

## EL DISCURSO NARRATIVO DE FLAVIO

BENITO VARELA JACOME

Universidad de Santiago

### Cambios de perspectiva

En sus obras juveniles, *La hija del mar* (1859) y *Flavio* (1861), Rosalía de Castro se adscribe abiertamente a la estética del romanticismo; incorpora sus códigos descriptivos, el lirismo enfático, la transparencia interior de los procesos agenciales. Por los años de su publicación, están dentro del peculiar desfase cronológico de la novelística española, representado por varios metagéneros: la narración sentimental, la novela histórica, la serie folletinesca, por entregas, el relato social de ambientes marginados, derivado de las teorías del socialismo utópico. Podemos comprobar la confluencia de estos metagéneros con las novelas rosalianas en este paradigma:

AÑO	NOVELA SENTIMENTAL	ALEGATO SOCIAL	NOVELA FOLLETINESCA
1858	<i>De Villahermosa a la China</i>	<i>Los misterios del pueblo español</i>	<i>El horóscopo real</i>
1859	<i>La hija del mar</i>		<i>Víctimas y verdugos</i> <i>Los comuneros</i>
1860	<i>Dolores</i>	<i>Los misterios del Saladero</i>	<i>El peluquero del rey</i>
1861	<i>Flavio</i>	<i>Los hijos del crimen</i>	<i>Las tres hijas del crimen</i>

*Flavio* (1) puede considerarse como el más claro y complejo ejemplo del lirismo

---

(1) Se publicó esta novela en el folletón de *La Crónica de Ambos Mundos*, en 1861 (cfr. noticia de Mauro Armiño, en el prólogo a su edición: Akal Editor, Madrid, 1980). Recopilada por Victoriano García Martí, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1944 (ediciones sucesivas).

sentimental español. Lo acreditan así su hipersensibilidad, sus impulsos psíquicos, la introversión del agente, la encendida concepción de la existencia, la exaltación pasional. Toda la acción, movida por estas funciones, se centra en el agente que, descubriendo constantemente sus emociones, actúa como reflector o foco de la narración. La autora, para representar su obsesión amorosa, recurre a distintos modos y perspectivas.

Las claves de la novela romántica influyen en la elaboración del discurso del relato. La escritora gallega asume el sentimentalismo de los novelistas europeos del primer tercio del siglo; semiotiza la lengua con peculiares clisés connotativos; convierte a Flavio en un prototipo de sentimental introvertido, dominado por factores subjetivos, por obsesiones irracionales; y, para reconstruir su "mentalidad impetuosa", introduce funciones pasionales que alteran el proceso agencial. El resultado es la estructuración de un discurso forzado, condicionado por la conjunción de elementos expresivos, técnicos, psíquicos y espaciales:



En la estructuración de este discurso, se emplean distintas perspectivas. Las dos primeras unidades de la novela, por su nivel autodiegético, la exaltación lírica de los *Lieder*, expresión de la soledad, el desasosiego y el desarraigo, se vinculan con el metagénero de la autobiografía sentimental, iniciada por el *Werther* goethiano y con amplia resonancia en Europa, a lo largo de la primera mitad del XIX. El ritmo poético de los *Lieder* se repite en varias unidades construidas en tercera persona, pero desde la emotiva transparencia interior de la escritora. Léanse: la melancólica exaltación de las ruinas y el análisis del febril estado de Flavio, en los capítulos III y IV; la interpretación del amor apasionado por Mara (c. XIX); y la visión de la naturaleza transformado por la luz del amanecer.

A partir del capítulo V, domina la narración en tercera persona, pero con la particularidad de que Rosalía, además de regular la información referencial y controlar la acción, asume las emociones y los pensamientos del agente. La postura omnisciente autorial se transmite con cambios graduales de perspectiva, tanto en la descripción del espacio como en las funciones de la acción. La percepción visual de los panoramas y de los encuadres limitados del paisaje se objetivizan, a veces, desde la perspectiva ex-

terna de la propia novelista. Sin embargo, frecuentemente, el espacio natural está percibido, y transmutado, a través de la óptica de Flavio, marcada por las formas verbales de los cronotipos de pretérito; además, estos enfoques están influenciados, a menudo, por las reacciones del agente o influyen en su estado de ánimo, como es habitual en la literatura romántica. El salto del modo autorial al *figural* (2) resulta de la voluntad de la escritora para dejarse absorber por el predominio del agente. Debemos resaltar, también, que existe una interrelación entre las formas de reproducción del entorno y los verbos de sentimiento que reflejan el estado de impresionabilidad. Podemos seleccionar algunas formulaciones expresivas de los dos paradigmas:

