.

³ "Al no mantenerse firme, Mara se convierte en víctima, moldeada por las malas palabras de los demás y, especialmente, por las de su amante Flavio, supuestamente apasionado y "sensible". Hay que señalar que el protagonista, el viajero, ajeno a la sociedad de Mara, acaba teniendo más amigos, apoyo e información que ella y consigue así mantener su estatus de poder" (Traducción de la autora).

En *Fragments*, Barthes aborda el problema del amor desde una estructura aparentemente semiótica, pero lo que se aborda fundamentalmente, como él mismo admite, es un discurso estético (1978: 94), en el que Werther se presenta como modelo del héroe enamorado. La obra puede definirse como un intento de dilucidar la relación entre lenguaje y verdad, a través de lo que Tillería llama un enigma de signos que sugiere filosóficamente la verdad (2020: 179). Así, se presenta un discurso que toma como punto de partida multitud de *topoi* de la historia literaria, como la melancolía de la amada, el “abismo” o el ensimismamiento. En última instancia, se presentan dos posibles salidas a nivel filosófico: la huida o el suicidio. Según Barthes, el suicidio es la única manera de finalizar un discurso horizontal que no tiene trascendencia ni redención y, por tanto, carece de un elemento de resolución (Barthes 2011: 9). La huida no es más que una pausa momentánea en este discurso infinito.

Recientemente, Stafford ha subrayado el componente político en el discurso amoroso de Barthes a lo largo de toda su obra y presta especial atención al libro que nos ocupa: “This deeply political and materialistic link by Marx between dialectics and love resurfaces, I want to argue, in *A Lover’s Discourse*.“ (2011: 54). Aunque encontramos esta declaración en el libro: “El *discursus* amoroso no es dialéctico; gira como un calendario perpetuo, como una enciclopedia de la cultura afectiva”. (Barthes 2011: 9), más tarde, Barthes admite que en *Fragments* aparece una “curiosa dialéctica” en la medida en la que el resultado en el amor y las relaciones, para el autor, es una búsqueda infinita del amante, un incesante movimiento de una connotación a otra (2011: 64). En la obra se confrontan amante y autor, lenguaje y acción y mito y realidad. Para Stafford: “Barthes’s dual conception of love (...) makes his theories on love into forms of dissidence that challenge political and affective views of amorous relations.” (2022: 67). El discurso amoroso representa una verdad filosófica, pero no necesariamente una realidad política concreta. Sin embargo, sus características pueden entenderse como parte de una estructura que perpetúa relaciones de poder entre los amantes. Esto es así en la medida en que los argumentos (en el lugar en el que un diccionario estarían las definiciones) que Barthes cita, si bien no son prescriptivos, pueden considerarse un recopilatorio de actitudes o pensamientos normativos disputables. Al clasificarlos y presentarlos en forma de compendio, Barthes consigue arrojar luz sobre los tópicos, abriendo el debate para que sean cuestionados.

A partir de las declaraciones de Werther que *Fragments* recoge, se puede establecer un paralelismo con el discurso de Flavio y entender que ambos pertenecen a la misma tradición. Aunque el tema del suicidio por amor ya existe en la tradición literaria antes de la novela de Goethe, *Werther* resulta novedoso en cuanto que la individualidad caracteriza el apasionado mundo emocional del protagonista; el movimiento literario del *Sturm und Drang* habría sido impensable sin el ideal ilustrado de la autodeterminación (Riman 2021: 175). Esta individualidad se integra en un discurso sobre el amor que tiene una pretensión estética totalizadora. Werther encuentra inicialmente su inspiración en el amor, pero: “der Misserfolg, den er als Künstler, später vor allem aber als Liebhaber erfährt, führt Werther – ganz in Sinne des Sturm-und-Drang-Geistes – in melancholische Selbstbetrachtungen” (Riman 2021: 177). A este respecto es relevante mencionar el concepto de genio, crucial para el *Sturm und Drang* y que cobraría gran relevancia en el Romanticismo. En el quinto apartado del presente artículo se ha querido resaltar la relevancia de que el concepto de genio en las novelas analizadas se asocie solo a figuras masculinas. La concepción de Werther como genio es un aspecto fundamental de la novela de Goethe:

Man könnte den ›Werther‹ als die intensivste Wendung des Genie-Themas aus dem Ästhetischen ins Existentielle verstehen. Richtiger wohl ist es, durch das Medium dieses Werks die Genie-Ästhetik als ein ideologisches Epiphänomen der so viel allgemeineren und tiefer reichenden Subjektivismus-Problematik zu sehen (Schmidt 2004: 325).

Aunque *Flavio* de Rosalía de Castro reproduce el discurso del amor romántico, no es el discurso el que está deconstruido, sino el tópico del amante enfermo de amor, que es quien utiliza este código. La novela muestra las consecuencias trágicas de la consecución de la filosofía de este tipo de personaje. Por su parte, el código o lenguaje del que se desprende no posee, no aboca a la acción constructiva, solo a la autodestrucción. El personaje (no el código) se define en última instancia por dos acciones fundamentales: la espera o huida y la búsqueda de

la muerte. Su carácter melancólico o enfermizo resulta fáctico solo en la medida en que supone un lastre para el estado psicológico del personaje. A pesar de la horizontalidad del lenguaje del amor romántico, se quiere argumentar que posee una cualidad intensiva: la suma de figuras o de tópicos del lenguaje son un reflejo del estado mental alterado del personaje, que lo termina abocando bien a la destrucción de su código, bien a la muerte. Al situar las figuras de Barthes en el discurso de *Flavio*, que el propio Barthes obtiene del amante Werther, comprobamos que los personajes de las dos novelas utilizan el mismo lenguaje y comparten una misma filosofía en cuanto a su relación con la espera y con la muerte.

