

**ENTRE LÉRMONTOV E O
GÓTIÇO DE FIN DE SÉCULO:
AS DÚAS NOVELAS ÚLTIMAS
DE ROSALÍA**

Fernando Cabo Aseguinolaza

Universidade de Santiago de Compostela

doi:10.17075/rcsxxi.2014.032

Se queremos abordar a posición de Rosalía como escritora europea no seu tempo, cómpre non limitármonos á fixación dun repertorio de influencias. Influencias que, ademais, serían no fundamental unidireccionais, xa que a repercusión aparente da escritora no seu momento foi máis ben escasa se imos máis aló do que poderíamos chamar os círculos máis próximos. Esta afirmación ten aínda un maior fundamento se a referimos á súa obra narrativa, case sempre entendida como unha faciana menor do conxunto da súa produción. Entre outros motivos, pode ser que algo influíse a falta de rotundidade coa que se identifican xenericamente as que entendemos como novelas rosalianas nos paratextos das edicións *princeps*: de feito, só *La hija del mar* é cualificada de xeito explícito como *Novela*. *Flavio* aparecería en 1863 acompañado da denominación *Ensayo de novela*; *Ruinas* foi publicada en varias entregas ao longo de 1866 nas páxinas de *El Museo Universal* sen identificación xenérica ningunha; e tanto *El caballero de las botas azules* como *El primer loco* coincidiron, a pesar dos catorce anos que os separan e do feito de seren aparentemente tan distintas, na denominación de *Cuento extraño*. Cabería pensar que se está a adoptar un posicionamento un tanto tanxencial, un tanto elusivo, se se quere, en relación coa tradición novelística oitocentista no sentido forte. E mesmo que moitos destes textos posúen un carácter tentativo e case experimental, no sentido máis estrito deste termo.

Con frecuencia, estas dificultades de adscrición favoreceron a dislocación da posición rosaliana entre a consideración dos seus textos como extemporáneos ou, máis precisamente, residuais —manifestacións epigonais dun romanticismo superado—, e, pola outra banda, como precursores de posicionamentos estéticos e ideolóxicos que só agromarían moitos anos máis tarde. *El primer loco* é un caso particularmente evidente disto¹. Hai outros factores que contribúen a

1 Consúltense, sen máis, os relatorios que se lle dedicaron co gallo do congreso internacional de 1985. Ricardo Carvalho Calero (1986: 83) cualificábo de «produto superado da técnica narrativa» e de fórmula «tam esgotada como a do poema épico renacentista». Nelly Clemessy (1986: 523) insistía en que *El primer loco* se encontraba en «completo desajuste con la novelística de la época». Aurora de Albornoz (1986: 236), en cambio, apreciábo como un produto «casi-modernista».

esta desorientación valorativa. Por exemplo, a carencia dunha obra doutrinal ou crítica propia de Rosalía, que se suma ás limitacións da recepción crítica da súa obra narrativa, en claro contraste co que ocorre no caso doutros autores. E, por suposto, a mediación tan poderosa de Murguía, quen contribuíu ao labor de preterición de parte do corpus narrativo rosaliano. Así, nos seus artigos contra Emilia Pardo Bazán —nada allea ela mesma ao proceso—, excluíu de maneira flagrante, entre outras, *La hija del mar*, *Flavio* e *Ruinas* do *corpus* da autora: «Por aquel tiempo, la autora de los *Cantares gallegos* aún no había publicado más que aquel libro y *El caballero de las botas azules...*» (Calvo 2000: 95). O mesmo, salvo no que toca a *Ruinas*, fixera no capítulo que dedicou á súa muller en *Los precursores* (Murguía 1885: 196).

Por tal razón, unha das vías máis propicias para indagar nestas cuestións non é outra que a lectura atenta da obra da autora santiaguesa. Unha obra, cómpre recordalo, cun marcado carácter autorreferencial e tamén, case como consecuencia directa do anterior, metaliterario. A autorreferencialidade rosaliana ten que ver coa visibilidade do aparato enunciativo, centrada, sobre todo, na condición da escritura, da escritura feminina moi en particular, e na relación co público lector e, en definitiva, nas complexidades do seu acceso á esfera pública. Doutro modo, non faltan tampouco as referencias e as autocitas implícitas entre unhas obras e outras, creando a miúdo conexións moi suxestivas entre a prosa e o verso de Rosalía. Así mesmo, hai casos ben coñecidos de automención do texto dentro do texto, de maneira significativa en *El caballero de las botas azules*. Por outra parte, as prácticas intertextuais son tamén, en efecto, unha maneira de visibilizar indirectamente o aparato enunciativo do texto e de referilo á súa propia condición literaria, no textual e no institucional. A cita, ou a intertextualidade explícita, é un recurso ben coñecido na práctica narrativa, e tamén poética, da autora de *Follas novas*. É un procedemento case ostentoso en *La hija del mar*, que logo se irá afinando e volvendo cada vez máis complexo. Pero isto non quere dicir que se trate, no caso desta primeira novela, dun mero exercicio de *name-dropping*, senón que, como ilustrou recentemente Montserrat Ribao (2012), os lemas escollidos manifestan en boa parte dos casos unha integración sutil co desenvolvido en cada un dos capítulos, que vai máis alá da literalidade evocadora da cita. En todo caso, esas referencias mostran desde o principio a vontade de integración nun horizonte que ten moito que ver coa imaxe da literatura europea, ou mesmo da literatura