PERCEPCION VISUAL	REPERCUSION INTERIOR
"su vista vagaba errante" "abarcó con una sola mirada" "pudo ver la multitud de luces" "lo contemplaba todo" "se despertaba a los ojos de Flavio" "se paraba para contemplar aquellas bellezas"	"bañándose en la fría tristeza" "sintió despertarse en su alma" "sentía agolparse ... mil imágenes" "se despertaron dolorosos recuerdos" "dirigía melancólicas miradas" una "sombra de temor resbalaba por su pensamiento" "empezaron a levantarse pensamientos locos"

Por la interiorización, mediante el análisis de las reacciones sentimentales y los pensamientos del agente, *Flavio* puede inscribirse dentro del modelo de *psiconarración*, estudiado por la profesora Dorrit Cohn (3), equivalente al "discurso narrativizado", de Gérard Genette (4). La transparencia interior se reitera en las construcciones en tercera persona, aproximadas, en bastantes isotopías, al estilo indirecto libre. A través de la novela, se repiten los modelos cambiantes de *discurso transpuesto*. Encontramos un claro ejemplo en el capítulo VIII, con estas modulaciones retóricas:

"Sentía, pues, agolparse a su frente, como las aguas de un torrente impetuoso, mil imágenes seductoras, y otros tantos rencores insensatos contra los hombres y contra los días serenos y apacibles de su pasada juventud. Complaciase, pues, en pensar que las cadenas que le habían ligado a aquellos días aborrecibles se hallaban ya rotas, y que, como el humo, se habían disipado ya tantos lazos de inútil sujeción con que pretendieran retenerle para siempre en el aislamiento más cruel..." (5).

(2) Término utilizado por Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, 1979; tiene el sentido de dominancia del personaje como "reflector" o centro de la narración. Cfr. Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Ed. du Seuil, Paris, 1983, p. 81.

(3) *La transparence intérieure*, Ed. du Seuil, Paris, 1981, pp. 37-63.

(4) *Op. cit.*, p. 40.

(5) *Flavio*, edición de Mauro Armijo, p. 43.

En varios momentos, la novelista se personifica en el relato, para valorar las actitudes íntimas de su héroe, y, a veces, toma la decisión de silenciar sus reacciones:

“Renunciamos a descubrir lo que pasó entonces en el corazón de Flavio.”

Rosalía de Castro impone una mimesis derivada de la lectura de la novelística romántica. La conciencia paroxística del agente, manifestada en la exaltación de afectos y pasiones, se verbaliza, en numerosas isotopías, con la técnica de un monólogo tradicional o soliloquio. Este procedimiento de *discurso relatado* (6) cita literalmente los pensamientos del protagonista, con una articulación racional y deliberada. Su transcripción se realiza con modalizaciones distintas, mediante las adecuadas formas verbales. La autora simula la verbalización en voz alta, en distintos tonos, con cambios emocionales de inflexión. Nos encontramos ante un tipo especial de transparencia interior; el propio Flavio asume, en instantes claves, la reflexión autodiegética, en presente gramatical, con un tono de oralidad, resaltado, por la autora, mediante las funciones de verbos *dicendi*: “decía”, “dijo”, “decía con voz balbuciente”, “exclamó ruborizándose”, “susurraba en un sordo acento”, “añadió con gesto de indiferencia”, “murmuró sonriendo...”. Sus meditaciones, dominadas por la fuerte subjetivización, revelan estados de ánimo, reconstruyen círculos de aflicción y apasionamiento. Reproducimos un ejemplo típicamente romántico, transmutado en anhelo, melancolía e ideas fúnebres:

“¿Por qué caminar siempre? —decía—. Todo esto que contemplo con una avidez insaciable, con un placer desconocido, va infundiendo en mi alma una apatía melancólica, un deseo de quietud eterna... Tal vez morir en medio de una de estas selvas agrestes, en donde no se escucha el más leve ruido que anuncie la existencia del hombre, morir en medio de esta dudosa claridad parecida a la del crepúsculo, y antes que la aurora descorra el velo que la oculta, sería la mayor felicidad a que yo pudiese aspirar en estos momentos de dulce melancolía.” (7)