Se ha realizado una selección de tópicos de entre todos los citados por Barthes debido a las limitaciones del formato. Así, se pretende abrir la puerta a continuar analizando *Fragments* en relación con *Flavio* u otras obras de intencionalidad similar. Una de las primeras coincidencias discursivas de las novelas es la aparición de la angustia, en el capítulo del mismo nombre, que conduce al amante al sufrimiento y a menudo al llanto: "Ich ertrug's nicht, neigte mich auf ihre Hand und küsste sie unter den wonnevollsten Tränen." (Goethe 2021: 30). Según Barthes: "La menor emoción amorosa, de felicidad o de pena, hace que a Werther le broten las lágrimas. Werther llora a menudo, muy a menudo, y abundantemente. ¿En Werther, es el enamorado quien llora o el romántico?" (2011: 164). De esta declaración es posible extraer que Werther posee una sensibilidad extraordinaria, Barthes argumentaría, por su condición de enamorado. El enamoramiento pues, tendría la capacidad de alterar los sentidos. Si se asume que el código del lenguaje del amor es conocido por todos, se entenderá que otros actúan en base a él. Así pues, la ira y el llanto son las estrategias clave en el repertorio de Flavio cuando Ricardo, su rival, reprocha a su amante: "— ¡Cuán necia sois!... —exclamó Ricardo, levantándose-. Creéis que porque yo no me desmayo ni lloro con vuestros desaires os amo menos por esto..." (Castro 1991: 266). Esto permite al amante legitimar su amor y posicionarse como víctima de un mal sobre el que asume no tener ningún control, sin responsabilizarse de sus actos.

Asimismo, la sensibilidad del enamorado está ligada irremediablemente al sufrimiento por amor. La pasión y el dolor de Flavio lo acercan a Werther:

Manchmal sag ich mir: Dein Schicksal ist einzig; preise die Übrigen glücklich – so ist noch keiner gequält worden. Dann lese ich einen Dichter der Vorzeit, und es ist mir, als säh ich in mein eignes Herz. Ich habe so viel auszustehen! Ach sind denn Menschen vor mir schon so elend gewesen? (Goethe 2021: 30).

También, para Castro, Flavio es un ser con tristeza hereditaria (1991: 238). Siempre se siente atormentado: "la tempestad que ruge en mi alma amenaza estallar... Huyamos hoy, y quizá mañana pueda ya verla y permanecer a su lado sin herirla." (Castro 1991: 218). O, más adelante: "Flavio fue invitado también por la anciana con grandes instancias; pero él rehusó obstinadamente. Cuando salió, una nube terrible nublaba sus ojos" (Castro 1991: 226). Va de la mano de lo que Barthes llama "nubes", un enfurruñamiento por no conseguir al objeto del deseo: en la novela de Goethe, el señor Schmidt, prometido de Friederike, se pone celoso de Werther. Werther juzga entonces el mal humor: "Oder ist sie nicht vielmehr ein innerer Unmut über unsere eigene Unwürdigkeit, ein Missfallen an uns selbst, das immer mit einem Neide verknüpft ist, der durch eine törichte Eitelkeit aufgehetzt wird?" (Goethe 2021: 38). Barthes ironiza: "¿El suicidio de amor será un malhumor un poco extremo?" (Barthes 2011: 178). Se entiende aquí la cualidad intensiva del estado psicológico del amante: cuanto más intensa es la tormenta interior de este, más cerca se encuentra de la destrucción del código amoroso.

En cuanto al tópico de los celos, suelen provocar discusiones y falta de consenso entre el amante y la amada. Al principio, Mara se niega a ceder ante Flavio, que no reconoce las convenciones sociales que atañen a las relaciones entre los sexos. Existe pues un desequilibrio de poder, una disputa entre el amante que quiere continuar con su discurso y el otro, que no tiene cabida dentro de él como más que un objeto del deseo. Sucede lo mismo en el *Werther*, como se observa en esta conversación entre el personaje homónimo y Carlota:

Warum denn mich, Werther? just mich, das Eigentum eines andern? just das? Ich fürchte, ich fürchte, es ist nur die Unmöglichkeit, mich zu besitzen, die Ihnen diesen Wunsch so reizend macht. – Er zog seine Hand aus der ihrigen, indem er sie mit einem starren unwilligen Blick ansah. – Weise! rief er, sehr weise! hat vielleicht Albert diese Anmerkung gemacht? (Goethe 2021: 126-127).

Como señala Barthes:

La escena parte de una diferencia: Carlota está molesta, Werther está excitado, y la molestia de Carlota excita todavía más a Werther [...] es muy necesario que el diferencial de partida se repita en cada dístico: así, Carlota lleva siempre su parte hacia proposiciones generales (“Me deseas porque es imposible”) y Werther hace girar siempre la suya en torno a la contingencia, diosa de las heridas amorosas (“La decisión debe venir de Alberto”) (2011: 106).

Este paralelismo se refleja constantemente en las conversaciones entre los dos amantes en la novela de Castro:

— Mara..., ¿qué es lo que os liga a ese hombre? Decídmelo..., os lo ruego; todos menos yo lo saben, sin duda, vuestro secreto. — Me fatigáis —repuso aquélla [...] Esperad algún tiempo más, y os lo diré todo. Pero en tanto tened entendido que es a vos a quien amo (Castro 1991: 183).

Para Barthes, el discurso del amor no tiene fin ni solución posible más allá de la muerte. Según Tillería: “los Fragmentos son inencasillables: hablando de momentos o escenas puntuales (la cita, la espera, el rapto, etc.), lo que hacen, a la larga, es referirse a un amor supuestamente posible, pero en la práctica inalcanzable” (2020: 177). El amante lucha por imponer su discurso, anulando al amado en su calidad de sujeto.

El suicidio o fin del amor, el anuncio de su inminencia, puede funcionar también como una estrategia de control. Werther insinúa sus intenciones: “Liebe Lotte! lassen Sie mir noch ein klein wenig Ruh, es wird alles werden!” (Goethe 2021: 127). Así lo ve Barthes: «Déjame todavía un poco de reposo, todo se arreglará», dice Werther a Carlota con un tono quejumbroso y amenazante; es decir, «Pronto te verás desembarazada de mí» (2011: 108). En este momento, se convierte inmediatamente en el más fuerte de los dos. Flavio sigue su ejemplo en una de sus cartas a Mara: “¿No me martirizaría Dios en el infierno con el vivo recuerdo de vuestra imagen? En este mundo aún puedo seguiros, veros, interponerme entre vos y los que os cercan; pero ya muerto, todo habría concluido” (Castro 1991: 201).

