

2012

El mendigo abyecto de Espronceda en “Mi conciencia y yo” de Bécquer

Irene Mizrahi

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usu.edu/decimononica>

Recommended Citation

Mizrahi, Irene, "El mendigo abyecto de Espronceda en “Mi conciencia y yo” de Bécquer" (2012).

Decimonónica. Paper 76.

<https://digitalcommons.usu.edu/decimononica/76>

This Article is brought to you for free and open access by the Journals at DigitalCommons@USU. It has been accepted for inclusion in Decimonónica by an authorized administrator of DigitalCommons@USU. For more information, please contact digitalcommons@usu.edu.





El mendigo abyecto de Espronceda en “Mi conciencia y yo” de Bécquer

Irene Mizrahi

Con su rica intertextualidad, la obra de Gustavo Adolfo Bécquer cumple el propósito paródico que, apoyándome en la teoría de Mijaíl Bajtín, he analizado en estudios anteriores (*La poética dialógica de Bécquer* y “The Voice of the Feminine Body”) y que, utilizando también las teorías de Martin Buber y Emmanuel Levinas, más recientemente he corroborado en “El amor platónico ‘en pelota’: desenmascaramiento del sublimado apetito sexual en la rima I de Bécquer,” artículo que se publicará próximamente en *Hispanic Review*. En estos trabajos he sugerido que uno de los propósitos principales de las obras dialógicas de Bécquer consiste en revelar que la mujer en la obra de José de Espronceda tiende a funcionar como chivo expiatorio de la culpa que secretamente padece el escritor romántico por su terror a perder el control patriarcal si se reconoce a sí mismo (la voz de su conciencia) y reconoce al Otro (la voz de la mujer). Similar intención se advierte en “Mi conciencia y yo,” en donde Bécquer parodia de nuevo el discurso romántico de su predecesor para llevarnos a comprender que el protagonista idealizado de su poema “El mendigo” igualmente opera como cordero sacrificial de la culpa sublimada por voluntad de dominio. Como aquí veremos, esta parodia becqueriana anticipa tanto la crítica de la sublimación artística que Sigmund Freud elabora en *General Psychological Theory* como la crítica del resentimiento—y su consecuente inversión de valores—que Friedrich Nietzsche expone en *La genealogía de la moral* y Max Scheler desarrolla en *El hombre del resentimiento*. Según estas teorías, la culpa y el resentimiento denotan serios problemas psicológicos que secretamente motivan la construcción de idealizaciones engañosas que se han de identificar y desmitificar dado que, en la vida, igual que en las leyendas, su maligno encanto “is broken as soon as you can tell them their name [...] which they have kept secret” (148), como asegura Freud en “The Future Prospects of Psychoanalytic Therapy.” Puesto que estas seductoras construcciones influyen en las formas de pensar de gran parte de la sociedad, su desenmascaramiento contribuye a liberar a los individuos de su dominio, que es precisamente lo que Bécquer anhela realizar mediante el empleo de la ironía y la parodia en su obra.

En “Mi conciencia y yo,” Bécquer ciertamente emplea la ironía para darnos a entender que aquí se trata de otra parodia del discurso romántico evocado en los intertextos. El narrador se presenta como un escritor que quiere relatarnos un “asunto” con el premeditado propósito de demostrarnos que es una verdad incuestionable que él tiene

conciencia: “Ello es que yo tengo conciencia, y aun cuando en mis escritos no se trasluzca, es una verdad innegable; verdad que voy a probaros, si es que mis palabras merecen algún crédito” (77).¹ Esta declaración contiene ironía dado que, ¿cuánta confianza puede inspirarnos un escritor que manifiesta la urgencia de demostrar que él “tiene conciencia”? ¿Por qué siente tal necesidad? ¿Acaso alguien está cuestionando la honestidad de lo que escribe? ¿Quién? ¿Por qué? Es más, si es verdad que “tiene conciencia,” ¿a qué se debe que la misma no se trasluzca en sus obras? Bécquer utiliza esta ironía para distanciarnos del “yo” (narrador), estimulándonos a indagar si en efecto sus palabras merecen “algún crédito.” De hecho, la siguiente afirmación irónica corrobora que no podemos confiar en lo que compone este exaltado “genio creador” (en términos de la rima III): “Careceré de conciencia literaria, pero no de esa otra conciencia que vive en el fondo del corazón del hombre, que se interpone en su camino, que cruzándose de brazos ante él, le lanza una despreciativa carcajada o un anatema espantoso, dándole en el rostro con sus defectos, sus ridiculeces o sus crímenes” (77). El mismo “yo” delata aquí que el lance que nos va a contar en verdad no demuestra de manera “innegable” que tiene conciencia sino *mala conciencia* puesto que la culpa lo persigue a todas partes como su sombra, interponiéndose en su camino para echarle en cara sus vicios, extravagancias y fechorías con una “despreciativa carcajada o un anatema espantoso” (77). Con esta ironía, Bécquer sugiere que, a pesar de su tremenda culpa, este “yo” no escucha la voz de su conciencia y, por lo mismo, tampoco ejerce esfuerzo alguno de perfección sobre sí mismo. En consecuencia, su conciencia continúa acosándolo y recriminándolo por sus defectos, ridiculeces o crímenes. Se entiende que, a causa de estos humillantes reproches que provienen de su interior, de su propia cabeza, este “yo” sufre el grave complejo de inferioridad que no sólo trata de ocultarse a sí mismo sino también a los demás. De ahí que resulte verosímil su opinión de que su (mala) conciencia no se trasluce en sus escritos. Sin embargo, este “yo” asegura que su (mala) conciencia sí se hace oír en su vida diaria, que es lo que irónica pero efectivamente nos va a demostrar mediante el acontecimiento que nos va a narrar: “Pero volvamos al asunto: yo tengo conciencia; el suceso que voy a referir lo testifica” (77).

El siguiente resumen del “suceso” que este “yo” nos cuenta ciertamente “testifica” que padece una espeluznante culpabilidad o complejo de inferioridad. Al salir de su casa en una noche de tormenta en la que se encuentra tan aburrido como de costumbre, se topa con un mendigo calado bajo la lluvia que llorando y temblando de frío le pide caridad. En vez de atender a esta llamada de auxilio, decide continuar su camino con absoluta indiferencia. De inmediato, oye la voz de su propia conciencia, la cual le exige que ayude al mendicante, que se haga cargo de su responsabilidad hacia sus circunstancias del aquí y ahora. El “yo” intenta justificar su falta de solidaridad hacia el Otro, pero ofrece un pretexto que interiormente no lo satisface y, por lo mismo, la voz de su propia conciencia emite carcajadas y luego lo regaña con furor a causa de su inhumana insensibilidad. El “yo” trata en vano huir de la terrible culpabilidad que, en efecto, lo persigue a todas partes como su sombra, lanzándole “despreciativas carcajadas” o “anatemas espantosos.” Al final se le ocurre la brillante idea de meterse en el circo para acallar la voz de su conciencia inculpadora que, según dice, es como la de una mujer que lo traumatiza porque le produce terror: “[e]ntré en el *Circo*: no creáis que a divertirme, no; [...] tenía miedo de estar solo con una mujer, porque esa mujer era mi conciencia” (80; énfasis de Bécquer).

