

**LAS QUE REGRESAN:
RASTROS Y ROSTROS DE LO
ESPECTRAL EN *EL PRIMER
LOCO***

Isabel Clúa

Universitat de Barcelona

doi:10.17075/rcsxxi.2014.056



CONSELLO
DA CULTURA
GALEGA

*La causa próxima de la aparición de un espectro
ha de hallarse siempre en nosotros mismos.*
Arthur Schopenhauer

Como su obra narrativa más conocida, *El caballero de las botas azules* (1867), la novela *El primer loco* (1881) también luce el subtítulo «Cuento extraño» y, como aquella, se trata de un texto que desafía una interpretación unidireccional o una exégesis sencilla. A priori, la trama de la novela puede resultar menos desconcertante que la de su obra narrativa más conocida; al fin y al cabo, la confesión de una progresiva caída en la melancolía, la desazón y la locura no deja de ser un modelo ampliamente cultivado en las literaturas europeas del siglo XIX. Más aún cuando ese malestar está motivado por el amor no correspondido y el desengaño sentimental. Sin embargo, la narración parece retomar ese modelo para ampliarlo y retorcerlo hasta conseguir evocar distintas líneas temáticas; así, la crítica no ha dudado en leer la novela vinculándola a temas como el fracaso del proyecto regeneracionista, la nación o la figura del intelectual, pese a que la trama se mueva en el aparentemente íntimo territorio del loco que narra la pérdida de su cordura y sus delirios, corporizados en las dos figuras femeninas del relato.

Van a ser ellas el objeto de atención de mi trabajo, que, más que construir una lectura cerrada en torno a una hipótesis o una interpretación férrea de la novela, pretende seguir el hilo de los múltiples ecos y reflejos que reverberan alrededor de Berenice y Esmeralda; tales ecos y reflejos evocan y arrastran más allá un buen número de referencias intertextuales que dan cuenta del bagaje lector de la propia Rosalía y, probablemente de un modo aún más revelador, también del mío propio. Es justo reconocer que los aires de familia dependen siempre del ojo que mira y soy bien consciente de la contaminación de mi mirada, fascinada desde hace mucho tiempo por lo que Pilar Pedraza llama los «avatares de la Muerta que vuelve incesantemente porque está mal enterrada en nosotros mismos» (2004: 17), es decir, por las figuras espectrales, fantasmáticas que tanto abundan en la literatura del XIX y que asoman el rostro en el texto rosaliano.

No es esta una idea original, ya Helena González, en su reciente trabajo sobre la novela, afirma que ambos personajes «se presentan como figuraciones fantasmáticas que se construyen a partir del relato del loco» (2012: 187): la primera, Berenice, sería una estatua ideal que refleja el ansia de lo sublime de Luis, el protagonista y narrador; la segunda, Esmeralda, la amante sumisa y dócil que a causa del desamor se convierte en una figura pavorosa que parece regresar de la tumba. Creo, no obstante, que los hilos que unen a esos dos personajes son algo más que la ocupación de dos posiciones enfrentadas en una polaridad (el amor o el rechazo de Luis) y que la lectura del texto y algunos intertextos puede iluminar esas conexiones y sus derivaciones temáticas.

Tanto las estatuas ideales como las amadas inertes forman parte de una larga tradición, especialmente intensa en el XIX, que conecta a esas dos figuras como la encarnación de unas fantasías masculinas que saturan el imaginario occidental y que fantasean con el cuerpo inerte, inanimado y pasivo de la mujer, fascinante y aterrador a un mismo tiempo, lienzo en blanco en el que se inscriben los deseos e inquietudes de la masculinidad. Si célebre es la observación de Poe sobre la muerte de una mujer hermosa como el tema más poético de todos, no menos conocida, por persistente, es la tenaz fantasía que convierte al varón en escultor de hermosas compañeras que no solo copian sino que mejoran a la corruptible carne femenina.

Muchos son los textos que dejan entrever la continuidad de estas dos figuras, pero de referencia obligada es la breve novela de Merimée, *Venus d'Ille* (1837), relato ya situado por González (2012) en la estela de intertextos de *El primer loco* por convertir a la estatua ideal y fascinante en una suerte de vampiresa fatal que viene a reclamar el cumplimiento de la promesa nupcial hecha inconscientemente por su joven protagonista al ponerle su anillo en el marmóreo dedo. La versión de Merimée no es sino una de las varias textualizaciones de un relato de raíces populares al que Heinrich Heine alude en su obrita *Los espíritus elementales* (1836), en la que se recogen, entre otras, dos leyendas similares entre sí cuya anécdota central es el vínculo pasional entre un joven y una estatua. En la primera, el turbado protagonista, fascinado por una marmórea estatua, se ve arrastrado a una ensoñación en la que topa con una mujer idéntica a esta; el goce que le produce al joven estar junto a su amada solo se ve turbado por el «aroma cadavérico embriagador» (Heine 1932: 170) que desprenden las opulentas flores que adornan la morada

de la marmórea amada. Finalmente, el joven se ve abocado a un sueño en el que la dama se torna en un monstruo horrible al que el héroe corta la cabeza para despertar después a la realidad y toparse también con la estatua decapitada¹. La segunda leyenda recogida corresponde a grandes rasgos a la historia recuperada por Merimée, si bien en el relato de Heine se insiste en que la figura estatuaria y espectral impide la consumación de la noche de bodas de los recién casados, interponiéndose entre ellos; detalle este que me interesa especialmente y sobre el que volveré más adelante.