Paralelamente, existe la posibilidad de la huida o *sobria ebrietas*: el sujeto comprende que las dificultades de la relación amorosa se deben al deseo constante de poseer al amado de una u otra manera y decide abandonarlo (Barthes 2011: 192). Flavio jura y perjura indignado: “No, no volveré a verla, me alejaré hoy mismo de esos lugares, que me recuerdan su imagen; seguiré un camino opuesto al que ella ha seguido, y mis ilusiones primeras se realizarán al fin” (Castro 1991: 132). Werther podría haber renunciado a Lotte, pero, para no tener que alejarse de ella, se suicida. Flavio, aún dependiente del discurso amoroso, abandona el trance de la huida para volver con Mara, pero nada cambia; nada concluye o se soluciona: “Señuelos de soluciones, sean cuales fueren, que proporcionan al sujeto amoroso, a despecho de su carácter a menudo catastrófico, un descanso pasajero” (Barthes 2011: 210).

Por último, Flavio recurre también al suicidio: “El señorío se despoja de su ornamentación, deviene tan puro que, como un metal primitivo, nada puede alterarlo: he aquí que es indestructible. Werther ha decidido morir” (Barthes 2011: 238). Se explica a Carlota en una carta de despedida: “Es ist beschlossen, Lotte, ich will sterben” (Goethe 2021: 128). Como Ofelia, Flavio se rinde a la corriente del río. Como Werther, se esfuerza por ser uno con Dios, cuya venganza teme al mismo tiempo: “Este terror que sentimos hacia el descanso eterno no es más que el vértigo en que nos envuelve la agitada, la insulsa vida: muramos. Todo será un instante..., y después..., ¡oh, Dios!... ¿Será verdad que no has de perdonarme este crimen?” (Castro 1991: 232).

No obstante, a diferencia de Werther, Flavio no ha pensado bien lo que se dispone a hacer. Este pasaje es especialmente relevante como herencia del *Werther*, pero también como respuesta a

la novela de Goethe, pues refleja cómo Flavio se deja llevar por el patrón que Barthes sugiere en *Fragments*: el modelo del discurso amoroso es demasiado rígido como para no resultar externo al sujeto; Flavio actúa aquí de acuerdo con una tradición y no según sus propios deseos. El terror ante la muerte a la que el discurso amoroso dirige al sujeto expone a Flavio como farsante. Se entiende que Flavio interpreta un papel y que sus verdaderos sentimientos no se muestran al lector, si no solo de manera fugaz en ciertos momentos: "En aquellos instantes no amaba ya; aborrecía a Mara con la vida" (Castro 1991: 232). Poco después, la propia autora critica la elección de su protagonista: "Un suicidio por vanidad, por ambición, por amor, es desgraciadamente la cosa más tristemente vulgar del mundo" (Castro 1991: 236). Flavio se salva por pura suerte, pero el accidente lo deja débil y enfermo. Mara se apiada de él, lo que lleva al joven a conseguir su objetivo: tenerla sólo para él, como podría haberle ocurrido a Carlota si Werther hubiera sobrevivido su suicidio.

En relación con el suicidio, merece la pena hablar de un último *topos*, al que Barthes llama "lo irresoluble". Flavio escribe dos cartas antes de ser arrastrado por la corriente, pero las rompe y vuelve a fracasar en su intento de seguir el ejemplo de Werther (Castro 1991: 231). Nadie más que un amigo, Luis, conoce el intento de suicidio de Flavio, del mismo modo que Werther sólo comparte sus secretos con Wilhelm:

Hago discretamente cosas locas; soy el único testigo de mi locura. Lo que el amor desnuda en mí es la energía. [...] Werther alaba su propia tensión, que él afirma, frente a la simpleza de Alberto. Nacido de la literatura, no pudiendo hablar sino con la ayuda de esos códigos usados, estoy no obstante solo con mi fuerza, consagrado a mi propia filosofía (Barthes 2011: 25).

La rigidez de Flavio le lleva a seguir los códigos hasta las últimas consecuencias, pero el accidente que casi termina en ahogamiento simboliza la muerte del discurso del amor. Sin embargo, el cambio definitivo sólo se produce unos capítulos más tarde, cuando el protagonista acepta un discurso anti-romántico: el de la mujer como objeto a poseer, y ya no como un ideal intangible.

3. Género y sociedad burguesa

Flavio podría parecer demasiado alejada en el tiempo y en el propósito de la novela de Goethe, pero ambas novelas son sucesoras de Rousseau. Para Georg Lukács: "where Rousseau still dissolves the external world (with the exception of the landscape) into a subjective mood, young Goethe also inherited an objective and clear treatment of the external world, the world of society and of nature" (1979: 44). Esto significa que la realidad socioeconómica de la Alemania de la época, con una burguesía cada vez más importante, desempeña un papel crucial en el *Werther*. Werther es un plebeyo que se siente presionado por su entorno a aceptar un puesto en la corte para realizar un trabajo lucrativo. A pesar de su cercanía a figuras aristocráticas como el príncipe, se distancia cada vez más de la clase dirigente hasta quedar marginado: "Und da man nun heute gar, wo ich hintrete, mich bedauert, da ich höre, dass meine Neider nun triumphieren und sagen: da sähe man's, wo es mit den Übermutigen hinausginge" (Goethe 2021: 84). Este fracaso determina su comportamiento posterior y su obsesión por Carlota se vuelve cada vez más enfermiza. Lukács subraya la relación entre el fracaso de Werther en la corte, el deterioro mental del personaje y su último encuentro con Carlota: "Not until after Werther fails in this attempt does his tragic reencounter with Lotte take place" (Lukács 1979: 46). Así, el conflicto de Werther tematiza la búsqueda de la individualidad a través de la lucha contra las convenciones sociales. Para los *Stürmer und Dränger*, la tensión entre un estilo de vida burgués y la realización del ideal era un motivo clave (Riman 2021: 175). Lukács hace la siguiente aclaración sobre Werther:

it is not only the proclamation of the ideals of revolutionary humanism, but also the perfect formulation of the tragic contradiction of these ideals. Hence *Werther* is not only a high-point of the great bourgeois literature of the eighteenth century, but at the same time the first major forerunner of the great realistic problem literature of the nineteenth century (Lukács 1979: 45).