mundial, no momento en que Rosalía escribe: Espronceda, Zorrilla, Góngora ou san Juan de la Cruz, pero tamén Goethe, Mme. de Staël, Byron, Vandervelde, George Sand, Mme. Girardin, Susanna Cummins...

Esa preocupación explícita e constituínte da propia escritura, pola vinculación cun certo canon e polas condicións en que este se produce, é unha das formas máis frutíferas da autorreferencialidade moderna e posmoderna. Cabería, desde logo, reclamar neste sentido unha posición para a excéntrica Rosalía en calquera canon non castizo e compracente da modernidade literaria hispánica, tamén no que á súa prosa se refire. Aquilo que Leonardo Romero Tobar (2006) describiu como «*la construcción del canon del “realismo” español*» non só empobreceu nun sentido xeral a interpretación histórica da literatura oitocentista hispánica, senón que, no caso da moi atractiva produción novelística de Rosalía, contribuíu a reducir a unha autora frustrada e epigonal, cativa dunha escritura moi pouco propicia ás pautas construtivas do organicismo —ideolóxico e formal— que acabaría por constituír un dos valores implícitos das apreciacións críticas e historiográficas.

Ao mesmo tempo, hai indicios para supoñer que a consideración de tan amplo horizonte, como o que debuxan as referencias de *La hija del mar*, non é alleo á conciencia estrita da propia posición. Ou, por mellor dicir, baséase na construción dunha posición autorial específica. Só chamarei agora a atención sobre un dos elementos recorrentes que poderían contribuír ao recoñecemento desta índole de posicionamento. Trátase da repetida orientación de determinados ámbitos narrativos, decisivos para a elaboración dunha representación mundana. Brevemente: en *La hija del mar*, o lugar da costa de Muxía é referido como «*olvidado rincón de Europa*» (Castro 1993, I: 61) ou «*ignorado rincón de la tierra*» (Castro 1993, I: 88-89) —digno de ser cantado desde a centralidade do canon romántico europeo por Hoffmann ou Byron—; e en *Flavio*, o lugar en que se encontra este con Mara inicialmente —moi próximo ao innominado Santiago da novela— é presentado en boca da muller como «*este ignorado y silencioso rincón de la tierra*» (Castro, I: 322). Estas formulacións adquiren outra dimensión se atendemos a un extraordinario poema de *En las orillas del Sar*, entre outras cousas pola súa relevancia para a construción dunha localización xeocultural para a enunciación. É o que empeza co verso «*Desde los cuatro puntos cardinales*», onde se le: «*Pero yo en el rincón más escondido / y también más hermoso de la tierra, / sin esperar*

a Ulises, / que el nuestro ha naufragado en la tormenta, / semejante a Penélope / tejo y destejo sin cesar mi tela» (Castro 1993, II: 544).

Neste contexto, adquiren un sentido especial algúns aspectos sorprendentes, e sorprendentemente desconsiderados durante moito tempo, como a interiorización de determinados referentes literarios, que definen, sen dúbida, unha posición literaria moi específica. É o caso da figura de Mikhaíl Lérmontov, o autor de *O heroe do noso tempo*. Que o seu peso en determinadas configuracións rosalianas é moito máis que un episodio ocasional semella estar fóra de toda dúbida. Paga a pena recordar, por exemplo, unha pasaxe da recensión que fixo de *El primer loco* Alfredo Vicenti nas páxinas de *La Ilustración Gallega y Asturiana* (tomo III, 14-18 de maio de 1881, 165-166), onde trataba das conexións deste relato con *El caballero de las botas azules* a partir da común caracterización como *cuento extraño*:

En efecto, Luis, el primer loco, se parecía como la silueta a la imagen, al fantástico duque de la corbata ornitológica y del cerúleo calzado, sólo que, por un raro azar cronológico, el tal Luis obraba y hablaba al modo que hubiera debido hablar y obrar el poeta Lermontoff diez años antes de morir en duelo; dicho sea esto presumiendo que el de las botas azules represente en realidad el tal poeta, resucitado por mediación de su ilustre apasionada y madrina. El loco era poco menos que espiritista, al igual que el caballero después de su avatar, y mataba a Esmeralda lo mismo que el otro había matado a Mariquita, con soberana indiferencia.