Más intensas y turbadoras me parecen las concomitancias con otra obra de Heinrich Heine, *Noches florentinas* (1836), en tanto que relato que da cuenta de las inclinaciones eróticas de su joven narrador, Maximiliano. Este acude a casa de su amiga enferma, María, para acompañarla y distraerla durante su convalecencia. La belleza decaída de la joven agonizante le hace evocar su primer amor: una estatua de mármol de la diosa Diana que yacía en el jardín de la casa de su infancia. Tal impacto se prolonga en el tiempo, de modo que más tarde serán una pintura y otras creaciones artísticas e ideales —por tanto sustitutorias de la mujer de carne y hueso— el objeto de su inclinación erótica. Ante ese relato, María, entre risas, pregunta al joven si siempre ha amado a esculturas o retratos de mujeres, a lo que Maximiliano responde:

—No. He amado también a mujeres muertas —respondió Maximiliano, sobre cuyo rostro volvió a extenderse una gran seriedad. No advirtió que al oír estas palabras María se estremecía espantosamente, y siguió hablando tranquilamente.

—Sí, es muy singular el hecho de haberme enamorado de una muchacha, a los siete años de muerta. (Heine 1932: 18-19).

Más avanzado el relato, María le interroga por otro de sus amores, mademoiselle Laurence:

1 Evidentemente, esta conclusión enlaza la imagen de la bella con la de la medusa, otra belleza maldita vinculada a la mineralidad. Sobre las derivaciones modernas del mito véase Pedraza (1991) y el primer capítulo de Praz (1999). Igualmente, es inevitable mencionar el texto de Freud «La cabeza de la medusa», en el que el autor equipara la medusa con el sexo femenino y la decapitación con la castración, lo que remite a la angustia masculina vehiculada en la mirada de la feminidad-Otra.

Pero dígame, mademoiselle Laurence ¿era una estatua de mármol, un cuadro, una muerta o un sueño?

—Quizás todo ello junto -respondió Maximiliano muy seriamente.

—Podría imaginar, querido amigo, que esa amada tenía que ser de carne muy dudosa. Y ¿cuándo me contará usted esa historia? (Heine 1932: 24-25).

La historia se retoma en la segunda noche para desvelar que mademoiselle Laurence fue una bailarina callejera a la que conoció en Londres y cuyo aspecto cadavérico y fantasmal desencadenó la atracción erótica de Maximiliano. Años después, el joven se reencontró con la bailarina, perfectamente acomodada en París gracias a un matrimonio ventajoso, quien le confesó la oscura leyenda en torno a su nacimiento y por la cual se le conoce como «la hija de la muerte»². El texto de Heine, pues, es quizás el ejemplo más evidente de las continuidades que existen entre las amadas orgánicas e inorgánicas, vivas y muertas; continuidades que tienen otros muchos reflejos en el relato, saturado de imágenes en las que las fantasías necrófilas se entrelazan con la fascinación por los cuerpos inertes o a punto de convertirse en inertes, como el de la propia María.

Las aparecidas, las resucitadas, las vampiras, las que regresan en definitiva pero también las autómatas, las muñecas, las estatuas no dejan de ser repositorios turbulentos del deseo masculino pero también un topos cultural que «presupone y confirma que la Mujer está construida como Otro del hombre y que como tal no es el centro de un sistema social o representacional. Ocupa una posición de incoherencia, de vacío o espacio vacío entre significantes precisamente porque está construida como punto de fuga y condición de las propias ficciones culturales de Occidente» (Bronfen 1992: 403).

Igualmente, apenas hace falta decir que, en el contexto fantástico, el fantasma, especialmente femenino, viene a encarnar el encuentro inquietante con la alteridad que define precisamente a esta literatura, y que esa alteridad viene a simbolizar lo irracional e incontrolable, idea que ha sido rápidamente expandida por la crítica feminista al señalar que ese espacio de incomprendibilidad remite a

2 Según relata la muchacha, su madre, esposa de un opulento noble y «aparentemente muerta», fue enterrada y cuando unos ladrones asaltaron la tumba para hacerse con las riquezas del sepulcro encontraron a la mujer en pleno dolor de parto. Tras morir dando a luz, los ladrones la dejaron en la tumba y se llevaron a la niña, mademoiselle Laurence, que desde ese momento recibe el apodo mencionado.

la chora semiótica de Kristeva, ese espacio móvil y amorfo, reino de las pulsiones, anterior al sentido y la significación (King 2012). Aceptemos esta lectura o no, lo misterioso, lo sobrenatural desestabiliza las certitudes epistemológicas de la identidad y da lugar a un lenguaje de pánico y de ansiedad (Edwards 2005).