Según Lukács, Werther mostraría el conflicto irresoluble entre el desarrollo libre y pleno de la personalidad y la sociedad burguesa. Para este autor, Goethe fuerza el tema en un marco

estrecho y se limita temáticamente a la descripción de un mundo pequeño, casi idílico y cerrado que, a partir de Balzac, caracterizaría a la novela decimonónica (1979: 45).

En su pretensión de ser una novela realista, *Flavio* no descuida el factor social. La novela funciona como respuesta y crítica a *Werther*, aunque no puede decirse que se ocupe a fondo de la cuestión de clase. Sólo se reconoce un indicio de ello en la posadera Rosa, en la medida en que su trabajo y sustento dependen de Flavio. Con el cambio de personalidad de este y el inicio de su maltrato a Rosa, acabará abocando a la joven al suicidio. No obstante, el ya mencionado motivo del *Sturm und Drang* de tensión entre un estilo de vida burgués y la realización de los ideales, subyace en *Flavio*: “[Rosalía de Castro] se plantea el conflicto entre el deseo y la realidad histórica tratando de encontrar un equilibrio entre las obligaciones sociales y sus propios impulsos poéticos” (Busto-Ogden 1985: 408).

Para Flavio, el amor es la máxima expresión del ideal. Igual que *Werther*, debe desafiar las reglas de la sociedad, del decoro, si quiere alcanzar su objetivo. Pero Flavio, a diferencia de *Werther*, se convierte en uno de los villanos de su propia historia: “se produce la metamorfosis de este personaje que de inocente, adánico, impulsivo, loco, se convierte en un hombre de mundo, calculador, ajustado a las exigencias de la sociedad de la época” (Busto-Ogden 1985: 408). En cierto modo, Flavio representa lo que *Werther* empieza a detestar: una clase privilegiada hipócrita y decadente. Mara y la mayoría de los personajes, como Ricardo, también pertenecen a esta clase: “Ya que nos falta dinero, que nos sobre dignidad al menos” dice la madre de Mara (Castro 1991: 73).

Pero ambas novelas coinciden especialmente en el tratamiento del tema del matrimonio, que Georg Lukács ha mencionado como un aspecto fundamental de la crítica social que puede derivarse del *Werther*:

Lotte is a bourgeois woman who instinctively holds on to her marriage with a capable and respected man and draws back in alarm from her own feelings. Thus the tragedy of *Werther* is not only the tragedy of unhappy love, but the perfect expression of the inner contradiction of bourgeois marriage (1979: 46).

Como explica Nagel, la crítica literaria más tradicional ha oscilado desde considerar a Carlota un modelo ideal de virtud femenina a culparla por la muerte de *Werther* (2020). Recientemente, se ha hecho mayor hincapié a la probabilidad del malentendido entre *Werther* y Carlota: él no comprende que, aunque lo desea, Carlota no quiere romper las normas: “Lotte imagines keeping *Werther* in a way that is perhaps not entirely socially acceptable but at least tolerated, and her desire includes a clear erotic component” (Niekerk 2023: 34). Cuando *Werther* impone su deseo, se topa con el miedo de Carlota a sufrir las consecuencias.

Por su parte, Castro se interesa especialmente por la situación de la mujer. Igual que Emilia Galotti se resiste hasta el final a los intentos del principio de convertirla en su amante (Lessing 1772), Mara evita a Flavio para no destruir su reputación y sus perspectivas matrimoniales. Merece la pena recordar el papel simbólico del drama de Lessing en el final de *Werther*: el hecho de que el protagonista deje el libro abierto junto a la escena del suicidio apunta a la pretendida crítica de Goethe al matrimonio.

Flavio, a diferencia de *Werther*, no se enamora de una mujer casada, pero es también su incapacidad o falta de interés por observar las reglas del decoro lo que le lleva una y otra vez a la desesperación. Al final de la novela, Mara cede parcialmente a los deseos de Flavio y empieza a dejar de hablar con otros hombres, comprometiendo a la pareja a los ojos de todos: “Habéis hecho comprender demasiado al mundo los secretos de vuestro amor, y este mal no tiene otro remedio que el casamiento” (Castro 1991: 288). Pero esta posibilidad le resulta aterradora. No es de extrañar, cuando su amante es un tirano: “Flavio es celoso y desconfiado, y él me ha asegurado un día que no admitirá un solo hombre a su servicio” (Castro 1991: 289). El propio Flavio admite que se mudarán a su remoto y ruinoso palacio para vivir solos cuando Mara se case con él y que Mara tendrá que abandonar la sociedad (Castro 1991: 271). Por este motivo, Mara intenta retrasar el matrimonio todo lo posible.

Además, los amigos de Flavio lo manipulan con engaños y le hacen dudar de Mara (Castro 1991: 297). Rosalía de Castro denuncia el poder de las habladurías y el conservadurismo de la

época en varias ocasiones a lo largo de la novela: “La maledicencia y la envidia, ensañándose en ella, habían llegado a velar día y noche sobre su reputación, manchada incesantemente por unos y otros labios asquerosos e impuros” (Castro 1991: 276). Se produce un cambio de paradigma cuando Mara cede por primera vez, que la autora explica así: “Pero, en tanto, la situación de ambos variaba, los papeles se cambiaban, [...] y creyendo hallar siempre en Flavio un ser que dependía de su ser, vino a convertirse en esclava suya” (Castro 1991: 268-269). Después, los amigos de Flavio le hacen creer que Mara ya no es virgen, lo que lleva a la muchacha a tener que arrodillarse ante Flavio para rogarle que no les crea (Castro 1991: 286).