Vicenti, que non debía de ignorar por completo as interioridades do obradoiro rosaliano, esperta con estas palabras un bo número de suxestións. De entrada, a da conexión, nada obvia, entre as dúas obras en consideración, moi por diante das que se poderían establecer, por exemplo, entre *El primer loco* y *Flavio* en función do común escenario compostelán. Aí entra esa relación imprevista entre Luis e o duque da Gloria, como a da silueta coa imaxe, que parece aludir a rexistros de representación diferentes en cada caso. O que conduce, por outra parte, a preguntarse que é o que quere dicir exactamente Vicenti coa mención do «raro azar cronológico» que fai de Luis un Lérmontov anterior en dez anos á súa morte en duelo, cando aínda non cumprira os vinte e sete. Son todas cuestións moi pertinentes desde o punto de vista interpretativo. Pero, sen dúbida, non debería ficar sen a atención necesaria esa afirmación preliminar que declara a Rosalía «ilustre

apasionada y madrina» do escritor ruso e que apunta á construción de determinados personaxes como resurreccións ou reencarnacións de figuras previas cunha forte dimensión literaria.

O certo é que a presenza de Lermontov e de *O heroe do noso tempo* é ben sobranceira entre outras posibles. Xa reparara nela Claude Poullain (1970: 63-68), aínda que sen tirar excesivas consecuencias². Porque, se algo parece obvio na lectura de *El caballero de las botas azules*, é que a presenza explícita e reiterada de Lermontov non é irrelevante nin queda nunha mera mención. Tampouco nunha vaga alusión orientalizante (Lou Charnon-Deutsch 1999). Cómpre valorar, en primeiro lugar, que as referencias ao autor ruso son varias e se producen en distintos momentos da novela, así como a tendencia a centrar estas referencias de maneira precisa na obra en prosa *O heroe do noso tempo*. Deste xeito, no capítulo inicial, «Un hombre y una musa», encontrámonos con que esta última lle recorda a quen vai converterse, mediante a súa transformación no duque da Gloria, en protagonista do relato: «Te hice ver cómo eres todo un héroe de nuestros tiempos» (Castro 1993, II: 20); o cal, como resulta evidente, cómpre entender á luz do diálogo desenvolvido entre ambos até ese momento, sen perdermos de vista a carga irónica que tal denominación tiña xa orixinariamente na obra de Lermontov. E esa alusión adquire un carácter moito máis preciso no capítulo XIV, no contexto dunha extensa conversa entre o protagonista e a condesa de Pampa. Entón a procedencia caucásica do duque adquire un sentido específico na medida en que a conexión do personaxe co poeta ruso e co protagonista da súa novela se apuntan dunha maneira diáfana. Lemos, por exemplo: «el gran duque se sonrió de la manera que se sonreía Petchorin, el héroe de cierta novela rusa» (Castro 1993, II: 165). Pero, sobre todo, importa que a condesa crese recoñecer no duque a pantasma ou a sombra de Lermontov, identificado con Pechorin, e que aquel non negase semellante xogo de identidades, senón que máis ben, ao contrario, o favorecese:

—¡Usted lo sabe!... Allá en la Rusia ha nacido un poeta cuyos cantos estaban en armonía con su semblante y con su corazón, podía compararse al ruiseñor que busca la noche para dejar oír sus gorjeos, y que sólo en las tinieblas sabe entonar el himno de sus amores. Él

2 Non a considera Catherine Davies (1991) cando examina o horizonte intertextual da novela.

era sombra y luz, y al decir ¡no creo!, ¡no amo!, decía a la vez ¡amo y creo!, ¡quiero creer y amar...!

—¡Ah!, *basta, señora, la* interrumpió el duque sin dejar de sonreír, adivino... usted delira como una pobre enferma, y si quisiese la loca fortuna que fuese yo la sombra de Lermontof...

La condesa lanzó un grito ahogado al oír este nombre, y el duque prosiguió:

—Si quisiese la loca fortuna que yo fuese la sombra de Lermontof, le aconsejaría a usted, condesa, que antes de hablar con el mal espíritu de un hombre escéptico y muerto en desafío, se pusiese usted a bien con Dios.

—Lermontof no ha muerto, señor duque...

—¿Quién lo ha dicho?

—No ha muerto... Usted lo sabe... ¡No me haga usted padecer más!

—Lermontof nació el año 11³.

—¡Pero *vive* todavía! En fin, señor duque, acabemos. Necesito saber con certeza quién es usted, o seré yo quien realmente muera (Castro 1993, II: 166).

Esta maneira de presentar un personaxe mediante unha identidade fantasmal cun escritor ou un personaxe dun canon literario implícito parecería algo case máis propio dun Enrique Vila-Matas que da Rosalía á que estamos habituados. Importa tamén considerar, noutro sentido, que a aparición de Lermontov, de Rusia e de Caucasia na novela era anterior á conversa da condesa co duque. No capítulo V, onde se prepara o episodio que acabamos de considerar, a de Pampa apuntaba xa a Rusia como ámbito en que atopar remedio ao fastío moderno e ao esgotamento do estímulo ligado a referentes europeos como Inglaterra, Francia ou Italia:

—Algo hay de cierto en eso... pero una imaginación activa se agita, se revuelve, y concluye al cabo por hallar un recurso.