Los aspectos mencionados—la ironía que nos distancia del “yo” desde el principio, el lenguaje que, según veremos, claramente evoca el discurso de Espronceda y, por último, la anécdota que demuestra cómo el “yo” se niega a lidiar con la culpa que lo martiriza por su indiferencia hacia el necesitado—sugieren que la parodia cumple aquí la función de estimularnos a establecer la conexión entre este mendigo que tan mala conciencia le ocasiona al “yo” y “El mendigo” de Espronceda. De este modo, Bécquer nos proporciona la clave necesaria para que, por cuenta propia, podamos desenmascarar la “historia oficial” del poema de Espronceda, descubriendo así su “historia silenciada”: el *secreto* que destruye su maligno encanto. Según veremos, este *secreto* consiste en que su proyección del pordiosero como ideal de libertad y autosuficiencia no sólo representa la negación sino a su vez la inversión de la realidad del necesitado “que llora y tiembla de frío” (79) y cuya llamada de auxilio el poeta romántico quiere acallar, a pesar de que, en su secreta intimidad, la voz de su propia conciencia le demanda que responda a ella con responsabilidad, conforme insinúa la parodia en “Mi conciencia y yo.” Si aquí Bécquer le da voz a la culpa es precisamente para incitarnos a comprender que Espronceda se vale de su representación del mendigo tanto para silenciar esa voz que interiormente le reprocha su insensibilidad hacia el mendicante como para reafirmarse, justificando tal insensibilidad mediante una idealización que convenientemente presenta al pordiosero como un ser absolutamente libre y autosuficiente. Así la parodia nos incita a ver que “El mendigo” constituye la inversión de valores o “cruel ironía” (79) que el poeta romántico utiliza “para justificar tu barbarie, para no hacer resaltar tu crimen,” como en la obra le increpa al narrador la voz de su conciencia culpable, resentida por su “crimen,” que no sólo consiste en acallar la llamada de auxilio del mendigo: su “crimen” además radica tanto en invertir los valores—exaltando los más descarados, egoístas e irresponsables, pero sublimándolos, esto es, encubriéndolos con la aureola de la libertad y autosuficiencia que los enaltece—como en explotar la figura del mendigo para propagarlos. Se trata, en efecto, de una “cruel ironía” dado que es precisamente el menesteroso quien más necesita de una comunidad que se preocupe por el Otro, que provea responsablemente la protección social que éste precisa para poder sobrevivir.

En otra parte he mostrado que Bécquer se asocia con el idealismo alemán, cuya filosofía defiende que el ser humano no puede controlar la realidad desde una posición de autosuficiencia, posición que se considera como la ilusión de superioridad de una conciencia alienada de sí misma y de su comunidad (*La poética dialógica* 432-34). Como ha notado David Kennedy, esta filosofía se fundamenta en el diálogo intersubjetivo que Buber llama the

‘I-Thou’ relation. Levinas refers to it as a ‘disorientation’, a ‘disruption’ which leads to the ‘rupture of the egoist-I and its reconditioning in the face of the Other’ [...]. The reconditioning leads us to recognize the other in her individuality as the ‘unique one’ —the one who escapes or overrides all the ego’s projections, and comes existentially even before the ego. (40)

El siguiente análisis de “El mendigo” pone en evidencia que, en “Mi conciencia y yo,” la parodia becqueriana produce una “desorientación” que nos distancia de la voz del “yo,” estimulándonos a atender (o a “orientarnos”) hacia la voz del Otro, la cual proviene tanto del exterior, del pordiosero, como del interior, de la conciencia. Esta lectura del poema

de Espronceda facilitará la comprensión de “Mi conciencia y yo,” en donde, como luego voy a corroborar, Bécquer nos impulsa a desnudar de artificio su abyecta representación romántica del mendigo, a quitarle el halo de insubordinación y autosuficiencia que la embellece, cambiando así la interpretación dominante que nada ve en los poemas de Espronceda de “artificial, y sólo expresan unas ideas de justicia y amor a la humanidad” (*Poesías líricas y fragmentos* 38). Precisamente contra esta lectura batalla Bécquer cuando en “Mi conciencia y yo” nos anima a reconsiderar “El mendigo” de la manera que expongo a continuación.

En el contexto de la obra de Espronceda, el protagonista de “El mendigo” es un ser “superior” al resto de la sociedad, dividida en amos y esclavos. En efecto, antes de analizar el poema, conviene notar cómo el “yo” poético maldice a la “multitud indiferente” (267) en *El Diablo Mundo*, en donde la describe como “muchedumbre vana” que “se agita y se afana / en pos su señor” (178).² Mas aquí no sólo condena a la masa controlada por la moral maestra sino que a su vez sentencia estrepitosamente a los que mandan:

¡Oh imbécil, necia y arraigada en vicios
turba de viejos que ha mandado y manda!

[...]

¿Qué altivo y generoso sentimiento
en ese corazón respuesta ha hallado?

¿Cuál de esperanza vigoroso acento
vuestra podrida boca ha pronunciado?

[...]

vuestra letal respiración apaga
la luz del entusiasmo: apenas brilla.

[...]

Basta, silencio, hipócritas parлерos,
turba de charlatanes eruditos

tan cortos en hazañas [...]

como en palabras vanas infinitos. (266)

El “yo” romántico monta una crítica acalorada tanto de los que obedecen como de los que mandan, a los que aquí vilipendia porque estos no hacen gala de sentimientos generosos hacia el prójimo, porque no sólo no han pronunciado jamás el vigoroso acento de la esperanza sino que además destruyen la luz del entusiasmo apenas brilla. Sin embargo, el mismo “yo” poético construye una visión absolutamente pesimista del mundo en tanto absurdo en donde la muerte, la nada, constituye la única verdad existente: “¡y es la historia del hombre y su locura / una estrecha y hedionda sepultura!” (192), leemos en *El Diablo Mundo*. También en *El estudiante de Salamanca*, su propósito claramente consiste en demostrar “that the only reality is death and nothingness which follows it, a conclusion even more pessimistic than the ‘sublime Lord [Byron]’ himself had conceived” (Cardwell 143). En similar visión pesimista de la realidad se encierra el “yo” poético en “A Jarifa en una orgía,” en donde adopta la actitud desesperanzada que él mismo critica en *El Diablo Mundo*: “En mi muera el sentimiento/ pues ya murió mi ventura, / ni el placer ni la tristura / vuelvan mi pecho a turbar” (59). Al patrocinar esta

postura insensible, este “yo” no se distingue en absoluto de la “horrida turba” que tanto “espanto y terror” (172) le produce en *El Diablo Mundo*. En efecto, aquí la muchedumbre goza con indiferencia de “carcajadas, orgías, brindis” (173) que son equivalentes a las que, a la postre, el mismo “yo” disfruta en “A Jarifa en una orgía”: “Y aturdan mi revuelta fantasía, / los brindis y el estruendo del festín, / y huya la noche y me sorprenda el día / en un letargo estúpido y sin fin” (60). Parece que en el fondo envidia la inconsciencia de la moral burguesa que él mismo condena y que adopta una visión fatalista de la realidad precisamente porque ésta le proporciona la excusa perfecta para entregarse sin mala conciencia a la misma irresponsabilidad: “Dadme vino: en él se ahoguen / mis recuerdos; aturrida / sin sentir huya la vida; / paz me traiga el ataúd” (57), reitera en “A Jarifa en una orgía,” en donde tal visión fatalista no inspira amor sino odio a la vida: “palpé la realidad y odié la vida; / sólo en la paz de los sepulcros creo” (59). En efecto, el “yo” romántico se enclaustra en su mundo interior, en su monótona visión pesimista de la realidad exterior, porque tal muralla virtual lo protege, le permite recrearse en un siempre igual espectáculo desesperanzador y no reconocer ni lidiar con los cambios temporales que en su incierto devenir los acontecimientos históricos ocasionan. No sorprende que su encarcelamiento en esta visión (que le ofrece un mustio panorama invariable) le produzca profundo aburrimiento: “¿Por qué si yazgo en indolente calma, / siento, en lugar de paz árido hastío?” (58), se pregunta él mismo en “A Jarifa en una orgía.”