Flavio critica duramente el sexism de la época, donde el mantenimiento de la honra y la virginidad femeninas funcionaban como una estrategia patriarcal de control. La mujer debía proteger su reputación a toda costa para evitar ser acusada de inmoralidad y ser excluida de la comunidad: “Pero ya no culpaba nadie al viajero, sino a Mara; su fama de coqueta le hacía parecerlo siempre a los ojos de los demás, aun cuando, en realidad, ya no lo fuera” (Castro 1991: 273). Al final, Flavio pierde la virginidad en una noche de carnaval, lo que marca el inicio de su metamorfosis a *homme fatale*.⁴ En un guiño final al *Werther*, Flavio besa apasionadamente a Mara en contra de su voluntad y se despide de ella asegurándole que nunca la olvidará y que, si la olvidara, eso significaría que Flavio está muerto y que ha nacido el “hombre de verdad” (Castro 1991: 299): “Se acercó a ella en este instante, y sin que pudiera impedírselo la besó frenéticamente, apretándola contra su pecho” (Castro 1991: 300).

Cuando Flavio abandona a Mara, se casa con una anciana rica que pronto lo hace viudo y le deja una cuantiosa herencia. Se retira a su palacio de Bredivan, lleva una vida dedicada al placer sexual y provoca el suicidio de la joven Rosa y de su hijo tras abusar de ellos (Castro 1991: 301). Las citas de March al principio de este trabajo recuerdan cómo Mara queda marginada, mientras Flavio, que ha entendido su lugar privilegiado en la sociedad, lo utiliza para dar rienda suelta a su egoísmo (2008: 6).

De este modo, Rosalía de Castro denuncia el poder de los hombres sobre el destino de las mujeres y arroja luz sobre el hecho de que la Lotte del *Werther* es también una víctima, atrapada en el dilema de aceptar a un hombre que no se detendrá ante nada hasta poseerla –sólo ante la muerte– y perder el respeto de la sociedad, o soportar su chantaje y la posibilidad de que alguien la haga responsable del destino del enfermo. El personaje de Werther, entendiendo la novela desde el punto de vista más social, es un ególatra que, como Flavio, ejerce su privilegio masculino para doblegar a una mujer a su voluntad.

4. Arte y genio

Un último punto que se ha querido abarcar es el concepto de genio. Séneca desarrolló el término en relación con los artistas, afirmando que no podía darse el hecho de que una gran mente no poseyera cierta pizca de locura (Weimar 2007: 701). En el *Sturm und Drang*, el término adquiere un gran significado al referirse a la individualidad del sujeto moderno (Riman 2021: 75-77). El genio también se asocia con la capacidad especial de actuar más allá de las normas sociales:

Dieser Geniebegriff erkennt den Künstler/Dichter und nur ihn zur exemplarischen Verwirklichung der allein aus sich schaffenden Subjektivität, deren beanspruchte Autonomie von vornherein alle Abweichungen von konventionellen Normen in den zugehörigen literarischen Texten legitimiert. Er artikuliert ein vorgesellschaftliches Persönlichkeitsideal (Prometheus), das unter sozialen Bedingungen entweder gar nicht oder nur als Asozialität gelebt werden könnte (Weimar 2007: 702).

La transgresión o, siguiendo a Séneca, la locura, es por tanto una característica típica del genio. Los Wittkower también recuerdan: “Marsilio Ficino equiparó la melancolía de los genios con lo que Platón describió como el don divino de la “manía”, es decir, la obsesión” (Wittkower 1981: 23-24). En *Werther*, el protagonista menciona este término dos veces. Por un lado, subraya

⁴ Así, describe Mario Praz al *homme fatale* basándose en el *Manfredo* (1817) de Byron: “They diffuse all round them the curse which weighs upon their destiny, they blast, like the simoon, those who have the misfortune to meet with them [...]; they destroy themselves and destroy the unlucky women who come within their orbit.” (1951: 74-75).

la relación entre genio, inspiración y arte, que puede asociarse con la locura poética de Platón (Goethe 2021: 16). Por otro lado, atribuye al genio los elementos de ingenio y sensibilidad (Goethe 2021: 11). Sin embargo, esta cita del propio Werther en su conversación con Alberto es especialmente reveladora:

Ich bin mehr als einmal trunken gewesen, meine Leidenschaften waren nie weit vom Wahnsinn, und beides reut mich nicht: denn ich habe in meinem Maße begreifen lernen, wie man alle außerordentlichen Menschen, die etwas Großes, etwas Unmöglichscheinendes wirkten, von jeher für Trunkene und Wahnsinnige ausschreien musste (Goethe 2021: 55).

Werther se identifica con el genio. Igualmente, relaciona los conceptos de arte, amor y libertad: “Folgt der Mensch, so gibt's einen brauchbaren jungen Menschen, und ich will selbst jedem Fürsten raten, ihn in ein Kollegium zu setzen; nur mit seiner Liebe ist's am Ende, und wenn er ein Künstler ist, mit seiner Kunst” (Goethe 2021: 16). Werther busca las palabras para describir el amor y se siente incapaz de encontrarlas porque, dice, tendría que ser el gran poeta Homero para poder hacerlo (Goethe 2021: 19). En este sentido, Werther no se ve a sí mismo como un poeta, sino como un ser excepcional que se identifica con el concepto de genio original.

La cuestión del genio se plantea en *Flavio* de un modo ligeramente distinto. El desarrollo postkantiano del siglo XIX va más allá al reinstaurar el concepto de genio como ideal de personalidad, aunque relacionado con el rédito y, por tanto, socialmente aceptable (Weimar 2007: 703). En la novela, el concepto de poeta es, pues, el predominante y el que remite a la impermanencia del carácter. Se hace hincapié en la sensibilidad y la volatilidad del poeta:

Voluble y ligero en cierto modo, como todos los poetas, e impresionable hasta la exageración, Flavio, sobrecogido por tanto objeto deslumbrador, había olvidado sus dolores; el recuerdo de la mujer amada se había casi desvanecido entre aquellos ondulantes cortinajes de azul y plata (Castro 1991: 86).