—¿Cuál?... Todos están gastados, así para ellos como para nosotras. De ahí el fastidio... ¿Sabes lo que se me ha ocurrido alguna vez?... Que en Rusia encontraría lo que busco.

3 Hai un erro nesta data xa que o escritor naceu realmente en 1814. Pero é pertinente recordar que algunhas das primeiras versións de *O heroe do noso tempo* consignaban ese mesmo ano para o nacemento de Lermontov. Así o fai, por exemplo, Louis-Antoine Léouzon le Duc (1845: xi) na súa versión, máis ben adaptación, da obra, titulada *Saison de bains au Caucase*.

—¿Pues cómo?

—Aquellos hombres me agradan: primero, por las pieles en que se envuelven; segundo, porque son todavía *más raros y extravagantes que los ingleses*, y tercero, porque tengo entendido que es más abrasador el fuego que arde bajo la nieve que el que brilla y chisporrotea a la luz del sol. ¡Lérmontov me ha encantado!

—Bravas razones.

—¿Qué?... *¿no crees que unos amores en el Cáucaso serían magníficos?* (Castro 1993, II: 71).

Trátase da introdución dun orientalismo moi específico, ligado a unha percepción exotizante de Rusia e, sobre todo, do Cáucaso, ámbito ao que estaba vencellada dunha maneira moi definida a figura de Lérmontov. Estamos, pois, ante o que Edward Said chamou unha «*xeografía imaxinaria*», estereotipada en grao sumo. Pero tamén ante a introdución dun referente canónico europeo, ligado a un ámbito xeocultural moi liminar e periférico, na que a mención dun escritor adquire unha relevancia simbólica inequívoca, por non dicir que emblemática. Ao xeito da que puidese ter Byron, figura ben máis coñecida e frecuentada que a de Lérmontov a estas alturas. Porque, de feito, a utilización do referente ruso e da figura de Lérmontov en particular ha de entenderse como unha marca moi singular da obra e da posición canónica rosalianas. E a pregunta inevitable é en que medida e por que medios Lérmontov figura no horizonte rosaliano. Unha cuestión *pertinente* mesmo para valorar a presenza efectiva da literatura rusa no desenvolvemento da narrativa oitocentista en España, que é norma considerar en relación a outros nomes e a momentos posteriores a este 1867 da publicación de *El caballero de las botas azules*.

En efecto, Yvan Lissorgues (2011), por exemplo, nos seus recentes apuntamentos sobre este asunto, limitaba o eco español de Lérmontov á escasa repercusión que tivo á súa dimensión como poeta e parecía corroborar implicitamente a vella tese de que a influencia en España da literatura rusa houbo de esperar aos anos oitenta do século dezanove⁴. O caso de *El caballero* é unha mostra patente

4 Sobre esta maneira de ver as cousas, pode consultarse tamén, a modo de estado da cuestión, a voz «Literatura rusa» en Francisco Lafarga e Luis Pegenaute (2009). Era tamén, *grosso modo*, a visión, moi inexacta, que transmitira George Portnoff (1932: 37), apoiándose en Enrique Díez-Canedo: «Según todos los indicios las obras importantes no entraron en España sino hacia 1888. Hasta esta fecha no se

de que isto non é así; e, mais ben, cabe tomalo como unha indicación da pouca atención á figura de Lermontov á hora de trazar esta clase de panoramas e, o que seguramente resulta máis revelador, da case absoluta indiferenza á obra rosaliana, invisible desde un punto de vista canónico na construción do relato historiográfico sobre o desenvolvemento da narrativa oitocentista en castelán. Acaso por esta peculiar conxunción de desapegos, non foi común en absoluto o recoñecemento que facía Alfredo Vicenti de Rosalía como «*apasionada y madrina*» do escritor ruso.