En bastantes situaciones, el discurso relatado de Flavio cambia de nivel, al profundizar en su interiorización; aunque queda muy lejos de la fluencia de la conciencia, simula una elocución tácita, como indican las adecuadas construcciones lingüísticas que presuponen el silencio: “decía en su interior”, “se decía allá en lo más íntimo”, “pensó entonces”, “dijo en su interior”, “pensaba mirando”, “parecía decirles”... Como modelo de este nivel, basta con transcribir el retórico final del capítulo X:

“Sin duda el cielo —decía en su interior— ha puesto en medio de mi camino esta mujer que nada dice a mi alma, para que sin remordimientos ni pesar haga caer sobre ella todo el peso de mi venganza. Sus ojos parece que no deben derramar jamás lágrimas que inspiren compasión, y su frente se creería formada para resistir sin temblar todas las emociones y todas las tormentas. Probemos, pues, a hacer brotar de esos ojos llanto que implore piedad, y a que en esa frente severa y pálida aparezca una sombra de temor, una arruga de hon-

(6) Este concepto de Genette corresponde al “monólogo relatado”, de Dorrit Cohn.

(7) Ed. cit., p. 29.

do sufrimiento. Entonces podré decir que he vencido y abandonaré, para no volver más, este lugar en donde he gustado los primeros pesares." (8)

### Códigos descriptivos

Los códigos de reproducción del paisaje, en *Flavio*, representan la especificidad de las descripciones románticas. La novelista compostelana se inscribe en la larga trayectoria del sentimiento de la naturaleza, iniciado por los poetas lakistas, los prosistas Rousseau y Bernardin de Saint-Pierre, confirmado por la proyección subjetiva en la obra de arte, propugnado por Goethe y por las teorías de los filósofos contemporáneos. Para Johan G. Fichte, el Yo se sobrepone al No-Yo; Hegel expone la teoría del "espíritu del mundo"; y Schelling destaca la funcionalidad de la "intuición intelectual".

Las autobiografías sentimentales europeas imponen unos modelos de interpretación subjetiva del entorno. Lo atestiguan las brumas de Suabia, en el *Werther*; los acantilados de Bretaña descritos por Chateaubriand, en *René*; la campiña del Berry, de George Sand; la cadena de excitaciones y melancolías que unen al Obermann de Sénancourt con los itinerarios alpinos; el misterio de los bosques y la arqueada y sombría costa bretona, en *Volupté*, de Sainte-Beuve... La proyección sentimental llega hasta *Raphaël* (1849), de Alphonse de Lamartine, sintetizada en su primera página:

"Los lugares y las cosas se sostienen por un vínculo íntimo, porque la naturaleza es una, tanto en el corazón del hombre como en sus ojos. Somos hijos de la tierra. La misma vida corre en su savia y en nuestra sangre. Todo lo que la tierra, nuestra madre, parece experimentar y decir a los ojos en sus formas, en sus aspectos, en sus fisonomías, en su melancolía, en su esplendor, tienen su consonancia en nosotros." (9)

Por estos mismos años, esta comunicación íntima alcanza un perfil teórico en el *Journal intime*, de Amiel, con esta convicción:

"Cualquier paisaje es un estado de alma, *Eifühlung* o estética de la proyección sentimental."

La novelística española incorpora, gradualmente, los esquemas de descripción romántica. Resaltan, sobre todo, dos modelos: el paisaje berciano intado por Gil y Carrasco, en *El señor de Bembibre*, y la interpretación del valle del Landro y del mar de Viveiro, en *De Villahermosa a la China*, de Pastor Díaz (10). Pero la asimilación

(8) Id., p. 59.

(9) Cfr.: *Raphaël*, Classiques Garnier, Paris, 1960, p. 133: "Les lieux et les choses se tiennent par un lien intime, car la nature est une dans le coeur de l'homme comme dans ses yeux. Nous sommes fils de la terre. C'est la même vie qui coule dans sa sève et dans notre sang. Tout ce que la terre, notre mère, semble éprouver et dire aux yeux dans ses formes, dans ses aspects, dans sa physionomie, dans sa mélancolie, ou dans sa splendeur, a son retentissement en nous."