Ese lenguaje de la ansiedad, que bordea la locura, puede apreciarse en dos relatos más próximos en el espacio y el tiempo que los comentados anteriormente y que, como en el caso de *El primer loco*, tienen en el encuentro con una figura femenina que se mueve entre lo inorgánico y lo fantasmal su eje narrativo. Me refiero a «La mujer alta» (1881), de Pedro Antonio de Alarcón, y «La mujer fría» (1922), de Carmen de Burgos. En el primero, se nos plantea el relato de Telesforo, relatado a su amigo Gabriel, quien a su vez lo narra a otros cinco compañeros; a grandes líneas, la atormentada narración de Telesforo da cuenta del pavoroso encuentro con una espantosa mujer que se le aparece a modo de presagio funesto cada vez que la muerte de uno de sus seres queridos está próxima a suceder. La figura combina en su caracterización los rasgos inorgánicos con los espectrales: se le describe inmóvil, rígida, como si fuese de palo, como Esfinge al tiempo que se le tacha de bruja, hechicera, parca o estantigua. Como señala Pedraza, pese a su enigmática naturaleza es fácil comprender qué es la mujer alta: una figura proyectada por el sujeto, un objeto de horror que «es una especie de autómatas, una imagen de palo animada por una fuerza oscura, una seca vampira que sale de su ataúd. Y como en el caso de la Olimpia de Hoffmann, se trata de una secreción de la feminidad de Telesforo, que él se resiste a admitir» (2001: 16). Pero más allá del tratamiento de la figura, el cuento plantea la vacilación de la razón y la visión sesgada de sus distintos narradores como elemento clave: así, ante el angustiado relato de Telesforo, Gabriel, ingeniero de caminos y, por tanto, hombre de ciencia, confesará la sospecha de que su amigo esté perdiendo la razón y que la visión de la mujer alta se deba a sus delirios de enfermo; más tarde, no obstante, el propio Gabriel será testigo de esa misma aparición e interroga a sus oyentes acerca de la naturaleza de esa aparición, interrogación que no recibe respuesta porque el propio relato se cierra dejando la respuesta en manos del lector y, por tanto, situándolo en el plano de la vacilación entre la solución racional o irracional que define al género fantástico (Todorov 1999).

Esa misma incertidumbre planea en el relato «La mujer fría» (1922), centrado, en este caso, en la fascinación erótica de su protagonista, Fernando, hacia Blanca,

una hermosa y acomodada dama, dotada de una belleza innegablemente estatuaría que se subraya una y otra vez en la narración, pero que queda nítidamente expuesta en su primera descripción:

Alta y esbelta, sus curvas, su silueta toda y su carne eran la de una estatua. Despojándose de su capa blanca como espuma de mar, su escote, su rostro y sus brazos tenían esa tonalidad blanco-azulina que, merced a la luz azul, toman las carnes de las bailarinas rusas cuando forman grupos estatuarios. Era un rostro y un cuerpo de estatua. No había en ella color, sino línea, y ésta tan perfecta, que bastaba para seducir. Sus cabellos, de un rubio de lino, casi ceniza, contribuían a esa expresión. Las cejas y las pestañas se hacían notar por la sombra más que por el color, y los labios, pálidos también, se acusaban por el corte puro y gracioso de la boca. Hasta los ojos, grandísimos, brillantes, de un verde límpido y fuerte, lucían como dos magníficas esmeraldas incrustadas en el mármol (Burgos 1922: s.p.).

No obstante, ese mármol que evoca la belleza de Blanca empieza a parecerse muy pronto al mármol del sepulcro. Así, cuando Fernando logra acercarse a ella, estrecharla entre sus brazos y besarla al fin no puede evitar un sentimiento de horror: «Decidido a consumarse en la pasión, unió sus labios a los suyos... Sus brazos se abrieron, se apartó de ella, que cayó desfallecida en el banco, y se apoyó en el tronco de un eucalipto para enjugar el sudor que corría por su rostro. En aquel beso de amor había percibido claramente el vaho frío y pestilente de un cadáver» (Burgos 1922: s.p.). Las explicaciones que le da Marcelo, único amigo de la dama, tampoco ayudan a despejar los recelos de Fernando: no solo parece sembrar la muerte a su paso (a sus espaldas arrastra dos maridos y dos hijos muertos) sino que en su lugar de origen se le llama «la muerta viva». Aunque Fernando sigue aferrándose a su pasión por Blanca, el relato concluye con la huida del amante, incapaz de vencer la repugnancia que le inspira esta figura marmórea y pestilente a un mismo tiempo, hecho que no es difícil leer en términos más o menos psicoanalíticos.