También con ironía: “¡Tan susceptible era aquel corazón, tan liviano..., tan poeta!” (Castro 1991: 88). Para el narrador, Flavio posee también inspiración: “Al hablar Flavio de sus futuros proyectos, de sus sueños eternos, se diría que estaba inspirado por un genio oculto que le hacía orador sublime” (Castro 1991: 39). Además, es considerado un genio por la figura del amigo que aparece al principio de la novela (Castro 1991: 39-40). Aparte de Flavio, sólo otro personaje de la novela es descrito como un genio: Lord Byron (Castro 1991: 209). Hay que recordar que, hasta el siglo XX, el término “genio” se utilizaba normalmente sólo para los escritores (Weimar 2007: 703). Esto significa que los términos poeta y genio están estrechamente ligados en la novela de Rosalía de Castro, por no mencionar la conexión entre el genio poético y el tema de la locura:

He ahí los frutos del poeta escéptico y sombrío; él culpa a la humanidad de sus dolores; brota de su propio corazón; no le culpéis, pues; él no halla reposo en la tierra, y maldice la tierra; él detesta a la humanidad porque no se le parece. Perdonadle; es un enfermo del alma, incurable... ¿Culparíais al leproso porque no puede hallar remedio a su mal? (Castro 1991: 210).

Merece la pena comparar cómo se utiliza el término “poeta” en relación con Flavio y Mara. Mara expresa el siguiente pensamiento:

Los poetas son hombres distintos de los demás, no sienten como todos sienten y por eso no los comprenden todos. He aquí por qué siempre oculté a miradas extrañas lo que pasaba en el fondo de mi corazón, por qué nunca dejé traslucir este defecto o esta virtud que debe provenir del cielo (Castro 1991: 208).

El narrador la describe como a una loca, igual que a Flavio: “ella ocultaba cuidadosamente su locura; pero no por esto empezaba a ser su pasión menos intensa que la violenta y tempestuosa de su salvaje amante” (Castro 2021: 125). Pero más importante es el hecho de que Mara desarrolla activamente su arte, no es sólo, como Flavio, un genio en potencia. Se parece más a Werther, que es aficionado a la pintura, pero no presume de ello: pinta porque no puede evitarlo, porque ve el mundo como un artista, y no por pretensión profesional. Como Werther con su amigo perdido de la infancia, Mara anhela la unión con un alma sublime, semejante a la suya:

Al tropezar a Flavio en su camino, volvió, no obstante, a renacer la esperanza en su alma, y creyó que la felicidad no era ya un sueño; pero aquellos dos seres, poetas ambos, sombríos por naturaleza, vehementes y de pensamientos errantes, tenían que sostener desesperadas luchas para que pudieran sus corazones guardar un completo equilibrio (Castro 1991: 210-211).

Pero, por su condición de mujer, Mara se esconde; a diferencia de para Werther y Flavio, para las mujeres no existe la posibilidad de ser un genio. Mientras que los términos poeta y genio o artista y genio van de la mano para los hombres, ni siquiera Castro utiliza este término para las mujeres. Hay una razón clara para ello: a las mujeres no les está permitida la transgresión asociada al genio. A través de Mara, Castro señala no sólo esto, sino también la prohibición o el prejuicio contra las mujeres que quieren ser poetas:

Los que creen que el universo ha creado tan sólo para ellos sus bellezas, dicen que suenan mal en boca de una mujer los consonantes armoniosos; que la pluma en su mano no sienta mejor que una rueca en los brazos de un atleta..., y tal vez no les falte razón... Aunque difícil de convencer, soy débil para las grandes luchas, y sólo hubiera levantado mi voz cuando hubiese alguno que dijera que para ser poeta se necesitaba, además del talento, mucha bilis, mucha sensibilidad nerviosa, propensión a la melancolía y un deseo innato hacia lo que no puede poseerse... Entonces..., ¿quién más que las mujeres tendrían condiciones de verdaderos poetas? (Castro 1991: 95-96).

Como mujer, Mara tiene que esconderse, no sólo como poeta, sino también como amante. Porque en la novela, Mara, como Flavio o Werther, desempeña el papel de amante. A medida que avanza la obra, la perspectiva narrativa se aleja de Flavio y se centra cada vez más en la figura femenina: "Mara, grows beyond the supporting role of mere love-object, and in fact, slowly takes over the narrative focus. [sic]" (Johnson-Hoffman 1995: 127).

Así, Mara también se identifica con el tipo de Werther y con el lenguaje del amor de Barthes, en la medida en la que se lo permite su condición de mujer: "Yo, más que vos quizás, siento que os amo para siempre [...] —Yo no sufria hasta que os amé. —Y yo no fui feliz hasta que llegué a veros y a amaros" (Castro 1991: 185-186). Mara es un personaje melancólico, atormentado y creativo. Además, es una idealista que anhela en secreto su objeto del deseo: "Mara le había erigido a Flavio altares en su corazón; hacía más que amarle: le adoraba ya" (Castro 1991: 180).

Castro utiliza a Mara para señalar el poder de los hombres que deciden el destino de las mujeres engañándolas o arruinando su reputación:

La falsedad de la mujer, si es verdad que existe, no nace en su corazón más tierno y más amante que el de los hombres; ni anida en su alma, que naturalmente es inclinada a amar a aquél de quien es amada. Esa falsedad, que sin pudor alguno nos echáis en cara, es vuestra hija, puesto que, [...] nos obligáis a no poder vengarnos de un modo más noble: a engañaros como nos habéis engañado; a poner en práctica lo que nos enseñasteis un día, a vosotros los reyes del universo, que, en un solo momento, con una sola palabra destruís nuestra honra y nuestra felicidad, sin que hayáis establecido en favor nuestro ningún medio de reparación, ni noble ni digna (Castro 1991: 158).