(10) Vid. B. Varela Jácome, "Una novela romántica de Pastor Díaz", *Cuad. Estudios Gallegos*, LVI, 1963, pp. 314-332.

consciente y reiterada de los códigos descriptivos del romanticismo tiene una múltiple representación en *Flavio*.

Rosalía parte del campo de referencia de la comarca del Ullán, para reconstruir los espacios de la acción. Podemos reconocer panoramas o planos delimitados. Pero todo el proceso descriptivo está sometido a una intensificadora elaboración lingüística, desde diferentes focalizaciones. El paso del sistema primario de la lengua al sistema secundario, textualizado, se realiza mediante un *proceso de semiotización* regido por las claves estéticas del romanticismo. La mayor parte de los cuadros de referencia se alteran, se convierten en clisés generalizadores, por la acumulación de connotaciones, de *hipersensibilizaciones sentimentales*. Se filtran, directa o indirectamente, a través de la mente, de las tensiones anímicas, pasionales, de Flavio. Desde su óptica exaltada, se tamizan, se transmutan con perspectivas subjetivizadas. Encontramos un primer ejemplo en la violenta carrera nocturna. La naturaleza ejerce una poderosa impresión sobre su ánimo, y, bajo su mirada, se colorea con matices intensificadores, se dilata, se rodea de misterio, de vapores sutiles; manifiesta su "perfecta armonía":

"He aquí como los pensamientos de Flavio, bañándose, si así puede decirse, de la fría tristeza de aquella noche de otoño, acababan de sufrir una transformación repentina, porque empezaba a sentirse dominado por la misteriosa melancolía que esparsa en el alma el silencio y la meditación..." (11)

Los *topica* de la descripción, subjetivizada por la proyección sentimental, se reiteran. Un "lago reflejaba en su fondo la luna y las estrellas que parecían estremecerse inquietas"; la luna, al reflectarse en el cauce del río, transmite a la mente del agente, la imagen ilusoria de "sílfiles y ondinas... en el fondo de las aguas". La contemplación de las nubes aviva "recuerdos y pensamientos errantes", conturba su espíritu con el delirio de "lo presente, lo pasado y lo porvenir". La noche descontrola su fantasía; la furiosa tormenta genera sentimientos extraños; las radiantes madrugadas le proporcionan una "placentera calma".

Flavio también asume sus reacciones frente a la naturaleza, con una perspectiva autodiegética, mediante la función de *monólogos relatados*, interiorizados a base de las funciones verbales "se decía", "pensaba mirando" o "dijo en su interior". La impresionabilidad de la naturaleza ejerce profunda influencia en sus reacciones, desde el sosiego melancólico a la tristeza, desde la imagen al deseo del descanso eterno:

"Todo esto que contemplo con avidez insaciable, con un placer desconocido, va infundiendo en mi alma una apatía melancólica, un deseo de quietud eterna... Tal vez morir en medio de estas selvas agrestes... morir en medio de esta dudosa claridad parecida a la del crepúsculo"... (12)

Incluso la propia escritora, desde el enfoque en tercera persona, se identifica con los *topica* del misterio y de la exaltación. Lo confirma el acento artificiosamente lírico del capítulo III, en su valoración de las ruinas del palacio de Bredivan:

(11) *Flavio*, ed. cit., p. 30.

(12) *Id.*, p. 29.

"Esas mismas murallas que se conservan erguidas, despreciando las injurias del tiempo, y que parecen desafiar a las tormentas que retumban bajo las ruinosas bóvedas, desahogan también su dolor en las verdosas gotas que destilan de cada losa y que dejan resbalar lentamente hasta la tierra que las enjuga. Todo tiene sus lágrimas y ese humor verdoso y amargo que brota como un manantial de cada piedra que contiene un recuerdo, del que ya nadie hace memoria, es el llanto de las ruinas, el único compañero de su amarga soledad..." (13)

A lo largo de toda la novela, funciona esta decisión romántica de sensibilizar la naturaleza, de exaltar sus elementos. Pero, en algunas reproducciones, nuestra escritora controla y regula el ángulo óptico, hasta conseguir el encuadre de elementos reales, pero sin concretar la perspectiva exterior, extradiegética de la novela realista:

- "el sonoro murmullo del agua que caía de varios molinos ocultos entre frondosos castaños."
- "las montañas sombrías con sus altos pinos y con sus picos agudos y dentados, dibujándose en el fondo del horizonte."
- "la visión de un mar plumizo que deja su espuma en los rompientes."
- "el terreno se inclinaba suavemente hacia las aguas, cubierto de florecillas moradas y blancas; un arroyo saltaba cercano sobre algunos peñascos negruzcos..."