Los relatos de Pedro Antonio de Alarcón y Carmen de Burgos me interesan no solo porque transitan sutilmente entre lo inorgánico y lo cadavérico sino también porque, como en *El primer loco*, es la voz alienada, con una razón al borde de la quiebra, del narrador o el protagonista lo que da entrada —verosímil— a esta figura inquietante. Dicho de otro modo, es la presunta locura o, cuando menos,

la inestabilidad psíquica lo que permite la entrada de la fantasmagoría en el relato; tanto Luis como Telesforo como Fernando resultan sospechosos, nunca sabemos qué corresponde a su delirio y qué a una realidad cuya estabilidad, precisamente, se pone en duda. De ahí que la quiebra de una subjetividad, la visión del loco o las palabras del alienado resulten tan comunes en la narrativa fantástica y sean ampliamente exploradas en el romanticismo y sus derivaciones, por suponer una estructura privilegiada que permite dar entrada a esos quiebros de la realidad de los que el fantasma parece producto pero que es, en realidad, síntoma. Una tradición que Rosalía sin duda conoce, como evidencia la alusión a uno de los textos clásicos de este modelo, el relato «Berenice» de Edgar Allan Poe, que da nombre a una de las protagonistas de *El primer loco* y con el que comparte un narrador tan poco fiable como nuestro Luis pues se declara aquejado de una monomanía, una irritabilidad morbosa, que lo convierte en un narrador dudoso a cuyo delirio se puede atribuir su pavorosa aventura. O no. La vacilación, repito, es parte consustancial del género.

Este recorrido interesado por diferentes intertextos que comparten de uno u otro modo la presencia del fantasma femenino, ya sea en su versión mineral, como estatua ideal que captura el deseo masculino, ya sea en su versión más pavorosa, como aparecida, fantasma o vampira permite entrever como la novia mineral que es Berenice y la amada muerta que es Esmeralda pueden entenderse como dos avatares de una misma cosa, la feminidad espectral, que, como señala Warren, refleja mucho más lo que el varón niega o reprime en su propia naturaleza que la propia naturaleza femenina (1973: 10).

De nombre claramente connotado, nuestra Berenice se presenta como una novia inorgánica, una belleza mineral y estatuaria que «venía, velada primero como aurora de abril que la neblina envuelve, después, tal como Dios la ha hecho con sus contornos de estatua griega, admirablemente delineados, su graciosa cabeza, portento de hermosura y su todo perfecto y sin tacha» (Castro 1993: 696). Una figura ideal que, como apunta González (2012), es creada y creída por el loco, reviviendo así la fantasía de Galatea y Pígmalión, aunque con un interesante giro en su final, sobre el que volveré más adelante. Sin embargo, esa caracterización no tarda en adquirir otras connotaciones que nos llevan hacia el ámbito etéreo y misterioso de las aparecidas:

Lo que sí te aseguro es que en aquel momento, ella, ella misma, Berenice, se me apareció multiplicándose a mis ojos, como se multiplican los objetos vistos a través del tallado cristal. La vi, ya en este altar, ya en el otro, ya en el lugar que ocupaban las imágenes que en ellos se veneran; la vi orando en cada oscuro rincón del templo, la vi arrodillada en el coro, y, por último, atravesar bajo las oscuras naves y desaparecer por la puerta llamándome antes amorosamente con su mano de marfil. No sé lo que entonces pasó por mí. Sentía a la vez alegría intensa y profundo terror; pero fui en pos de ella deslumbrado y la seguí hasta el bosque, viéndola marchar siempre delante y sin poder alcanzarla jamás, ni tocar siquiera la orla de su vaporoso y blanco vestido. (Castro 1993: 727).

Pero las conexiones entre el cuerpo inerte de la estatua y de la muerta, entre el vaporoso fantasma femenino y el rígido cadáver no acaban ahí, por el contrario, la novela no deja de dispersar referencias cruzadas entre ambas y más allá. Así, el primer encuentro con Esmeralda se produce bajo la sombra alargada de Berenice:

Al levantar los ojos halléme con un rostro casi infantil, hermoso como debió ser la primera alborada que brilló sobre el mundo, y que... ¡coincidencia extraña y cruel!, tenía el tipo, la forma, el color del de mi Berenice. El tinte dorado del cabello, el corte gracioso y fino de la nariz, el verde azulado de los ojos, todo era semejante al suyo, y sin embargo... Pienso que desde aquel mismo instante empecé a sentir contra aquel ángel un odio de mal agüero, porque así profanaba, recordándomela, la imagen sagrada de mi Berenice. (Castro 1993: 728).

Convertida prácticamente en su réplica, Esmeralda encarnará así doblemente la *revenance*, que en términos generales se articula bien por la aparición de la mujer muerta, bien por la reduplicación, invistiéndose de los rasgos de un precedente femenino espectral (Berenice en este caso). La condición fantasmática de Esmeralda, pues, queda marcada mucho antes de su muerte, a través de su siniestro parecido con Berenice y, particularmente, de la reduplicación de la belleza estatuaria. Si aquella tenía los contornos de una estatua griega, son varias las ocasiones en las que Luis se referirá a la rigidez y frialdad del rostro de Esmeralda: «el hielo y la rigidez del rostro de un cadáver» (Castro 1993: 739) mientras está en vida y un «semblante marmóreo» (Castro 1993: 746) una vez muerta.