En contraste con la muchedumbre que en su pesimista visión “se agita y se afana / en pos su señor,” nada “aflige ni afana” (35) al protagonista de “El mendigo”:

Vivo ajeno
de memorias,
de cuidados
libre estoy;
busquen otros
oro y glorias,
yo no pienso
sino en hoy.
[...]

Mío es el mundo: como el aire libre,
otros trabajan porque coma yo;
todos se ablandan si doliente pido
una limosna por amor de Dios. (35)

Espronceda idealiza al pordiosero al presentarlo como un ser tan libre “como el aire,” es decir, no esclavizado por los valores de la sociedad burguesa sino todo lo contrario: “entre harapos / del lujo la sátira soy” (34). Aunque evidentemente este personaje rechaza los ideales burgueses, también propaga una ilusión de poder que no se relaciona con la búsqueda de dinero, gloria, salud y orden del mundo burgués sino con todo lo opuesto. La pobreza no es del todo una situación de pecado para este personaje: es un “ideal” de vida, aunque éste no equivale al modelo de escasez y humildad que el catolicismo institucionalizado aconseja, con frecuencia para preservar el poder.

El Estado represivo no puede someter al mendicante a su control y por lo mismo lo considera amenazante e ininteligible. El protagonista de Espronceda puede convertirse en un paradigma muy seductor porque parece totalmente libre y, por tanto, todopoderoso y autosuficiente. Aunque este personaje tiene la encantadora capacidad de representar un poder opuesto al poder opresivo burgués y de evitar ser visto o reconocido (controlado) por el Estado, no es autosuficiente: si no existieran las estructuras del poder o el “miedo del castigo” que él mismo condena, tampoco podría llevar su idealizada vida libre y supuestamente “superior” a la vida agitada de la “muchedumbre vana.” El personaje afirma que, hasta que a “su cuerpo miserable” le llegue la hora de “espirar,” siempre encontrará quien le proporcione alimento y le brinde “un asilo donde quiera / y un lecho en el hospital” (35). Luego este “yo” romántico, como todo el mundo, depende de las estructuras (o valores) que critica: ¿por qué querría destruirlas si son estas mismas estructuras las que en realidad le permiten vivir tan libremente, sin preocupaciones ni responsabilidades de ningún tipo? Su crítica en efecto se asemeja a la que proviene del resentimiento, la cual consiste en “ne pas vouloir sérieusement ce qu’elle prétend vouloir; elle ne critique pas pour détruire le mal, mais se sert du mal comme de prétexte à invectives” (Scheler 25).

Este protagonista estima que con su voz y aspecto “andrajoso” (34) perturba la felicidad inconsciente de los demás: “y en la bulla / y la alegría / interrumpen / la armonía / mis harapos / y mi voz” (34). Sin embargo, su voz no trastorna esa feliz inconsciencia porque da a entender que los pordioseros no son sino seres inútiles que muy ladinamente se disfrazan de pobres (se visten de “harapos”) para beneficiarse de los demás, asumiendo que todos tienen mala conciencia o “miedo del castigo”:

Yo soy pobre y se lastiman
 todos al verme plañir,
 sin ver que son más sus riquezas todas,
 que mina inagotable es el pedir.
 Mío es el mundo: como el aire libre...(34)

Cuesta entender por qué “todos” habrían de sentir “lástima” hacia este personaje cuando, de acuerdo con lo que él mismo dice, se trata de un gran pícaro, de un charlatán que vive tan rica y libremente a expensas del trabajo y la caridad de todos los otros. En efecto, ¿por qué todos se compadecerían de él si, como ya hemos visto, el propio Espronceda carece de consideración hacia los “charlatanes” o “hipócritas parleros” tan “cortos en hazañas” como “en palabras vanas infinitos”? Ciertamente, cabe insistir, ¿por qué todos habrían de sentirse responsables por la situación concreta del pordiosero si, como el poema mismo afirma, el mendicante no es verdaderamente un “pobre” sino un “rico” que explota la “mina inagotable” del “pedir” a quienes se ablandan, pensando que éste al “plañir” en realidad sufre, cuando lo cierto es que nada lo “aflige ni afana”? No cumple así su misión de conmover la inconsciencia de los demás esta voz romántica sino que más bien desempeña la función contraria: calmar la culpa que esa misma inconsciencia produce.

Laura Stivers ha señalado:

Homeowners in the dominant ideology are the norm for what it means to be a respectable citizen [...]. Those who fall outside of this norm, especially people who are homeless, are stigmatized and turned into the “other” by prevailing social myths and half-truths that permeate our collective consciousness, including the ideas that (a) people who are homeless are unreliable, incompetent, and mentally unstable; (b) people are homeless because of a personal fault or characteristic [...]; (c) people are homeless because they chose to be homeless; and (d) people who are homeless need discipline and structure to put order in their lives. Constructing a “diseased other” serves to define normality and stability. [...] The deviancy model has become so prevalent that even people who are homeless internalize the message that there is something wrong with them, and they often fail to see the social conditions that contribute to their homelessness. (53)

La construcción que Espronceda propone del “mendigo” en tanto “diseased other”—o “extranjero” (79), en términos de “Mi conciencia y yo”—puede ciertamente perturbar, mas no porque despierta la conciencia social sino porque la adormece, empeorando las condiciones que contribuyen a la grave situación de los necesitados. De hecho, el protagonista de Espronceda ni siquiera tiene en cuenta las verdaderas desigualdades económicas que existen en la sociedad. Puesto que en el fondo este desequilibrio no le importa ni en lo más mínimo, saca provecho de cualquier individuo que tiene un techo, sin preguntarse si éste es un pobre que vive en una humilde “cabaña” (35) o un rico que habita en un grandioso “palacio” (35): todo el mundo se considera como instrumento de utilidad para su propio beneficio egocéntrico. Es más, dado que no respeta norma social alguna, también le da exactamente igual el gobierno que está en el poder: “y do quiera / vayan leyes, / quiten reyes, reyes den” (35). Bien se ve que a este “yo” romántico no le importa nada ni nadie más que él mismo y su propio presente inmediato.