Pero hai máis aínda. Porque a atención rosaliana ao autor de *O demo* tiña os seus fundamentos. Por suposto, están aí as traducións temperás de *O heroe do noso tempo*, nalgúns casos parciais, a linguas como o alemán (1841) ou o francés (1843), entre outras. No caso concreto do ámbito hispánico, non é difícil espigar distintos indicios da recepción do escritor, que suxiren, entre outras cousas, que a literatura rusa suscitou a atención dalgúns círculos desde datas bastante anteriores ás últimas décadas do século. Dunha maneira significativa, afirmábase nun artigo sobre Almeida Garrett, publicado en *El Clamor Público* o 11 de agosto de 1847 e asinado por Antonio Romero, que, para desgraza da conciencia común peninsular, eran máis coñecidas dos lectores españois as figuras de Pushkin ou Lermontov que as de Herculano ou a do propio Garrett. Os dous autores eslavos apreciábanse a esa altura sobre todo como poetas. Así, noutro notable xornal da época, *La Ilustración*, apareceu de forma seriada un panorama da «*Literatura rusa contemporánea*», en cuxa derradeira entrega, correspondente ao 2 de xuño de 1849, se daba noticia de Lermontov e se afirmaba, en efecto: «*Algunas de sus novelas han sido traducidas por uno de sus compatriotas, pero es su poesía la que debe leerse para conocerle*». Cando se fala de traducións, o referente é, neste caso, a lingua francesa; e, de feito, a obra protagonizada por Pechorin fora vertida a esta lingua por A. A. Stolipin, parente do propio Lermontov, en 1843. Téñase en conta, ademais, que no mesmo número do xornal aparecía tamén a última entrega de «*Memorias de un loco*», de Gogol. Un dato interesante, na medida en que se adoita dar por bo o dato de que as primeiras traducións do autor de *Taras Bulba* remiten a 1880.

encuentra nada de ruso en las revistas literarias de España». Fronte a esta perspectiva, as indicacións sobre unha presenza moi anterior da literatura rusa en George A. Schanzer (1970, 1972).

Con estes artigos empezan a proliferar valoracións sobre Lérmontov, non alleas de todo ás referencias posteriores por Rosalía: a condición concentrada e enérxica da súa escritura, oscilante entre a indignación e o entusiasmo, ou a súa conexión íntima cunha literatura nacional emerxente. Por exemplo, noutro número de *El Clamor Público*, do día de Nadal de 1854, líase nun artigo dedicado ao «Estado de la literatura en Rusia» unha caracterización do autor como «genio ardiente» —*ardiente*, por certo, é un adxectivo reiterado en *El caballero de las botas azules*—, así como unha referencia á «*tendencia* exclusivamente nacional de la literatura rusa», fundamentada por Pushkin e na que se inscribiría Lérmontov.

Anos despois, na proximidade inmediata á publicación de *El caballero* e nunha publicación moi familiar para Rosalía, encontramos outra referencia pertinente. No número correspondente ao 3 de marzo de 1867 de *El Museo Universal*, publícase unha nova entrega dun panorama sobre «La literatura de los pueblos eslavos», asinada coa inicial *M.*, no que unha vez máis, e fronte a outras dese ámbito etnolingüístico, a rusa se presentaba como unha literatura nova e Lérmontov era considerado, sobre todo, como novelista, ao tempo que se informaba de que *Un héroe de nuestro tiempo*, «traducido de una traducción francesa, ha salido a la luz en los folletines de un periódico político de esta corte». Pois ben, tal xornal non era outro que o xa mencionado *La Ilustración*, no que, baixo o encabezamento de «*Petchorine*, o un héroe contemporáneo. Escenas de la vida rusa en el Cáucaso. Por Miguel Lermontoff»⁵, foi aparecendo a versión castelá da novela a partir do 5 de febreiro de 1855⁶.

Nada desprezable é un feito que ilumina sobre certos aspectos do orientalismo rosaliano, e máis en xeral un episodio concreto do orientalismo europeo, na medida en que precisa o contexto de difusión da novela⁷. Trátase da circunstancia de que as distintas entregas de *O héroe* publicáronse nunha sección do xornal —os folletíns a que se refería *El Museo Universal*— dedicada de xeito monográfico-

5 Por certo, Emilia Pardo Bazán utilizaría esta mesma tradución do título de Lérmontov ao referirse a esta obra en *La Revolución y la novela en Rusia*: «Tocante a Lermontof, ¿no es milagro que dejase algo en el género novelesco un hombre que murió a los veintiséis años? Pues dejó una especie de autobiografía sumamente interesante titulada *Un héroe contemporáneo*» (Pardo Bazan 1961: 169).

6 George O. Schanzer (1972: 120) deixou constancia desta referencia en *El Museo Universal* a unha tradución previa da novela, pero sen chegar a identificala.

7 Véxase, aínda que non atenda a este contexto específico, Elisabeth Rousselle (2001). Tamén deben consultarse as reflexións sobre o antiurocentrismo da novela por Francisco Rodríguez (2011: 234-236).