Pero la contigüidad entre Esmeralda y Berenice como proyecciones de un deseo que siempre queda diferido, imposible de saciar, en suspensión, queda subrayada, sobre todo, mediante las interferencias entre las figuras de la(s) amada(s), que van reapareciendo una y otra vez en el texto:

Allí, allí mismo, ante mi víctima, la imagen de Berenice, llena de gracias inefables y de terrenos encantos, vino a interponerse entre la muerta y yo, como esas gruesas nubes tempestuosas se interponen muchas veces en las noches de verano, entre la tierra y el pálido astro que nos presta su luz, cuando las sombras quieren reinar sobre el mundo. Yo, sin embargo, seguía contemplando el semblante marmóreo de mi pobre muerta cuando di un paso hacia atrás porque me pareció que volvía a mirarme con aquellos ojos que tanto me habían espantado y a sonreírme enseñándome aquellos dientes puntiagudos y medio destrozados que no eran los suyos (Castro 1993: 746).

Si en este caso es la imagen de Berenice la que se interpone entre Luis y el cadáver de Esmeralda, poco después la situación se invierte:

El recuerdo de Esmeralda, así como también su espíritu, bullía entre ellos, persiguiéndome con tan fatídica tenacidad que no podía evocar la imagen de mi Berenice sin que la suya viniera a interponerse entre los dos, sonriéndome de aquella manera terrible con que antes de que su cuerpo reposase en el sepulcro me había sonreído: parece que había querido darme el último adiós, mirando con aquellos ojos sin brillo los abrazos con que mi alma se unía estrechamente al alma de mi amada. Ya muerta Esmeralda, me atormentaba más, mucho más que lo había hecho en vida... ¿Cómo podía ser aquello? (Castro 1993: 749).

Decía Louis Vax, uno de los teóricos clásicos de lo fantástico, que desear un fantasma es desear lo imposible, es querer un adentro que sea un afuera y un afuera que sea un adentro (Vax, 1965). Las interferencias y continuidades entre Berenice y Esmeralda parecen apuntar en la misma dirección: ambas ponen en evidencia la naturaleza escurridiza del deseo y, por tanto, la imposibilidad de satisfacerlo. Una idea que se expresa de manera bastante más evidente, como he mencionado con anterioridad, en *Los espíritus elementales*, de Heinrich Heine, en una de cuyas leyendas la figura inanimada que cobra vida viene a interponerse entre los esposos, impidiendo la consumación carnal del matrimonio.

Pero más allá del plano erótico, la espectralidad que arrastran estos personajes supone también un desafío a distintos ejes de pensamiento: el ser, el origen, la identidad, el sujeto, pues es el sujeto mismo lo que el fantasma roza y perturba. Como señala Cristina de Peretti, siguiendo los pasos de Derrida³:

El espectro, al igual que la ceniza, el resto o la ruina, *reste* dice Derrida en francés—: queda, permanece, pero también puede desaparecer. Ahora bien, si queda, no será al modo de una esencia, de una sustancia, de una entidad ontológica que sí permanece indivisible, inalterable e inmutable, esto es, idéntica consigo misma a través de sus variaciones externas y accidentales.

La *restance*, que a la vez es resistencia, no se deja aprehender, dominar, tematizar, reapropiar por ningún saber ni por ninguna ciencia, por ninguna ontología ni por ninguna economía. Ni tampoco deja constancia de ninguna totalidad originaria perdida, tan sólo de la ausencia de un origen único, idéntico. «Al comienzo hay la ruina», el resto, la huella que es siempre huella de otra huella de otra huella, etc. O, por decirlo de otra forma, lo que la restancia pone de manifiesto es que lo originario es la repetición, la *différance* como diferición (o retraso) y como diferencia (que no es lo mismo). En francés, no lo olvidemos, el espectro es un *revenant*, un (re)aparecido que comienza por reiterarse, por repetirse, por retornar. Y por *hanter*, por asediar. [...]

El espectro no está ni vivo ni muerto o, mejor dicho, está vivo y muerto a la vez; su forma de existir (sin existir) no se deja, pues, asimilar con la existencia, como tampoco su forma de estar en un lugar sin ocuparlo se deja reducir a una simple dicotomía de presencia/ausencia (De Peretti 2005: 124).