En 1844, Francisco de Paula Matta propone que el protagonista de “El mendigo”:

[c]ontribuye a alejar la caridad del pordiosero; la caridad única cuerda a que queda atado el desvalido en la cima de la desgracia; la sola virtud del rico para con el pobre. Así es que bajo el aspecto social la canción es inhumana; porque en todo caso conviene más que el rico pierda, y no el pobre; éste si no le dan perecerá; aquél porque dé no se empobrece; pues nunca da para hacer ricos. Con respecto a la verdad falta también porque difícilmente el mendigo piensa así. Su carrera de lloro y de fatiga no puede compensarse con un mendrugo de pan, con la almohada fría de las gradas de una iglesia, o con el sucio umbral de la puerta del rico. (442)

Se entiende que, para poder tomar en manos las riendas de su destino, todo el mundo (no sólo el pordiosero) precisa tener cubiertas las necesidades básicas. La caridad en tanto institución de carácter moral y religioso hacia los más desprovistos, aunque necesaria, no es suficiente. La caridad ha de consentir un talante socio-económico: por su medio se han

de transferir los bienes materiales precisados para la satisfacción de esas necesidades básicas en los menesterosos. Si el individuo se reserva exclusivamente para sí mismo y para los suyos la riqueza que hereda u obtiene mediante su trabajo, ¿cómo van a sobrevivir todos los seres humanos que no pueden producirla? Así van a quedar condenadas no sólo a la miseria sino a la misma muerte todas las personas que por causas superiores a su propia voluntad se encuentran desprotegidas e imposibilitadas para dedicarse a la industria. En este sentido, la caridad constituye una exigencia socio-económica que necesariamente ha de determinar el empleo de una parte del caudal de la comunidad. El poema de Espronceda no contribuye a fomentar la creación de un programa de protección social que responda a esta exigencia.³ Todo lo contrario: inspira aversión a la protección social. En efecto, haciéndose pasar por pordiosero, el pícaro protagonista de Espronceda les crea tan mala fama a los menesterosos que, si todos llegasen a aceptar su engañosa perspectiva, los necesitados acabarían expirando en ese “desierto” de la rima LXV, en donde nadie presta consideración al pobre huérfano que se deja atrás; nadie le proporciona alimento ni le brinda “un asilo donde quiera / y un lecho en el hospital”:

Llegó la noche y no encontré un asilo
¡y tuve sed!...mis lágrimas bebí;
¡y tuve hambre! ¡Los hinchados ojos
cerré para morir!

¿Estaba en un desierto? Aunque a mi oído
de las turbas llegaba el ronco hervir,
yo era huérfano y pobre...¡El mundo estaba
desierto...para mí! (113)

Matta, a quien Espronceda le parece un “esterminador de la humanidad pintada con enérjico estilo” (442), especifica que su trabajo “estaba destinado para la reimpresión de *El Diablo Mundo*; pero el impresor (editor del *Mercurio*) lo desechó por largo y por *hablar mal de los autores españoles*,” en especial del “fatuo quijotismo” de Espronceda (452; énfasis del autor). A la luz de esta censura (que también se daba en España y a la que volveremos más adelante) tampoco debería sorprendernos que Bécquer hubiese sentido la necesidad de ocultar su propia denuncia de la poesía de Espronceda bajo muy sutiles parodias, como la de la rima LXV o como la de la narración que pronto voy a discutir.

Antes de dedicarnos a “Mi conciencia y yo,” cabe advertir que los intertextos de la rima LXV a su vez remiten a la poesía de Espronceda. Como he propuesto con anterioridad (Mizrahi 1998), aquí se escuchan dos voces que entran en polémica sin eliminarse la una a la otra: la voz del necesitado que se encuentra al borde de la muerte porque ha sido dejado atrás en este mundo convertido en hostil desierto a causa de los prejuicios propagados por discursos como el de “El mendigo,” y la voz del “yo” romántico, quien se introduce a sí mismo como una víctima que sólo cree en la muerte (o paz de los sepulcros) en el imaginario mundo desértico que convenientemente se ha fabricado para justificar su irresponsable abandono de la realidad. A fin de hacernos comprender la lamentable marginalización del menesteroso que la voz romántica puede ocasionar, en la rima LXV, Bécquer nos hace escuchar la voz de un pobre “huérfano” al que nadie brinda “asilo”

cuando llega la noche: la voz silenciada por la voz romántica, la cual irónicamente se presenta como la de un huérfano abandonado por Dios padre en la sempiterna “negra noche” de un mundo de desolación en el que nadie ayuda a nadie, conforme leemos en *El Diablo Mundo*, por ejemplo:

Nadie la voz del compañero atiende,
nadie acude a la ajena pesadumbre,
nadie presta favor y todos gritan
y en confuso tropel se precipitan. (267)

En lo que sigue nuestro cómo la parodia de “Mi conciencia y yo” nos incita a leer “El mendigo” de la manera que acabo de presentar. Esta aproximación—que desnuda de artificio el poema, subvirtiendo así la interpretación dominante—de hecho confirma el mensaje de la rima LXV, cuya ironía revela que Espronceda pone en práctica lo que él mismo condena: tampoco él atiende a la “voz del compañero,” ni acude ni presta favor a la “ajena pesadumbre,” sino que contribuye a la enajenación de los menesterosos cuando insensiblemente los representa como cínicos farsantes en “El mendigo.”

Igual que el “yo” romántico, el de la narración becqueriana vive hastiado o aburrido, no sabe cómo “matar el tiempo,” sin reflexionar pone en obra lo primero que se le pasa por la mente y, aunque ambiciona dichas o placeres, cree cínicamente que al hombre le está destinado (o “decretado”) no encontrarlos en el mundo:

Hace algunas noches que, acabado de comer me fastidiaba; esto me sucede muy a menudo. ¿Qué remedio? Voy a echarme a las calles, así mataré el fastidio, dije; y como lo pensé lo puse por obra. [...] El fastidio, el tiempo, he aquí con lo que queremos concluir, antes que ellos a su vez concluyan con nosotros: así diciendo me encontré en la calle; pero estaba decretado que no había de distraerme. (78)

Hoy tampoco va a poder entretenerse porque su conciencia lo va a incomodar. ¿Por qué? Pues en esta ocasión nada menos que por seguir indiferente su camino cuando un mendigo le pide caridad en medio de la tempestad.

Al salir de noche de juego y parranda, el donjuanesco protagonista de *El estudiante de Salamanca* escucha la voz penetrante del sufrimiento ajeno pero, en vez de prestarle atención, prosigue displicente su trayecto, perdiéndose entre “las sombras” (98) del camino:

Súbito rumor de espadas
cruje y un ¡ay!, se escuchó;
un ay moribundo, un ay
que penetra el corazón
que hasta los tuétanos hiela
y da al que lo oyó temblor. (98)

Además de evocar términos característicos de la obra de Espronceda—i.e., “tempestad,” “turbiones,” “relámpagos”—el narrador becqueriano hace referencia a otras expresiones similares a las de este fragmento para describir su salida nocturna en medio de la tormenta:

Las nubes se deshacen en turbiones, los relámpagos se suceden con una increíble rapidez, y un viento glacial, como la hoja de una espada, comienza a azotarme el rostro con la lluvia y a introducirse hasta la médula de los huesos. Pues señor, voy a gozar, exclamé embozándome; abrí el paraguas y comencé a correr a la ventura. (78)

Igual que el “yo” de *El Diablo Mundo*, quien siempre va “andando sin saber a dónde” (249), el narrador becqueriano empieza a errar “a la ventura” hasta que ya no “sentía ni el frío ni la lluvia” (78) porque en su ensimismamiento se ha olvidado de la realidad. Aludiendo de nuevo al “yo” de *El Diablo Mundo*, quien afirma: “mi pensamiento errante flota en medio a la turbia tempestad” (196), este narrador asegura: “mi pensamiento vagaba también, yo por la tierra, él [...] qué sé yo por dónde, por un mundo al que él solamente sube” (78). De repente lo sacó de su encierro en su mundo imaginario una “voz doliente y temblorosa” (78) que le dijo estas palabras: “*Por la Virgen del cielo una limosna, señorito. —Perdóneme por Dios, hermano*, contesté entre dientes, y proseguí mi camino” (78; énfasis de Bécquer). Así, este “embozado” (77) recuerda al estudiante que sale de noche “embozado” (99) y prosigue su camino sin atender a la voz doliente que da “temblor.”