co ao seguimento da guerra de Crimea (1853-1856). Titulábase a sección «Anales de la Guerra de Oriente» e nela apareceu un bo número de artigos, moitos deles extractados da prensa inglesa e francesa, que, ademais de informaren das accións bélicas, abordaban cuestións históricas, políticas, xeográficas e biográficas. Non semella moi desencamiñado, de feito, considerar o conflito de Crimea como esencial para o desenvolvemento da atención cara ao leste europeo por parte das potencias occidentais, tamén, por certo, no que se refire á literatura (Cross 2012: 13-14). En Francia, apareceron entre 1853 e 1856 tres traducións distintas, non sempre completas, da novela de Lérmonov, exactamente o mesmo número que en Inglaterra durante ese mesmo período. Como expresou Larry Wolff (1994: 142) en *Inventing Eastern Europe*, esta guerra significou que o que era un destino para a imaxinación literaria desde, cando menos, o século XVIII se convertese nunha «arena of warfare and international relations». E, en función desta preeminencia xeopolítica, tamén nun elemento inscrito nun imaxinario moito máis amplo e popular grazas á mediación da prensa e da literatura oitocentistas, especialmente en Inglaterra e Francia, potencias directamente implicadas no conflito. Aínda que cómpre non esquecer que España se aliñou indirectamente con estas e persoeiros do relevo de Prim actuaron como observadores sobre o terreo. Non é outra cousa o que reflicte a iniciativa de *La Ilustración* e, unha anos máis tarde, *El caballero de las botas azules*.

Esta novela, publicada en Lugo, constitúe, neste sentido, un episodio moi singular da recepción da literatura rusa na España do XIX, pero, algo máis alá, testemuña unha encrucillada internacional, que, entre outras cousas, está ligada a unha ampliación do canon literario de Europa e a unha reconsideración en absoluto lineal da noción de literatura europea. Pero volvamos á observación de Alfredo Vicenti na que relacionaba ao duque da Gloria co Luis de *El primer loco*, en virtude da súa común identidade con Lérmonov, isto é, con *O heroe do noso tempo*. Que elementos desta obra, que se desenvolve en escenarios do Cáucaso, poden atoparse na derradeira novela de Rosalía e, en particular, cal pode ser a semellanza entre Pechorin e o neurótico santiagués namorado de Berenice? En principio, hai unha que coincide con algunhas interpretacións de *El primer loco* e que abonda nun aspecto salientado polo mesmo Lérmonov e logo reiterado até a saciedade polos seus comentaristas: a condición do personaxe como representante dunha xeración, que non é outra que a xeración do propio Lérmonov.

Escribe o autor ruso, logo de descualificar aos que pretendían identificalo a el ou algún outro coñecido sen máis con Pechorin: «*El héroe de nuestro tiempo*, señores míos, es en efecto un retrato; pero no el de una persona: es el retrato compuesto de los defectos de toda una generación en todo su desarrollo» (Lérmontov 1992: 60)⁸. Un retrato, polo tanto, distanciado e pouco compracente, no que a propia consideración de Pechorin como heroe e mesmo como protagonista do relato, en realidade un conxunto de narracións, debe ser entendida, como queda explícito nalgún momento, á luz da ambigua ironía autorial. Concorde este posicionamento con algunhas interpretacións da novela rosaliana, e hai desde logo aspectos importantes do relato que invitan a unha lectura, cando menos parcial, nesa dirección (Cabo, en prensa). Mais hai aínda outros elementos da novela que, por riba das distancias evidentes, poderían entenderse na liñaxe lermontoviana. Mesmo de índole técnica, como o perspectivismo na valoración dos comportamentos do protagonista ou o uso dunha estrutura conversacional no desenvolvemento do relato.

Podese suxerirse tamén outra conexión, que nos falaría do interese que a esta altura podía exercer Lérmontov como referente para a escritura de ficción da autora santiaguesa. Tal conexión lévanos, de novo, á recepción contemporánea de *El primer loco*, o que é tanto como dicir aos círculos máis próximos a Rosalía. Manuel Murguía, cando, en *Los precursores*, ha de valorar esta novela, escribe: «*Más que un cuento es un estudio psicológico, en que, a la manera en que empiezan ahora a entenderse que deben ser escritas las novelas, se describe un estado de alma y se estudia una pasión. No hay verdaderamente fábula por lo tanto, y la que hay estorba*» (Murguía 1885: 199). Sen dúbida, merece atenderse aos termos empregados por Murguía neste intento de poñer en valor a novela, que, en principio, implica unha toma de posición con respecto ao entendemento da obra como unha produción extemporánea. Engadamos outra referencia a este *cuento extraño* tomada dunha necrolóxica dedicada a Rosalía, que, se non me engano, non foi atendida até o momento. Trátase da aparecida en primeira plana do diario madrileño, moi afín a Emilio Castelar, *El Globo*, o 22 de xullo de 1885: «*había hecho una originalísima novela: El caballero de las botas azules. De ella dijo*

8 Así, por exemplo, R. M. Tenreiro, na súa tradución de 1917 da novela de Lérmontov, presentaba a Pechorin como «*enfant du siècle semiasiático*» (cfr. Portnoff 1932: 87).

el nunca olvidado Canalejas: “es la única novela española realmente objetiva”. Recientemente hizo otra de semejante género aunque *más* psicológica y humana: *El primer loco*. Sen dúbida, chama aquí a atención a referencia de Francisco de Paula Canalejas ou a nova confirmación do vencello estreito entre as dúas novelas últimas de Rosalía, pero interesa agora insistir na reiteración do adxectivo *psicolóxica*, no que Murguía cifraba en boa medida a novidade rosaliana.