La espectralidad, pues, constituye una lógica que socava la lógica misma, cuestiona la existencia de un logos para sustituirlo por una huella que circula en una estructura de iteración permanente, una iteración me permito decir, como los ecos que entrecruzan Berenice y Esmeralda y que acaba por apoderarse del propio Luis. Dicho de otro modo, los rastros de lo espectral en *El primer loco* van más allá de las figuras de deseo femeninas y acaban por asaltar al propio Luis, quien aca-

3 Recordemos que Derrida afirma «El espectro no es sólo el fantasma, el (re)aparecido, lo que a contratiempo vuelve a recordarnos una herencia, sino también lo que no está ni muerto ni vivo, lo que no es real ni irreal» (1999).

bará percibiéndose y percibido también como un espectro: «Cuantos me veían en la calle pronunciaban frases que yo no entendía y se paraban señalándome con el dedo; debía parecerles un espectro; pero yo, indiferente a todo, seguía impasible mi camino» (Castro 1993: 703).

De igual modo, la verdad desvelada que aflora al descubrirse los verdaderos sentimientos de Berenice se reviste de atributos espectrales:

La idea para mí halagadora, y que acepté como verdadera, de que si algo doloroso recordaba haberme pasado con Berenice era pura ficción de mi fantasía, contribuyó a restablecerme mucho antes de lo que nadie hubiera esperado; pero yo no sé, a pesar de todo, qué luto interno cubría mi corazón. Tampoco, a pesar de mis poderosos esfuerzos de voluntad, me era ya posible representarme la adorada imagen de mi amada en la misma forma que lo hacía antes de haber estado enfermo. Un espectro descomunal, anguloso, descalabrado, venía a interponerse entre nuestras dos almas y las impedía aproximarse la una a la otra, haciéndome sufrir de tal suerte que me parecía estar delirando aún (Castro 1993: 707-708).

El primer loco, pues, parece apuntar a esa naturaleza espectral del sujeto, reduciendo sus reflejos e insertando la subjetividad de Luis en esta serie de fantasmas, una subjetividad que permanece inaprensible pese a los esfuerzos para categorizarla en el plano de la locura. Esta lectura no deja de entrar de lleno en las convenciones del gótico y lo fantástico, modalidades que subrayan incesantemente como la subjetividad está siempre «construida a través de los signos de la alteridad, la otredad, la abyección, la revenance y siempre emerge de la turbación de la pérdida del yo o de caer en el aterrador espacio de un vacío» (Edwards 2005: XVI). La correlación de este hecho con la locura es, como ya he apuntado más arriba, otra de las constantes de estos parajes tenebrosos de la tradición literaria y un modo relativamente práctico de expulsar esa inquietante certeza a un ámbito medicalizado y, por ende, controlado, como es el desorden psíquico.

Pero en este juego de iteraciones, repeticiones y ecos del espectro se introduce un giro interesante, al ser contemplado el propio Luis como espectro de manera sorprendente por parte de Berenice, quien por boca de su vecina dirá:

He aquí por qué, al ver que esa criatura a todas horas y en todas partes se halla como pegado a la cola de mi vestido, vigila continuamente mis acciones, ronda mi puerta como un saltador y ha dado en tomar más en serio cada vez coqueterías de un momento y promesas que todos los amantes, o que se llaman tales, hacen hoy para olvidarlas mañana, llegó a impacientarme y ser mi sombra más temida. Me estremezco de disgusto cuando le veo, me asusta y enoja adivinar que me sigue cuando nos encontramos, y me siento mal si veo sus ojos de vampiro fijos en mí, con una mirada que tiene tanto de sospechosa como de ridícula. Si hubiese un alma caritativa (porque yo no me atrevo) que le fuese haciendo entender todo esto y me librase así de semejante loco. (Castro 1993: 713).

No voy a insistir en el desafío a la lógica de la presencia y de la identidad que de nuevo trae esta cita, sino que llamaré la atención sobre las fisuras que Rosalía introduce en la tradición del relato fantasmagórico; mirando como siempre a varios lados, *El primer loco*, como he intentado mostrar, teje una intrincada maraña alrededor de la figura del espectro, reduplicando y sobreponiendo sus destellos; pero, al mismo tiempo que se nutre de lugares y referencias comunes propios del género, parece desmontarlos.

Vuelvo, entonces, al punto donde me he quedado, a la descripción de Luis como vampiro y espectro por parte de la inorgánica Berenice. En *Máquinas de amar*, volumen que Pedraza dedica a la figura de la mujer artificial, al abordar la figura de Galatea, se pregunta: «Y ¿ella qué dice? No parece tener voz en este mito, ni voto» (Pedraza 1998: 43). Pero en Rosalía sí, y qué voz. Y en este punto voy a disentir de la lectura trazada por González, quien sostiene que «[l]a Berenice que modela Luis en su desamor se comporta como una estatua viviente, hermosísima y carente de voluntad» mientras que «Esmeralda se escapa de su control creador. Ojos y dientes sugieren su incapacidad para materializar su deseo mientras se aferra de manera obsesiva a la imagen estatuaria, la mujer inanimada e inalcanzable que represente Berenice» (2012: 192). En mi opinión, Berenice escapa también al control de su creador y de qué manera, no solo llevando al extremo su papel de estática novia ideal sino cesando la pantomima cuando se cansa de esa representación, como nos contará por boca de su vecina.