En efecto, en vez de detenerse, don Félix de Montemar sigue insensible su trayecto hasta que ve “el vago fantasma que acaso aparece / y acaso se acerca con rápido pie” (99), el cual más tarde (103) se perfila turbiamente como el espectro de la inocente Elvira, quien murió de dolor y locura por la burla y el olvido del cínico libertino. Este espíritu femenino, cuya existencia atribuye a su imaginación impresionada por los sonidos de la naturaleza—“Es el susurro del viento, es el murmullo del agua” (103)—lo acosa como su sombra a lo largo de toda la obra. De hecho, apenas sale del juego de cartas en el que hasta vende a una mujer por el dinero que precisa para apostar, se vuelve a topar con el espectro femenino, cuya “forma gallarda dibuja en las sombras / el blanco ropaje que ondeante se ve” (126). El fantasma femenino simboliza la mala conciencia que “al más temerario corazón de acero/ recelo inspirara, pusiera pavor” (99). Pero a don Félix no lo asusta del todo la mala conciencia que nunca lo deja en paz: “Mas no al embozado [...] / el fantasma terror infundió” (99). La gran valentía del “yo” romántico no sólo consiste en reírse de todos los valores que ha inventado la sociedad sino también en burlarse de su propia mala conciencia, a la que no presta atención ni siquiera en el instante de la muerte—a la que aquí se enfrenta—porque, salvo su propio gozo egocéntrico, todo le da absolutamente igual: “Goce yo el presente, disfrute yo ahora, / y el diablo me lleve si quiere al morir” (131). El “yo” de “Mi conciencia y yo” tampoco presta atención a la “carcajada” de su mala conciencia porque, como a don Félix, lo único que le interesa es “gozar”: “Pues señor, voy a gozar,” había exclamado tras salir y toparse con el mendigo, cuya solicitud desdeñó con perfecta indolencia.

En efecto, inmediatamente después de haberse negado a darle obsequio al pordiosero, este “yo” se siente muy mal consigo mismo, pero intenta racionalizar su actitud indiferente del siguiente modo: “Hasta aquí todo era lógico: él me pedía una limosna por la Virgen, yo se la negaba por Dios, amor con amor se paga, a piedad, piedad, a cortesía, cortesía, además le he dicho hermano...” (78). Su “lógica” concuerda perfectamente con la “lógica” de Espronceda, quien ve (o anhela ver) al mendicante como un individuo cínico, manipulador, aprovechado y sin escrúpulos, según leemos de nuevo en su poema:

Todos son mis bienhechores,
y por todos
a Dios ruego con fervor;
de villanos y señores
yo recibo los favores
sin estima y sin amor. (33)

Exactamente esta pícaro actitud es la que el narrador de “Mi conciencia y yo” le atribuye al mendicante, a quien no conoce del todo. He aquí la idea preconcebida que tiene (o anhela tener) de él. Por tanto, resulta muy “lógico” que pague la socarronería que presupone el pordiosero está poniendo en práctica con la misma moneda del sarcasmo—“amor con amor se paga”—y que prosiga su camino como si no hubiese escuchado o visto nada que pudiese conmover su sentimiento de amor al prójimo.

Sin embargo, la voz interior de su conciencia dolida se rebela inmediatamente contra semejante “lógica” fundamentada en un prejuicio y no en la realidad concreta:

Así murmuré entre mí, cuando envuelto en una ráfaga de viento escuché
un eco que decía *hermano*, y aquel eco al apagarse, despertó a otro que
lanzó una carcajada; una carcajada, que se perdía como una nota de
música se extingue en el espacio; una carcajada, que ahogaba un silbido
del aire. (78)

Al volverse para ver de dónde provenía la “carcajada,” este “yo” de nuevo nos remite a *El estudiante*; en específico, al fantasma femenino: la citada “forma gallarda” que “dibuja en las sombras / el blanco ropaje que ondeante se ve” o la “fatídica figura envuelta en blancas ropas” que aparece “flotante y vaga” entre las “espesas nieblas” (125). Dice el narrador becqueriano aludiendo a estas expresiones: “Volví la cara; a la luz de un relámpago creí ver el extremo de una túnica blanca; el último pliegue del vestido de una mujer que huía, que se ocultaba no sé donde, quizás entre la niebla” (78). Como don Félix, quien descarta el fantasma en tanto “engaño de sus propios ojos / forma falaz que su ilusión creo” (125), este narrador lo despacha como vano producto de su fantasía: “Todo fue una ilusión: sólo vi al mendigo, a un joven pálido que me tendía una mano y una mirada suplicante; a un joven cuyas ropas goteaban, cuyos pies desnudos estaban sumergidos en la fría corriente del arroyo...Tengo la cabeza a pájaros, murmuré y proseguí adelante” (78). He aquí cómo este narrador se ensordece a la llamada de la responsabilidad frente al mendigo, su “hermano,” emitida desde su interior por su propia conciencia social. En vez de responder, se hace la idea placentera de que esa apelación no significa nada: “pájaros” de la cabeza. Bécquer hace ver así la gran contradicción o ironía

que existe en la obra de Espronceda, en donde el “yo” poético le atribuye a todo el mundo la mala conciencia que él se niega a reconocer en sí mismo, intentando silenciarla o presentarla como mero fantasma sin consistencia. Claro es que, igual que a don Félix, al “yo” parodiado su rechazo a responder a las circunstancias del aquí y ahora—en este caso, a la convocatoria suplicante del Otro, su “hermano”—le produce una culpa cuyo tormento no lo deja en paz, impidiéndole “gozar.”

En efecto, al narrador becqueriano su mala conciencia le prohíbe distraerse incluso cuando luego se encuentra con varios compañeros en un café: “[s]e reía, se bromeaba, éste cuenta un embuste, aquél otro, todos sabemos que son mentiras, y los escuchamos como si fueran verdades. Me hallaba a punto de divertirme, cuando entre el murmullo y las risas de los concurrentes, percibí una carcajada estrepitosa, resonante, aguda” (79). Apenas la “carcajada” incisiva de su mala conciencia se “apagó” (79), la oyó de nuevo, pero ahora trasformada en una voz crítica “femenil” (79). Bécquer anhela hacernos oír esta voz “femenina” dado que, según afirma en sus “Cartas literarias a una mujer”: “En la escala de la inteligencia del poeta hay notas que pertenecen a la de la mujer y éstas son las que expresan la ternura, la pasión y el sentimiento” (233). Aquí incluso añade que, a su juicio, la mujer es “la más bella personificación del sentimiento” (234), que ella encarna “el verdadero espíritu de la poesía” (234).⁴ En efecto, como ahora veremos, el narrador de “Mi conciencia y yo” quiere reprimir su “verdadero espíritu,” la voz “femenina” de propia su conciencia social, enterrándola bajo seductores “embustes” o “mentiras” que se escuchan “como si fueran verdades.”