En la visión de Santiago de Compostela, se revela también la objetivización de los elementos urbanos: las calles enlosadas y angostas; "las delgadas y altas torres"; las grandes lámparas, las planchas de plata que cubren el altar mayor de la catedral; las macizas columnas; la lluvia menuda y penetrante... Y, sobre todo, las multiplicadas sensaciones de la alborada:

"El ruido de los carros, lecheras y vendedores, que no cesaban de aturdirle con sus voces disonantes y chillonas y de rogarle con sus mercancías, del modo más importuno y tenaz; el incesante ir y venir de las gentes, y el sonido penetrante de las innumerables campanas..." (14)

Pero los espacios se focalizan desde la óptica de Flavio y las distintas sensaciones son modificadas por sus sentidos. En su función itinerante, su estado de ánimo, "su mal humor" y "abatimiento", impresionabilizan el entorno. Su crisis sentimental proyecta semas de oscuridad y melancolía a las sucesivas percepciones (15):

---

(13) Id., p. 24.

(14) Id., p. 172.

(15) Id., pp. 156-158.

PERCEPCIONES FISICAS	PROYECCIONES SUBJETIVAS
“lluvia menuda y penetrante caía sobre la ciudad” retazo de cielo “encapotado y sombrío” transeuntes en los “angostos soportales”	→ “triste y sombría como el sepulcro”. → genera en Flavio “tedio y disgusto de la vida” → “silenciosas y medrosas sombras”
las arcadas de la iglesia las naves de la catedral	→ “severas y tristes” / “silencio y tristeza” → “sombras tentadoras” que conturban “la imaginación”
las campanas la voz de las campanas las innumerables campanas	→ “doblaban tristemente” → “sonidos lastimeros” → “doblaban de un modo lúgubre y lastimero”

### Tipología romántica

La segunda novela rosaliana es un ejemplo único, dentro de la literatura española, por el planteamiento del proceso agencial, la tipología humana, la estructuración del discurso, el tratamiento espacio-temporal y las bases estilísticas del código lingüístico elaborado. A diferencia de muchos relatos de este metagénero, el hecho de fabular no es una reconstrucción mnemónica; Flavio no recupera el pasado, más bien lo elude, trata de romper con él: con la infancia, con los “lugares que no ama”, con su espíritu que “se agita inquieto y tenebroso, en las zonas del recuerdo”. El proceso agencial avanza cronológicamente, en un tiempo reducido. Sólo en el desenlace se apunta el paso del *tiempo vacío* de acción, con el salto de “varios años”. Recordemos como un modelo imitable, el tiempo real del *Werther* que se reduce a poco más de 19 meses.

La asimilación de los esquemas románticos transforma sus funciones cardinales. El dominio de lo individual, ya propugnado por Goethe y difundido en la primera mitad del XIX, configura un especial prototipo de introversión sentimental. Desde las primeras secuencias, aparece dominado por las reflexiones melancólicas, ahogado por el silencio y la soledad. Los furtivos sentimentales exaltan su impresionabilidad, generan reacciones que se mueven dentro de la goethiana “disposición hipocondríaca de ánimo”; a veces, la melancolía, inquietante y misteriosa, degenera en “inercia profunda y delirante”.

La compleja caracterización de Flavio tiene sus raíces en la literatura lírico-sentimental de finales del XVIII y primeras décadas del XIX. Se relaciona con los grandes protagonistas de Goethe; hereda la "organización nerviosa" de los personajes afectados por el *mal du siècle*; coincide, en su exaltación y en funciones de la aventura amorosa, con *La confession d'un enfant du siècle*, de Musset. La propia escritora lo identifica con el Adán del *Diablo mundo*, de Espronceda, en su afán de búsqueda, de experimentarlo todo; por otro lado, al referirse a los poemas de Mara, afirma que "había pretendido atrevidamente imitar al sublime y desolador Byron". (16)

Rosalía se vincula, también, con George Sand, en la postura contemplativa y soñadora; sigue, sobre todo, el conflicto amoroso de *Lélia* (1833), en la pasión delirante de Sténio y la caracteriología de *Lélia* que, con su doble y opuesto comportamiento, su orgullo, su egoísmo, sus desdenes, puede ser un modelo de la coqueta y orgullosa Mara.