En efecto, estamos nos tempos da vindicación da novela psicolóxica, que comezara algún tempo antes en Francia da man, sobre todo, de Paul Bourget, nos anos setenta, aínda que alcanzaría o momento culminante nos primeiros anos da década seguinte (Ponton 1975). A xenealoxía desta orientación novelística non é, en absoluto, diáfana, pero nela tivo un papel moi relevante a atención á literatura rusa por parte de autores como Eugène-Melchior de Vogüé, quen publicou na *Revue des Deux Mondes* unha serie de artigos sobre a literatura rusa, logo recollidos en libro en 1886, que serían unha fonte fundamental para Emilia Pardo Bazán en *La Revolución y la novela en Rusia*. Neses anos iniciais do decenio, non faltan na prensa española referencias á novela psicolóxica, que apuntan tamén noutras direccións. Así, no número do 26 de marzo de 1883 de *El Globo*, a propósito dun exame da figura literaria de Galdós, cualificábanse como novelas psicolóxicas, e inicio da rexeneración da novela española, *El escándalo* (1875) de Pedro Antonio de Alarcón e *Pepita Jiménez* (1874) de Juan Valera. Noutras ocasións, podía desestimarse a presenza desta tendencia en Pereda —*Revista Contemporánea*, L (1884), p. 346. E, cun veredicto ou outro, atópanse facilmente outras valoracións neste sentido a propósito de distintos escritores. Por iso, resulta significativo que a dimensión psicolóxica —ligada á análise das paixóns, á atención aos caracteres e até certo punto desentendida da fábula— fose aducida tamén con respecto á novela de Rosalía. Tratábase dun debate contemporáneo conectado coa exploración de novas sendas novelísticas. E o certo é que Lérmontov foi caracterizado como o iniciador da novela psicolóxica en Rusia. Tentou inscribirse Rosalía nesta liña?

Se é así, non hai dúbida de que a iniciativa está moi marcada por un apreciable fondo de orixinalidade, no que fan parte a intensidade e a ironía dese referente lermontoviano. Pero, en calquera caso, o máis patente é que este conto estraño non renuncia de xeito ningún a situarse na cerna dunha encrucillada de referencias europeas e internacionais desde as que Rosalía constitúe a súa ficción. Pensemos, sen máis, na atracción pola construción dalgúns dos seus personaxes case

como avatares de personaxes e entidades literarias previas. Era o caso, segundo constatamos, do duque da Gloria con respecto a Lermontov ou, máis precisamente, Pechorin. Engadamos agora que as protagonistas femininas de *El primer loco*, Esmeralda e Berenice, levan os nomes, moi transparentes, de dúas personaxes, respectivamente, de Victor Hugo e Edgar Allan Poe. Certo é que hai algún cruzamento referencial entre as dúas —quen impresiona a Luis cos seus dentes e actúa como *révenant* é, contra o que cabería esperar, Esmeralda e non Berenice—, pero a ningún lector atento se lle ha escapar que a elección de nomes vai ben máis alá da alusión caprichosa ou da mera homenaxe nominal.

Non hai lugar agora de afondar neste aspecto. Baste, polo momento, coa indicación de que esta aproximación rosaliana ao relato psicolóxico non se debe desvincular dunha indagación sutil no ámbito do gótico de fin do século. En efecto, a incidencia de Poe *déixase notar, ademais de en motivos como o da obsesión cos dentes dunha defunta ou a transformación da muller pura e inocente nunha imaxe maligna, na explicación ambigua do sobrenatural a través da demencia do personaxe. Porén, e máis alá do referente do escritor norteamericano, El primer loco* inscríbese con notable perspicuidade no terreo temático e ideolóxico do que se identificou como gótico de fin de século (Byron 2000), entón en pleno proceso de formación. Un indicio disto témolo na reorientación do motivo dental cara a un teor de clara dimensión vampírica porque, en efecto, a diferenza máis evidente entre Esmeralda e a protagonista de Poe é que os dentes da primeira se transforman en imponentes estiletos óseos, o que, como se sabe, non sempre foi atributo dos vampiros ou vampiras literarios: «Y al mismo tiempo que me miraba así sonreíase, enseñándome los dientes, que no eran tales dientes, pequeños y blancos como ella los tenía; si no astillas de huesos, puntiagudas y largas, que me parecía iban a herir sus labios sonrosados» (Castro 1993, II: 744). Deixando de lado os detalles, interesa valorar que o dobre e, en particular, a duplicidade feminina son marcas recoñecidas deste gótico de fin de século, o mesmo que, en termos máis xerais, a conciencia viva de estaren no final dunha época, o discurso reticente ou mesmo alternativo diante da ciencia ou do racional, a disolución de certezas previas e constitutivas dun determinado estado de cultura, a representación dun occidente sometido a forzas primitivas e exóticas ou a exacerbación de posicións antiutópicas. Todos este aspectos teñen, ou poden ter, un papel na interpretación dunha novela como *El primer loco*.