Se suele pensar que Bécquer es un católico “convencido y practicante” (Esteban 43; en Bécquer 2007), cuyo “entusiasmo por la tradición nacional-católica” sintoniza “con los sectores dominantes de la sociedad” (Estruch 295). Pero Bécquer no respeta el catolicismo institucionalizado, descrito en sus *Autógrafos juveniles* como una “religión terrible y desconsoladora cuyo Dios es un despiadado ministro de iras de justicia porque esa religión es propia de los malvados, cuyo terror solo forma” (57). En cambio, Bécquer defiende el cristianismo cuyo Dios es el amor: “[é]l [el amor] es la suprema ley del universo; ley misteriosa por la que todo se gobierna y rige desde el átomo inanimado, hasta la criatura racional” (240), declara en sus cartas literarias. En el siguiente pasaje de “Mi conciencia y yo,” Bécquer corrobora que para él no es el “miedo del castigo” sino el amor el que interiormente dicta el comportamiento ético que todo ser humano está obligado a adoptar frente a otro ser humano—su igual, su “hermano”—y con más razón todavía cuando éste acude a su ayuda en la necesidad. Precisamente por no obedecer a la “ley suprema” del amor, el narrador de “Mi conciencia y yo” se ve interpelado por la voz “femenina” de su propia conciencia social que lo reprehende en estos términos a causa de su indiferencia:

[h]ermano, volvió a repetirme una voz femenil; *hermano*, ¿sabes tú lo que significa esa palabra? Si lo ignoras, ¿por qué la repites? Y si lo sabes, ¿por qué la profanas? Mil palabras existen en la tierra, que puedes tomar en tus labios impuros [...]; pero nunca digas *hermano*, no profanes esa palabra santa, que nació en el cielo y halló un eco en la tierra en la boca del Salvador; no la pronuncies, si un estremecimiento de tu espíritu no te dice que sale de él, porque esa palabra es un misterio para los hombres.

¡*Hermano!* lo es tuyo el que padece, el que llora y tiembla de frío, en tanto que tú te fastidias porque ya no sabes en qué gozar. ¡*Hermano!* ¿qué lazo puede unírte al que ves con indiferencia perecer de hambre, y devorar con los ojos los restos de tu mesa, que hasta tus lebreles abandonan en su saciedad? ¡*Hermano!* ¡oh! no seas hipócrita; si eres malo, no te hagas tú mismo peor. ¿No ves que esa palabra es una cruel ironía? Dile a ese mendigo hombre, no hombre [...] no; extranjero [...] tampoco; dile [...] dile [...] cualquier cosa; cualquier cosa que exprese que entre ti y él no existe afinidad alguna, díselo para justificar tu barbarie, para no hacer resaltar tu crimen. La voz enmudeció; yo escuchaba lleno de espanto, lívido [...] me puse de pie para huir, mis amigos me preguntaron: ¿te has puesto malo? No, les contesté, lanzándome a la puerta sin despedirme. Cuando salía oí decir a uno de ellos: —Estos poetas son lo más original del mundo; ¿a qué no sabéis dónde va ése? [...] Pues estaba buscando el desenlace de una zarzuela [...] y va corriendo a apuntarlo para que no se le olvide. —Cierto, cierto, exclamaron todos en coro; [...] y se quedaron tan satisfechos de su penetración. (79)

Así denuncia Bécquer al “yo” romántico cuyo terror a encarar la realidad le produce un grave complejo de inferioridad u odio de sí mismo: este “yo” no puede amarse a sí mismo puesto que, en su secreta intimidad, la voz “femenina” de su propia conciencia lo acusa de egoísta, cruel, hipócrita, bárbaro, criminal. Ciertamente, aquí el mismo “yo” parodiado confiesa que “tiene conciencia” no sólo de que es bárbaro sino además de que es cobarde porque le produce “espanto” esa voz interior que le exige que se haga cargo de sus circunstancias con responsabilidad. De hecho, entiende que, al no escuchar la voz interior de su conciencia social, se aliena de la propia y ajena humanidad, con la que no demuestra ninguna “afinidad.”⁵ Es más, se da cuenta de que, a pesar de lo que quiere dar a entender, él no es un poeta de “lo más original del mundo” porque no responde a la información “original” que su percepción sensorial de la realidad cambiante le transmite a su conciencia. En vez de contestar, reacciona defensivamente, justificando su rechazo de la circunstancia del aquí y ahora (de su percepción de la misma) con el primer desenlace (pesimista) que se le ocurre, no vaya a ser que “se le olvide.”

Luego esta “verdad innegable” de que posee mala conciencia no es lo peor del “suceso” que aquí nos confiesa el “yo” parodiado. Al contrario, el que tenga la conciencia resentida por su indiferencia hacia las circunstancias del aquí y ahora—en este caso particular, por su insensibilidad hacia el mendigo al que no ha respondido como a su igual, su “hermano”—constituye un sentimiento fundamentalmente positivo porque prueba que, en su interior, él mismo posee el conocimiento ético—el amor, conciencia social—que ciertamente destruye la ilusión de absoluta libertad y autosuficiencia que el “yo” idealizado ostenta en sus obras. Bécquer anticipa así la teoría de Levinas, para quien la mala conciencia infaliblemente revela que el “yo” nunca es libre por completo, que nunca está solo en el mundo: “Freedom does not have the last word” (*Totality* 101) porque la mala conciencia “calls into question the naïve right of my power, my glorious spontaneity as a living being” (101). Para Levinas, en efecto, el “yo” que “is summoned forth and faulty in the consciousness it has of a neighbor, in its bad conscience” (*Collected* 150), no tiene opción alguna salvo la de contestar con responsabilidad. Puede escoger

libremente la manera de responder pero no puede elegir no responder dado que “it is only in approaching the Other that I attend to my self” (*Totality* 179). Precisamente esto, atender a sí mismo, es lo que el protagonista de “Mi conciencia y yo” no hace en absoluto: “[t]oda moral noble nace de un triunfante sí dicho a sí mismo” (Nietzsche 50). Por tanto, lo más grave del acontecimiento que este “yo” nos ha confesado no consiste en que se sienta acusado, llamado a la responsabilidad, sino en que no conteste. En vez de responder a la convocatoria (exterior e interior) del amor, trata de escapar de ella: “sin saber dónde huir anduve a la ventura” (80). Pero no pasa mucho tiempo perdido como una boya que va a la deriva. Igual que el personaje de Adán en *El Diablo Mundo*—“fiera que se lanza en el circo de repente” (324)—el narrador se lanza en el circo a fin de silenciar la voz de su conciencia inculpadora que, es de recordar, para él es como acallar la voz de una mujer que le produce pavor: “[E]ntré en el *Circo*: no creáis que a divertirme, no; por la primera vez de mi vida tenía miedo de estar solo con una mujer, porque esa mujer era mi conciencia” (80).

Así concluye su narración. Sin embargo, la ironía sugiere que tampoco ahora sus palabras merecen “algún crédito” porque no es cierto que nunca ha sentido miedo de “estar solo con una mujer.” Lo que sucede es que de nuevo anhela presentarse como un hombre “superior,” como un don Juan, para quien la mujer en tanto ser “inferior”—mero objeto de burla—no representa amenaza alguna. Se comprende que siempre ha intentado silenciar la voz de la mujer en sus escritos del mismo modo que ahora, entrando en el circo, trata de acallar la voz del mendigo que se expresa a través de propia su conciencia social, la cual a risotadas le exige que se haga cargo de la realidad, “dándole en el rostro con sus defectos, sus ridiculeces o sus crímenes.” Aquí, la ironía ciertamente nos estimula a comprender que la bulliciosa risa del circo no logrará ahogar la “despreciativa carcajada” de su conciencia insultante. Al contrario: por dentro esta voz acusadora le seguirá montando un circo para que él la escuche y cambie de comportamiento, ejerciendo un responsable esfuerzo de perfección sobre sí mismo.