La autora realiza así su crítica en dos frentes: por un lado, critica la locura poética, y por otro, la locura amorosa, erigiendo a Flavio como una novela realista y como lo que recientemente se ha llamado una novela de la deconstrucción⁵. Igual que Werther, Mara se ve obligada a apartarse de la alta sociedad. Por un lado, debido a la insensibilidad y falta de valor del arte y el pensamiento en una sociedad de mentalidad burguesa (Mattenkloft 1997: 93); por otro, porque no se le permite ser ni escritora ni una mujer liberal. A Flavio, sin embargo, se le anima a convertirse en un déspota mujeriego. La ambición y la pasión lujuriosa que caracterizan al enamorado culminan en su transformación en un tirano.

El trágico final de *Flavio* se entiende, pues, por la incapacidad de la mujer para ser sujeto en el amor, la socialización machista del hombre y una sociedad intolerante. Probablemente, el Flavio inicial no es sólo un niño ingenuo que termina siendo corrompido por la sociedad, sino que

5 Véase Johnson-Hoffman 1995: 162; Varela Jacome 1986: 397.

comienza su aventura siendo un imitador de Werther. Igualmente trágico es el hecho de que se niegue el genio creativo a una mujer. Uno de los rasgos característicos de Flavio, que aparece ya al principio de la novela, es su deseo de libertad: "Mi alma no recibirá más impresiones que esas que nacen y mueren a impulsos de voluntad: ¡yo no seré esclavo!" (Castro 1991: 37). Mara le recuerda la desigualdad entre su libertad y la de ella: "tú eres, al parecer, libre y dueño y señor de tu voluntad... Si no hay nada que pueda retenerte aquí, síguenos" (Castro 1991: 125). El único obstáculo para la libertad de Flavio es, al final, Mara, que solo intenta protegerse de ser deshonrada. En este sentido, Flavio vive menos encadenado a los dictados de la sociedad que Werther en su época y es la tragedia de Mara la que recuerda al personaje de Goethe.

5. Conclusiones

Las citas de *La hija del mar* y el conocimiento del francés por parte de Castro hacen probable que su contacto con las obras de Goethe y con los críticos franceses se produjeran antes de que el *Werther* cobrara popularidad en España, en la década de 1850. Mariño Gómez (2004) sugirió que, en *Flavio*, el motivo de la locura poética y amorosa vincula estrechamente la obra con el *Werther*. Del mismo modo, ambas obras se inscriben en el discurso amoroso descrito por Barthes. Sin embargo, a diferencia del *Werther*, la novela de Castro desplaza paulatinamente el foco de atención hacia el personaje femenino. Así pues, la mayor aportación de *Flavio* es la incorporación de la perspectiva femenina al dilema del héroe enamorado. Y, en este contexto, no hay que olvidar su crítica al machismo de la sociedad de la época.

El lenguaje amoroso de Barthes permite entender a Flavio como un eslabón de un viejo modelo basado en la tradición del amor cortés y enriquecido por la aparición del *Werther*: la novela es paradigmática por cómo retoma al sujeto moderno, burgués, y desplaza la primacía de la representación, de la descripción, a la de la expresión en la novela moderna (Mattenkloft 1997: 82). Todo ello forma parte de un discurso amoroso que se basa en la idea del individuo enfermo, loco de amor, que entiende el sentimiento amoroso como un ideal y que, siguiendo a Rousseau, también critica la sociedad de su tiempo. *Flavio* sigue entonces el modelo de *Werther*, sea heredado o aprendido, pero no cree realmente en él, porque se desprende de él en situaciones que le sorprenden, como cuando se asombra del lujo de la posada y casi olvida a Mara; cuando empieza a detestarla en el umbral de la muerte en el río o cuando por fin conoce un nuevo modelo de masculinidad. La afirmación de Flavio al principio de la novela, en la que se recuerda a sí mismo que nunca debe renunciar a su libertad, resulta reveladora si se tiene en cuenta el final de la novela, donde el personaje consigue precisamente eso.

De este modo, Rosalía de Castro desmontaría el tipo de héroe enamorado. Para Barthes, el discurso del amor es horizontal: sólo la muerte o la huida pueden destruirlo. El personaje enfermo de amor es un tirano que quiere imponerse al objeto amado porque es lo único de lo que es capaz: no tiene otro código. Al situarse finalmente fuera del discurso, Flavio recupera su ansiada libertad y la razón, que *Werther* pierde al final. El nuevo Flavio dice que no volverá a ver a Mara, porque eso pondría en peligro su nueva naturaleza. Sólo cuando desaparezca el Flavio anterior –la parte de él que aún ama a Mara– podrá volver a estar cerca de ella sin miedo, porque ella ya no tendrá ningún poder sobre él. Mara es, por tanto, lo único que se interpone entre Flavio y su deseo de libertad o, en otras palabras, su deseo de poder absoluto: "No hay ningún tirano que no guste de ser adulado, y sólo por medio de la adulación llega a hacérsele arrastrar hasta los pies de su esclavo" (Castro 1991: 96).

La cuestión del arte y del genio se sitúa un tanto al margen del conflicto central con el personaje de Flavio, pero es relevante en la medida en que el propio narrador de la novela afirma que Flavio, a quien ni siquiera parece interesarle el arte, tiene una vocación de genio que Mara no posee. El hecho de que la posesión del genio permita la transgresión y, al mismo tiempo, Rosalía de Castro no se atreva a decir que el personaje femenino posee genio es revelador a la hora de valorar la falta de libertad y reconocimiento que sufrián las mujeres de la época.