—Ese hombre, amiga mía —añadió—, va siendo para mí una verdadera pesadilla; no he visto modo de delirar como el suyo. Verdad es que, dado su carácter excéntrico, soy

culpable de haber contribuido a enloquecerle, no tan sólo porque le hablé y escribí desde que nos conocemos en la misma forma lírico-melodramática que él usa siempre conmigo, sino porque hice tan a maravilla el papel que me propuse representar, en tanto esto pudo servirme de solaz, que el buen Luis llegó a creer en mí aún mucho más que en Dios, sin que ni un solo instante hubiese dudado de la firmeza y rectitud de los sentimientos que suponía abrigaba mi pecho. Hallóme por esto tan hecha a su gusto, y su entusiasmo fue creciendo y creciendo de tal manera al ver cómo yo sabía corresponder a su afecto, que llegó hasta el delirio y a la extravagancia más inverosímil en las demostraciones de su fantástico amor. Imagínese usted que se empeña en que nuestros espíritus tienen el don especial de atraerse y andar dando vueltas, abrazados, yo no sé por qué selvas e imaginarios espacios, y que no cesa de soñar con la muerte y la felicidad que hemos de gozar en mejores mundos, ¡cuando yo me hallo en éste tan a bien con la vida! (Castro 1993: 712).

Resulta, pues, que, cuando la inanimada novia ideal habla —aunque sea por mediación de su vecina—, nos revela que es bien consciente del papel que ocupa en el universo de Luis, y, además, en un alarde de retranca, no solo se siente a gusto con la carne y la vida sino que da fe de un sentido de lo más pragmático, al casarse según los consejos de su padre con un rico yanqui. Puestas a ser figuras ideales, mejor estar bien colocadas, parece decirnos la fría Berenice.

Las burlas al imaginario de las bellas inertes tampoco acaba aquí y afecta, igualmente, a Esmeralda, si bien la joven está modelada de manera clara sobre la clásica figura de la novia que regresa de la tumba para atormentar al prometido que la ha abandonado. Las amadas que regresan de la tumba para reprochar o hacer cumplir una promesa a su amante son incontables. Tanto Pedraza (2004) como Andriano (1993) ofrecen un extenso e interesante catálogo. Es también obligado volver a Heine y *Los espíritus elementales*, donde incluye la referencia a la figura folklórica de las willis, novias que han muerto antes de la boda y que se aparecen a los hombres jóvenes; Heine conecta sin vacilar esta figura con el célebre poema de Goethe «La novia de Corinto», que, a mi juicio, resulta uno de los intertextos más evidentes de la figura de Esmeralda.

Por otra parte, no quisiera dejar de señalar que el motivo de las willis se cultiva en más de una ocasión en la tradición literaria española y quisiera resaltar dos versiones particularmente próximas al texto rosaliano. En primer lugar, el cuento «Las willis», publicado en *La crónica* 37 (junio 1845), del escritor Benito Vicetto

y Pérez, allegado del matrimonio Murguía-Castro (Vilavedra 2012: 48), que ofrece una versión romántica y numinosa del motivo, en la que destaca la oposición entre el mundo rural al que pertenece Ana (la prometida que se convertirá en wili) y el mundo urbano al que se ve arrastrado Enrique, el coprotagonista, a causa de la enfermedad de su tío, tal y como ocurre en *El primer loco*. La otra versión que merece la pena destacar es «Azelia y las willis. Balada», publicada en el *Semanario Pintoresco Español* 35 y 36 (septiembre de 1855) y firmada por Julio Nombela, crítico temprano de la obra rosaliana (Vilavedra 2012: 51-52 y Masó 2012: 66).

Como decía, Esmeralda sigue de cerca la tradición romántica de la amada muerta y en su trayectoria dentro del texto aparece también otro de los motivos más recurrentes de los relatos decimonónicos de muertas vivas: la falsa muerte. Así, siguiendo de forma convencional la tradición, durante unos momentos el relato nos instala en la duda de la muerte de la joven, duda que parece resolverse poco después con la contemplación del cadáver para romperse de nuevo con la exclamación del cortejo fúnebre.

—¡Ha movido los labios! ¡Ha levantado los párpados! ¡Está viva! ¡Está viva!

Así exclamaron de golpe a mi alrededor, mientras unos huían llenos de miedo y otros se inclinaban con ansiedad para ver de cerca el cadáver.

Bien pronto reinó entre los que le rodeaban, mujeres en su mayor parte, gran confusión, y mientras los más rezaban en voz alta fueron otros en busca de un médico a fin de que dijese si aquel cuerpo inerte encerraba algún soplo de vida, puesto que todos aseguraban que habían visto sonreír a la muerta. (Castro 1993: 746).