Ortega y Gasset concuerda con Bécquer cuando afirma en *La rebelión de las masas* que éstas “no se exigen nada especial, sino que para ellas vivir es ser en cada instante lo que ya son, sin esfuerzo de perfección sobre sí mismas, boyas que van a la deriva” (69). Mas, igual que para Bécquer, para Ortega la voz de la conciencia siempre se rebela contra tan irresponsable comportamiento:

Envilecimiento, encanallamiento, no es otra cosa que el modo de vida que le queda al ser que se ha negado a ser el que tiene que ser. Este su auténtico ser no muere por eso, sino que se convierte en sombra acusadora, en fantasma, que le hace sentir constantemente la inferioridad de la existencia que lleva respecto a la que tenía que llevar. El envilecido es el suicida superviviente. (136)

En efecto, al regresar a casa, el muerto en vida de “Mi conciencia y yo” todavía estará escuchando la “carcajada” de su mala conciencia, la cual no va a cesar de atormentarlo mientras continúe empeñado en mantener una actitud de completa insolidaridad hacia su “hermano,” el mendicante en esta ocasión.

Pero, ¿qué va a hacer este escritor al encontrarse de vuelta en su casa para controlar la voz humillante de su mala conciencia? Seguramente no va a apuntar “el desenlace de una zarzuela [...] para que no se le olvide” (79), como pensaron sus compañeros del café—quienes irónicamente “se quedaron tan satisfechos de su penetración”—sino que va a componer un poema en el que va a utilizar al pordiosero en tanto instrumento para expulsar su “culpa trágica” (en términos de *Tótem y tabú*). He aquí cómo Bécquer nos conduce a establecer la conexión entre el mendicante que le ocasiona la culpa a este narrador y “El mendigo” de Espronceda. En efecto, los numerosos intertextos que remiten a la obra de Espronceda indican que es ésta la agrupación de ideas que debemos realizar para captar la función de la parodia en “Mi conciencia y yo”: incitarnos a descubrir que la construcción del pordiosero en “El mendigo” procede de la culpa sublimada. A juicio de Bécquer, es precisamente esta mala conciencia la que secretamente motiva al poeta romántico a representar al mendicante como un cínico farsante, aunque, claro está, ocultándolo bajo el disfraz sublime de la libertad omnipotente, situada más allá de la obediencia a ley alguna: el “ideal de superioridad” que el propio poeta anhela encarnar. Conforme hemos visto, encubierto con tal ropaje enaltecedor, el protagonista de “El mendigo” se aprovecha del trabajo y la caridad de sus semejantes sin respetar más regla que la que le impone su propio capricho. Con su parodia, Bécquer en efecto nos ofrece la clave que nos permite discernir cómo el mendicante de carne y hueso cesa de ser un igual, un “hermano” del ser humano, según la enseñanza del “Salvador,” para transformarse en chivo expiatorio de la culpa (o el odio de sí) que el poeta romántico esconde en su interior y expresa de forma sublimada. Es esta culpa la que *visiblemente* lo atormenta en el mundo íntimo y secreto de su conciencia, si bien encubre esta verdad interior, dando a entender que aquello que lo aflige es el mundo absurdo, sin sentido (en el que la muerte, la nada, constituye la única verdad existente), que él mismo se ha inventado para justificar su insensible abandono de la realidad. “Mi conciencia y yo” opera así el desenmascaramiento del *secreto* enterrado en el interior del “yo” romántico, *secreto* que nos estimula a comprender que, a pesar de las apariencias, en el fondo su discurso no contribuye ni a la justicia ni a la igualdad democrática en la sociedad del capitalismo burgués de la Modernidad que es resultado de la secularización de la cultura y el avance de la ciencia y la tecnología. En cambio—y en contra de lo que su propia voz interior le exige (“no seas hipócrita”)—su discurso inadvertidamente promueve valores equivalentes a los que propaga la “turba de charlatanes eruditos” que él mismo tan duramente critica en *El Diablo Mundo*. En definitiva, la narración becqueriana encierra la revelación de que el poeta romántico escribe para transformar en feliz inconsciencia la conciencia infeliz que su desobediencia a la “ley suprema” del amor le produce, creándose la ilusión de que “vale más” que todo el mundo, los falsos señores que mandan y la “muchedumbre vana” que “se agita y se afana en pos su señor.” Se echa de ver que para el poeta romántico, igual que para el “hombre del resentimiento”: “valoir *plus*, sous quelque rapport que ce soit, est la *fin* même de son activité, et l’emporte sur toute valeur de *chose*” (31; énfasis de Scheler).

Tal deseo de “valer más” demuestra que el poeta romántico padece el trauma o “herida narcisista” que Ricardo Oscar Moscone entiende como la “defensiva identificación con un ideal grandioso y omnipotente” en la que se “vive como una realidad la identificación con la imagen virtual fantaseada” (185) o creada para satisfacer a un tiránico superyó. La necesidad de ocupar el lugar idealizado impide que el ser se reconozca a sí mismo y al

Otro, obligándolo a desviar hacia los demás el insoportable odio contenido de su superyó “porque si no fuese así, recaería sobre sí mismo” (Moscone 62). Si en el amor a sí mismo, a lo que uno es, “existe una serena confianza en la propia capacidad” (Moscone 186), la cual permite aceptar los fracasos e intentar remediarlos sin una neurótica culpabilidad, en el amor al ideal, a lo que uno cree (o quiere creer) que es, se da

[l]a identificación con el superyó, una instancia incorporada que es tiránica, sobrehumana, omnipotente y grandiosa y que, como es inherente a su funcionamiento, sólo se ama a sí mismo o a lo que toma por su igual; esto obliga a que, para recibir la indispensable autovaloración tenga que considerar que es el ideal, de este modo logra una tan elevada como ilusoria auto admiración y un amor por lo que cree que es a costa de desmentir, y por lo tanto, abandonar otros básicos e importantes aspectos de su personalidad. Esta desmentida o desconsideración de sí mismo y de los demás determina su ‘ceguera narcisista’, cuyas consecuencias son sumamente negativas: esclavitud, anulación como persona, insociabilidad, masoquismo, hacerse admirar por los que padecen del mismo engaño (con lo que lo perpetúa) [...]. En quienes no son sus admiradores, su soberbia y su tiranía despertarán desvalorización [...], es decir, el ideal lo habrá llevado a conducirse de modo que recibirá lo opuesto a lo que, aunque lo ignore, necesita: ser amado, cuidado y protegido, pero toda la persona y no su tiránico e inhumano ideal. (52)

Precisamente esta “desvalorización” es la que opera en “Mi conciencia y yo,” en donde la parodia a su vez revela que el poeta romántico busca el reconocimiento, la aprobación del público, para acallar la voz de su mala conciencia que sin cesar le recuerda la inferioridad de la vida que lleva frente a la que tenía que llevar, impidiéndole “gozar” de su ilusión de superioridad, esto es, frustrando su deseo de convencerse a sí mismo de que él y sus héroes (i.e., el “mendigo,” el “pirata,” el “estudiante”) encarnan el más sublime ideal y por ende “valen más” que los otros miembros de la sociedad. De ahí que, es de recordar, al “yo” parodiado le urja tanto persuadir a los lectores de que “tiene conciencia”: “y aun cuando en mis escritos no se trasluzca, es una verdad innegable; verdad que voy a probaros, si es que mis palabras merecen algún crédito.” Si bien en su obra no se trasluce “conciencia literaria” alguna, todo su esfuerzo se reduce a intentar persuadir al público de lo contrario. Se trata de seducir la fantasía de los lectores a fin de que estos den “crédito” o valor a su obra, convirtiéndolo en el favorito que anhela llegar a ser para apaciguar la culpa que por sí solo no puede sosegar porque en el fondo “tiene conciencia” de su terror a perder su control patriarcal si se reconoce a sí mismo y reconoce al Otro. No por casualidad, Scheler va a señalar: “L’homme du ressentiment est un faible: il ne saurait *rester seul* avec son jugement. Il est à l’antipode de l’homme qui voit et sent le bien objectif, même *seul* contre tout un monde d’obstacles, et parvient à le réaliser” (151; énfasis del filósofo).