6. Referencias bibliográficas

- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Ciudad de México, Siglo Veintiuno Editores, 2011.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona, Kairós, 1978.
- Busto Ogden, Estrella. "Flavio (Ensayo de Novela): Reflejo de una edad conflictiva". *Actas do Congreso Internacional de Estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* Vol. 1, editado por Dario Villanueva, Santiago de Compostela, 1985, pp. 407-412.
- Castro, Rosalía de. *Flavio*. A Coruña, Patronato Rosalía de Castro, 1991.
- Castro, Rosalía de. *La hija del mar*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1859: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-hija-del-mar--1/html/feed8910-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#l_19_ [09.04.2024].
- Eckermann, Johann Peter. "Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens." Bd. 1, Brockhaus, 1836. *Deutsches Textarchiv*, herausgegeben von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, https://www.deutschestextarchiv.de/eckermann-goethe01_1836 [03.07.2025].
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Die Leiden des jungen Werthers*. Stuttgart, Reclam, 2021.
- Johnson-Hoffman, Deanna. *Gender and genre in the narrative fiction of Rosalía de Castro*. Tesis doctoral, The University of Iowa, 1995.
- Lukács, György. *Goethe and his age*. Londres, Merlin Press, 1979.
- March, Kathleen. "Flavio ou a democracia femenina" *Consello de Cultura Galega*, 2008: http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/ccg_pr_a19-mulleres_doc_16_flavio.pdf [01.07.2023].
- Mariño Gómez, Francisco Manuel. *Goethe en Galicia*. Vigo, Servizo de Publicacións Universidade de Vigo, 2007.
- Mariño Gómez, Francisco Manuel. "La locura como forma de vida: Variaciones sobre el tópico del 'mundo al revés' en las novelas de Goethe y Rosalía". *Deutsch in Spanien an der Schwelle zum 21. Jahrhundert 4 Congreso de la Asociación de Germanistas de Cataluña*, 2002. Macià Riutort (ed.). Tarragona, 2004, <https://usuaris.tinet.cat/asgc/Forum/Autors/marino/marino1.html> [01.06.2023].
- Mathews, Timothy. "A Translator's Note: On the Voices of Love or, Why Translate Roland Barthes Again?" *CounterText*, 9.1, 2023, pp. 8-18. <https://doi.org/10.3366/count.2023.0291> [01.06.2023].
- Mattenkrott, Gert. „Die Leiden des jungen Werthers.“ *Goethe Handbuch*, Bd. 3: Prosa, editado por Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke, Regine Otto, Peter Schmidt, Stuttgart, 1997, pp. 51-101.
- Mildner, Susanne. *L'Amour à la Werther: Liebeskonzeptionen bei Goethe, Villers, de Staél und Stendhal: Blickwechsel auf einen deutsch-französischen Mythos*. Göttingen, Wallstein Verlag, 2012. 8-9.
- Niekerk, Carl. "Lotte's Bird, Female Desire, and the Language of "Sexuality" in *Die Leiden des jungen Werthers*." *Goethe Yearbook*, 30.1, 2023, pp. 19-39.
- Nagel, Barbara N. "Goethe's Stalker Snails." *Feminist German Studies*, 36.2, 2020, pp. 1-26.
- Pageard, Robert. *Goethe en España*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1958.
- Park, Simon. "New Fragments of a Lover's Discourse: A Creative-Critical Experiment." *Exemplaria*, 33.3, 2021, pp. 296-311.
- Penalva, Juan, Payá Lledó, Joaquín y Payá Lledó, Marisa. "¿Un 'Werther español'? Ambiente sepulcral y dolor romántico en las Noches lugubres". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2002: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/un-werther-espanol-ambiente-sepulcral-y-dolor-romantico-en-las-noches-lugubres--0/html/ff72794a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html. [01/06/ 2023].
- Praz, Mario. „The Metamorphoses of Satan“. *The Romantic Agony*. Londres, Oxford University Press, 1951, pp. 72-91.

- Rábade Villar, María do Cebreiro. "El discurso amoroso como discurso enamorado. La obra de Roland Barthes a la luz de las teorías contemporáneas del afecto". *Estudios de Teoría Literaria-Revista digital: artes, letras y humanidades*, 5.9, 2016, pp. 91-106.
- Riman, Anna. „Anhang Leben und Zeit.“ *Goethe, Johann Wolfgang von. Die Leiden des jungen Werther*, editado por Anna Riman, Markus Köcher, Stuttgart, 2021, pp. 168-198.
- Ruiz Silva, José Carlos. "Reflexiones sobre *La hija del mar*". *Actas do Congreso Internacional de Estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. Vol. 1, editado por Darío Villanueva, Santiago de Compostela, 1985, pp. 367-380.
- Schmidt, Jochen. *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik, 1750-1945. Von der Aufklärung bis zum Idealismus*. Vol. 1. Heidelberg, Winter Verlag, 2004.
- Sotelo Vázquez, Marisa. "La visión irónica de la estética romántica en *La estafeta romántica de Galdós*". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2020: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-vision-ironica-de-la-estetica-romantica-en-la-estafeta-romantica-de-galdos-997757/> [03.06.2023].
- Stafford, Andy. "Dialectics of Love in the 'Early' and 'Late' Writings of Roland Barthes." *Synthesis: an Anglophone Journal of Comparative Literary Studies*, 14, 2021, pp. 52-69.
- Tillería Aqueveque, Leopoldo. "Verdad y Sinnlichkeit en los Fragmentos de un discurso amoroso". *Revista Academo* Vol. 7, N° 2, 2020, pp. 175-182. <https://www.redalyc.org/pdf/6882/688273450008.pdf> [01.06.2023].
- Varela Jacome, Benito. "El discurso narrativo de *Flavio*". *Actas do Congreso Internacional de Estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, editado por Darío Villanueva, Santiago de Compostela, 1986, pp. 387-397.
- Varela, José Luis. *Poesía y restauración cultural de Galicia en el siglo XIX*. Madrid, Gredos, 1958.
- Weimar, Klaus / Fricke, Harald / Grubmüller, Klaus / Müller, Jan Dirk. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (RLW)* Vol. 1. Berlín, De Gruyter, 2007.
- Wittkower, Rudolf / Wittkower, Margot. „Born under Saturn: The character and conduct of artists.“ *Außenseiter*, editado por Hans Mayer, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1981, pp. 23-24.