Dentro del protagonismo femenino, el polo opuesto a Mara es la campesina Rosa, seducida y abandonada por Flavio y protagonista de la situación límite de suicidarse con su pequeño hijo; nos recuerda la desdicha de Esperanza, "la hija del mar" y reproduce la Esmeralda, de *El primer loco*, que, desdeñada por Luis, muere de amor. Sobre el discurso de su destino se proyectan modelos literarios. Tiene cierto parentesco con la Elvira, de *El estudiante de Salamanca*, y con dos heroínas de la literatura francesa: la campesina Rossette que muere de desesperación en el *proverbe* de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, y con la Graziella lamartiniana que muere consumida de abandono y soledad.

### Tensiones del proceso agencial

La aventura de *Flavio*, como fábula, como simple historia, se estructura en un discurso narrativo movido por funciones místicas ya tópicas. Con el anhelo de estrenar libertad, el agente entra en el mundo con los "ojos vendados". Su inexperiencia, por su aislamiento anterior, condiciona su comportamiento discordante, incivil; choca con los demás, es incapaz de adaptarse al *gestus social* de los círculos burgueses de la ciudad. Hay en su conciencia cierta oposición a los objetos circundantes, y esta actitud, de raíz hegeliana, está en la línea de los *complejos funcionales* de los agentes de las autobiografías románticas. Pero en sus dudas y tropiezos, en su actitud hostil frente a los presuntos rivales, también descubrimos resonancias del comportamiento del Segismundo calderoniano. La multiplicidad de experiencias, las contradicciones sociales y su extraña aventura amorosa, van estructurando un tópico relato de aprendizaje, un proceso iniciático, tipificado desde el *Wilhem Meister* goethiano (17).

(16) Cfr. *Flavio*, pp. 96 y 205.

(17) Vid. Ramón Otero Pedrayo, "El planteamiento decisivo de la novela romántica en Rosalía de Castro", *Cuad. Estudios Gallegos*, 72-74, 1969, pp. 290-314. Y Benito Varela Jácome, "Rosalía de Castro novelista", *Cuad. Estudios Gallegos*, XLII, 1959, y "Cambios de perspectiva en la novelística rosaliana", *Peña Labra*, nº 54, 1985.

El discurso narrativo de la novela rosaliana está sometido a distintos ritmos. Las primeras ocho unidades, esbozo de la etopeya, de la hipersensibilidad del protagonista, se remansan como un *adagio* continuado. En los dos capítulos siguientes, descubre la sublimación femenina, experimenta los prístinos sentimientos inéditos, se mueve inquietado por obsesiones exaltadas.

La novelista gallega, al estructurar el proceso agencial, altera el *continuum* narrativo, fuerza el *discurso* con funciones cardinales intensificadas, con situaciones límite. La crisis delirante y la "carrera infernal", hasta precipitarse en el abismo (c. XII) abren la dramatización de su apasionamiento por Mara, con desencadenantes obsesivos:

"Si Mara fuese un abismo, él hubiera corrido hacia ella del mismo modo, ciego, con los brazos abiertos, empujado por la fuerza del destino." (18)

Este apasionamiento por Mara, marcado por encuentros y huídas, por pensamientos perturbadores, se complica en las reuniones sociales de Santiago de Compostela. Los desplantes de la amada y los celos de Ricardo, transtornan el comportamiento del agente, lo empujan al delirio romántico del suicidio (cap. XXX), después de unas reflexiones enfáticas, parecidas a las de Obermann, de Sénancour. Recordemos con la situación límite del suicidio se impone en la literatura europea desde el Werther; entra, incluso, en las especulaciones filosóficas. Schopenhauer, por ejemplo, concibe el hombre como un ser inconsciente que busca conseguir sus apatencias; pero *el dolor de la existencia* lo empuja a la *autodestrucción*, a la *negación consciente de la voluntad de vivir*.

Pero en Rosalía la intención suicida se frustra, influido por las percepciones de la naturaleza circundante. Mientras el agua crece sobre su cuerpo y espera la muerte, "tan sólo siente el canto del mirlo acompasado y triste y el murmullo del río, que, empezando a hallar un obstáculo en el cuerpo de Flavio, formaba contra él un pequeño rompiente" (19). Pero es precisamente este enlace con la realidad viva del paisaje lo que le hace reaccionar y adelantarse hacia la orilla, obedeciendo a una fuerza interior que le manda vivir.