Pero, a estas alturas de siglo, las brumas de la cripta están ya disipadas o, al menos, eso se intenta, a través de la ciencia. La superstición de los aldeanos y los fantasmas del propio Luis quedan al instante despejados por, no podía ser de otra manera, un médico que «burlándose de la credulidad de aquellas gentes ignorantes y visionarias, declaró que la gangrena empezaba a apoderarse del cadáver y que era forzoso proceder en seguida a su entierro. Hubo protestas y gritos, pero el cuerpo de Esmeralda quedó bien pronto sepultado en un rincón del cementerio en donde pienso enterrarme también» (Castro 1993: 746-747).

La catalepsia, que tantos momentos de gloria había dado al género, ya no es territorio de dudas; por el contrario, la ciencia médica se abalanza sobre el cadáver femenino para dejarlo «bien sepultado» y sin posibilidad de retorno.

En definitiva, la Galatea de turno se convierte pragmáticamente en una burguesa y la carne de la *revenante* se desvanece comida por la gangrena y sepultada por la certeza inequívoca de la ciencia, dejando como único espectro del texto al propio Luis, al que solo le queda esperar el manicomio y la tumba. El clásico y perturbador relato del loco asediado por los fantasmas de su propia psique alcanza, pues, una nueva dimensión en *El primer loco*: abocado a la tradición romántica, el relato rosaliano resulta tan complejo como agudo y, mientras se complace en saturar las fantasías sobre lo espectral llevándolas al extremo a través de reduplicaciones, interferencias y cruces, parece contemplar con una sonrisa irónica las fantasías masculinas sobre la mujer. El único espectro, parece decirnos, es el del sujeto que se busca a sí mismo en la carne fría y marmórea de las amadas ideales al tiempo que arroja la sospecha de que no hay otro sujeto posible que el que se piensa y vive a través del Otro, por siniestro y fantasmagórico que sea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRIANO, Joseph (1993): *Our Ladies of Darkness: Feminine Daemonology in Male Gothic Fiction*, University Park, Penn State University Press.
- BRONFEN, Elisabeth (1992): *Over her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester, Manchester University Press.
- BURGOS, Carmen de (1922): «La mujer fría», en *La novela corta*, 328.
- DERRIDA, Jacques (1999): «Sobre el marxismo. Diálogo con Daniel Bensaïd», en *Staccato*, programa televisivo de France Culturel, del 6 de julio de 1999; traducción de Cristina de Peretti y Francisco Vidarte en Derrida en castellano (<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/marxismo.htm>) [última consulta: 11/10/2014].
- CASTRO, Rosalía de (1993): *Obras completas*, II, Madrid, Turner.
- EDWARDS, Justin D. (2005): *Gothic Canada: Reading the Spectre of a National Literature*, Edmonton, U of Alberta P.
- FREUD, Sigmund (1978 [1922]) «La cabeza de medusa», *Obras completas*, vol. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu.
- GONZÁLEZ, Helena (2012): «La musa, la estatua y la vampira», en Helena González Fernández / María do Cebreiro Rábade Villar (eds.), *Canon y subversión. La obra narrativa de Rosalía de Castro*, Barcelona, Icaria, 179-199.
- HEINE, Heinrich (1932): *Noches florentinas y Espíritus elementales*, Madrid, Revista de Occidente.
- KING, Andrea Daniela (2011): *La revenance dans le roman québécois au féminin après 1980*, tesis doctoral en línea (http://qspace.library.queensu.ca/bitstream/1974/6325/1/King_Andrea_D_201102_PhD.pdf) [última consulta: 11/10/2014].
- MASÓ, Joana (2012): «Declinaciones de la autoría en la obra de Rosalía de Castro», en Helena González Fernández / María do Cebreiro Rábade Villar (eds.), *Canon y subversión. La obra narrativa de Rosalía de Castro*, Barcelona, Icaria, 61-75.
- PEDRAZA, Pilar (1991): *La bella: enigma y pesadilla*, Barcelona, Tusquets.
- PEDRAZA, Pilar (1998): *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*, Madrid, Valdemar.
- PEDRAZA, Pilar (2001): «La vieja desnuda: brujería y abyección», en Antonella Cancellier / Renata Londero (eds.), *Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani]: Roma, 16-18 settembre 1999, Vol. 1, (Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane)*, Padua, Unipress, 5-18.
- PEDRAZA, Pilar (2004): *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*, Madrid, Valdemar.
- PERETTI, Cristina de (2005): «Herencias de Derrida», *Isegoría*, 32, 119-133.
- PAZ, Mario (1999): *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, Acantilado.
- TODOROV, Tzvetan (1999): *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia.
- VAX, Louis (1965): *La séduction de l'étrange*, París, PUF.
- VILAVEDRA, Dolores (2012): «Rosalía de Castro: escribir desde la(s) frontera(s)», en Helena González Fernández / María do Cebreiro Rábade Villar (eds.), *Canon y subversión. La obra narrativa de Rosalía de Castro*, Barcelona, Icaria, 45-60.
- WARREN, Barbara (1973): *The Feminine Image in Literature*, Rochelle Park, Hayden Books.