Entre Lérmonov e o emerxente gótico de fin de século, tece e destece Rosalía a tea das últimas novelas da súa produción. Aínda queda moito que dicir e que indagar para unha interpretación cabal destes textos, pero semella evidente que, en boa parte, isto vai depender do esforzo por situalos nun horizonte literario nada obvio. Pode que Rosalía camiñase varios pasos por diante da maioría dos seus lectores, e que o canon da escritura novelística hispánica non acertase a resolver este desacordo. De aí certas perplexidades e o recurso fácil á cualificación da súa produción narrativa como extemporánea ou marxinal a un canon realista que, de non dubidalo, gañaría moito en atractivo coa consideración de certas escrituras tan marxinais, innovadoras e difíciles de asimilar desde un patrón pechado como a da autora de *Ruínas*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBORNOZ, Aurora de (1986): «Rosalía de Castro en los inicios del modernismo hispánico», en *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela, III, 235-244.
- BYRON, Glennis (2000): «Gothic in the 1890s», en David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic*, Oxford, Blackwell, 132-142.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (en prensa): «Plotting out Rosalía: *El primer loco* como novela topográfica», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*.
- CALVO, Tucho (ed.) (2000): *Murguía e La Voz de Galicia*, A Coruña, La Voz de Galicia.
- CARVALHO CALERO, Ricardo (1986): «Rosalía, umha rosa de cem folhas», en *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela, II, 77-87.
- CASTRO, Rosalía de (1993): *Obras completas*, 2 vols., Madrid, Turner.
- CHARNON-DEUTSCH, Lou (1999): «Deseo y decadencia en “El caballero de las botas azules”», *Foro Hispánico*, 15, 11-20.
- CLEMESSY, Nelly (1986): «Unas claves posibles de la sensibilidad romántica de Rosalía de Castro en *El primer loco*», en *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela, I, 523-528.
- CROSS, Anthony (ed.) (2012): *A People Passing Rude: British Responses to Russian Culture*, Cambridge, Open Book Publishers.
- DAVIES, Catherine (1991): «El caballero de las botas azules: Narrative context and intertextual structure», en Antonio Carreño (ed.), *Actas do Segundo Congreso de Estudos Galegos. Homenaxe a José Amor y Vázquez*, Vigo, Galaxia, 21-33.
- LAFARGA, FRANCISCO / Luis PEGENAUTE (eds.) (2009): *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos.
- LÉOUZON LE DUC, Louis-Antoine (1845): *Une saison de bains au Caucase. Extrait de Lermontoff*, París, Jules Labitte.
- LÉRMONTOV, Mikail (1992): *El héroe de nuestro tiempo*. [Ed. Isabel Vicente]. Madrid, Cátedra.
- LISSORGUES, Yvan (2011): «La novela rusa en España (1886-1910)», en Enrique Rubio et al. (eds.), *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas. V Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, Barcelona, PPU, 287-309.
- MURGUÍA, Manuel (1885): *Los precusores*, A Coruña, La Voz de Galicia.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1961): *La Revolución y la novela en Rusia*, Madrid, Publicaciones Españolas.
- PORTNOFF, George (1932): *La literatura rusa en España*, Nova York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- POULLAIN, Claude Henri (1970): «Valor y sentido de la novela de Rosalía de Castro de Murguía *El caballero de las botas azules*», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXV, 37-69.
- RIBAO PEREIRA, Montserrat (2012): «A biblioteca de Rosalía de Castro», *Grial*, 194, 42-47.
- RODRÍGUEZ, Francisco (2011): *Rosalía de Castro, estranxeira na súa patria (a persoa e a obra de onte a hoxe)*, [A Coruña], AS-PG.

- ROMERO TOBAR, Leonardo (2006): «La construcción del canon del “realismo” español», en *La literatura en su historia*, Madrid, Arco Libros, 169-192.
- ROUSSELLE, Elisabeth (2001): «True fantasy: the utopian alliance of the decadent/oriental man and the new woman in Rosalía de Castro's *El caballero de las botas azules*», *Crítica Hispánica*, 23, 175-187.
- SCHANZER, George A. (1970): «Las primeras traducciones de literatura rusa en España y América», en *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, 815-822.
- SCHANZER, George A. (1972): *Russian literature in the Hispanic World: a bibliography / La literatura rusa en el mundo hispánico: bibliografía*, Toronto, University of Toronto Press.
- WOLFF, Larry (1994): *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mond of Enlightenment*, Stanford, Stanford University Press.