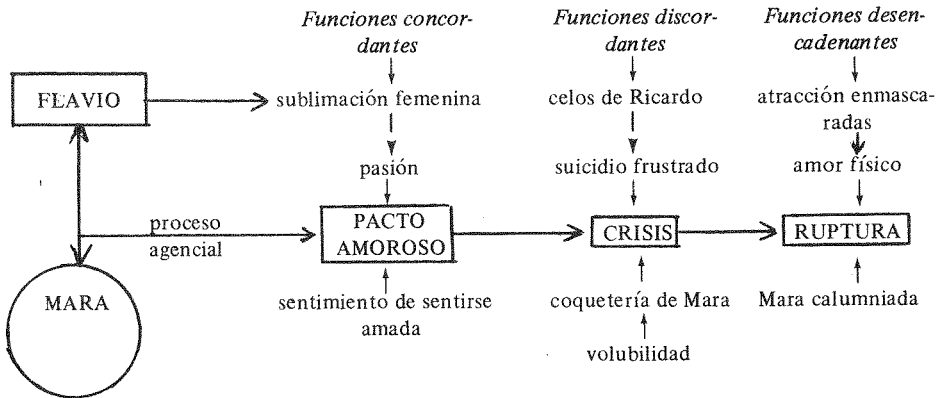
Después del frustrado suicidio, la pasión amorosa de Flavio se mueve entre los instantes de afecto correspondido y los celos, motivados por la volubilidad y la coquetería de Mara, y culmina en la ruptura definitiva. En cambio, la aventura con la campesina Rosa queda en un segundo plano; incluso la seducción se manifiesta sin tensiones en el discurso narrativo; sin embargo, al final, se precipita en la situación límite del suicidio de la seducida, con su hijo.

La especificidad de la semiología de Flavio, de indudable relación con la novelística romántica, está sometido a alteraciones, a alternancias positivas y negativas, genera actos funcionales diferenciados, y opuestos. La complejidad de factores dinamiza y complica el proceso agencial, con un predominio de la *modalidad intensiva*. Podemos

(18) *Flavio*, ed. cit., p. 107.

(19) Id., p. 236.

diagramar la funcionalidad de múltiples *diegemas* de acción concordante, discordante y desencadenante:



Pero el desenlace es más complicado de lo que representa este esquema. Rosalía de Castro aplica, con efectismo, las técnicas de transformación del *estatuto narrativo* y transforma la actitud de su agente (20). Después de la crisis, se recompone el pacto amoroso, pero la revelación del baile de máscaras vuelve a encender las dudas y los celos de Flavio; se produce una fugaz reconciliación; pero es arrastrado por la sugestión de las dos enmascaradas, descubre el placer del amor físico y abandona definitivamente a Mara. La iniciación en el vicio lo convierte en un hombre distinto. Sobre su pasión amorosa se superponen el interés y el escepticismo. Se casa con una mujer fea y vieja, pero muy rica, y al verse dueño de su inmensa fortuna se encadena a "una vida verdaderamente oriental". En el plano axiológico, la autora aplica una corrección moral; la caída significa la pérdida de la inocencia y un cambio de comportamiento. Se refleja, sobre todo, en la actitud ante el trágico suicidio de Rosa y el amor de Mara, dominado por el cinismo.

En la estructura del discurso narrativo, las funciones concordantes y discordantes se alteran con la *inversión* del proceso sentimental de la novela; una inversión final que podemos considerar como un ejemplo de *deconstrucción* compleja, en uno de los sentidos que tiene para la crítica reciente este método de interpretación textual (21).

(20) Vid. Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Ed. du Seuil, París, 1971, pp. 233-236.

(21) Vid. Jonathan Culler, *Sobre la deconstrucción*, Cátedra, Madrid, 1984. Harold Bloom et al., *Deconstruction and Criticism*, Seabury, Nueva York, 1979. Jacques Derrida, *Positions*, Minuit, París, 1972 (traducción española: Pretextos, Valencia, 1977). Y Roland Fischer, "L'analyse structurale de la réalité", *Diogenes*, 129, Gallimard, París, 1985, pp. 44-61.