Con su parodia, Bécquer en efecto anticipa la crítica de Freud, en cuya opinión primeramente el artista es aquél que esconde sus instintos de control, sublimándolos, esto es, convirtiéndolos en una nueva realidad que otros individuos aceptan “as valuable

reflections of actual life” (en los antes citados términos de Freud), conforme explica en *General Psychological Theory*:

The artist is originally a man who turns away from reality because he cannot come to terms with the demand for the renunciation of instinctual satisfaction as it is first made, and who then in phantasy-life allows full play to his erotic and ambitious wishes. But he finds a way of return from this world of phantasy back to reality; with his special gifts he molds his phantasies into a new kind of reality, and men concede them a justification as valuable reflections of actual life. Thus by a certain path he actually becomes the hero, king, creator, favorite he desired to be, without pursuing the circuitous path of creating real alterations in the outer world. But this he can only attain because other men feel the same dissatisfaction, resulting from the displacement of the pleasure-principle by the reality-principle, is itself a part of reality. (26)

Se suele pensar que Freud considera que todo artista sublima sus apetitos egocéntricos. Sin embargo, aquí la palabra “originally” sugiere que tal generalización no necesariamente incluye a la totalidad de los artistas. De hecho, en este mismo pasaje, Freud bien admite la existencia de dos “caminos” para el arte: el de la sublimación y “the circuitous *path* of creating real alterations in the outer world.” En *The Interpretation of Dreams*, Freud en efecto observa que algunos escritores “políticos” siguen este último camino cuando elaboran una crítica velada de quienes tienen la autoridad. También en este caso el artista propone una disimulación, pero ya no se trata de una sublimación de misteriosas ambiciones egoístas: esquivar la censura es lo que el artista básicamente intenta alcanzar con tal disimulación:

A similar difficulty confronts the political writer who has disagreeable truths to tell those in authority. If he presents them undisguised, the authorities will suppress his words –after they have been spoken, if his pronouncement was an oral one, but beforehand, if he had intended to make it in print. A writer must beware of the censorship, and on its account he must soften and distort the expression of his opinion [...] or [...] speak in allusions in place of direct references, or he must conceal his objectionable pronouncement beneath some apparently innocent disguise [...]. The stricter the censorship, the more far-reaching will be the disguise and the more ingenious too may be the means employed for putting the reader on the scent of the true meaning. (142)

Levinas, para quien la responsabilidad hacia el Otro (interior y exterior) igualmente constituye la “suprema ley del universo,” concuerda con Freud cuando afirma: “The most lucid writer [...] speaks in enigmas, by allusions, by suggestion, in equivocations” (“Reality” 105). Tal ambigüedad en especial proviene de la parodia o dialogía. De hecho, igual que Bajtín, Levinas defiende que, en una literatura que desenmascara las estrategias que silencian la llamada del Otro cuyo “rostro” se oculta en el discurso: “[w]ords would already be without isolatable significations of the kind found in dictionaries that could be reduced to some sort of contents and givens. They would not be frozen into literal

meanings. In fact there would be no literal meaning. Words would not refer back to contents that they designate but laterally, in the first place, to other words" (*Humanism* 11). Debo reiterar que ya con anterioridad he mostrado cómo Bécquer insinúa que su propósito consiste en hacer cambiar las formas de pensar de los lectores, parodiando las ideas consagradas que silencian la llamada del amor, "suprema ley del universo." La misma intención se advierte en sus cartas *Desde mi Celda*, en donde incluso sugiere que, si bien él desenmascara las ideas dominantes, despojándolas del disfraz seductor con el que misteriosamente se engalanan, no las deja completamente "en pelota" sino que las maquilla para que puedan pasar la censura: "No basta tener una idea, es necesario despojarla [antes] de su extraña manera de ser, [y luego] vestirla un poco al uso para que esté presentable, aderezarla y condimentarla, en fin, a propósito para el paladar de los lectores de un periódico, político por añadidura" (201). Bécquer de nuevo previene así que su obra no ha de leerse de manera literal sino dialógica: ésta no hace referencia en primer lugar a la realidad que se sitúa fuera del texto sino a la "idea" o discurso dominante cuya "historia oficial" es la que descompone y subvierte en todos sus escritos para transformarla en una ética del amor en tanto "suprema ley" de responsabilidad social. "Mi conciencia y yo" ratifica que su obra no aspira a entretenernos sino a despertar nuestra conciencia social para que prestemos atención a la "historia silenciada" en "El mendigo," cuyo protagonista desempeña el papel de chivo expiatorio del odio de sí que se oculta en el fondo (o interior) del "yo" romántico.

Según M. H. Abrams, ya en el siglo XVIII se anticipa la teoría freudiana de que las visiones poéticas de la realidad equivalen a sueños en donde insatisfechos deseos de control que producen rubor o culpa se manifiestan de forma sublimada (140). El desenmascaramiento de tales construcciones y sus secretas motivaciones—"hidden from the world, and sometimes from the agent himself" (141)—llegó a constituir uno de los aspectos más salientes de la ironía romántica del idealismo alemán. La parodia de la obra de Espronceda que el anterior análisis pone en evidencia corrobora que también Bécquer busca hacer "tener conciencia" de las secretas motivaciones que inspiran las distintas construcciones de la realidad que propone la tradición dominante. De hecho, según la rima L, todos sacrificamos el amor hacia nosotros mismos y hacia los demás en el altar de esas idealizadas construcciones humanas que consideramos como verdades trascendentes y a las que pasivamente nos sometemos, los "ídolos" que, como "salvajes," nosotros mismos fabricamos y luego adulamos con pasión. Tales verdades son los mecanismos de protección (o dominio) que nos enajenan y convierten en muertos en vida porque nos impiden escuchar la llamada (exterior e interior) del amor, "suprema ley del universo." En cambio, Bécquer responde a esta llamada, como aquí demuestra al desmitificar la visión del mendigo que Espronceda propone, haciendo ver que esta idealizada aunque abyecta construcción del menesteroso procede de la culpa reprimida y a hurtadillas propaga los prejuicios que, si todos aceptasen "as valuable reflections of actual life," matarían de inanición al necesitado de carne y hueso, conforme a su vez revela la parodia de la rima LXV antes discutida.⁶ Pero, en "Mi conciencia y yo," Bécquer no sólo anticipa la crítica de Freud sino también la de Nietzsche que ahora voy a mencionar.

En "El mendigo," el protagonista declara:

Mal revuelto y andrajoso,

entre harapos
del lujo la sátira soy,
y con mi aspecto asqueroso
me vengo del poderoso
y adonde va, tras él voy. (34)

A través de este personaje, Espronceda ciertamente delata la profunda aversión que experimenta hacia los poderosos. Algunos escritores románticos, como Mariano José de Larra, por ejemplo, tienen la capacidad de distinguir entre poderosos liberales y poderosos conservadores. En su “Necrología. Exequias del Conde de Campo-Alange,” Larra exalta las virtudes de este “poderoso” que, si bien lo tenía todo, “[c]asa, comodidades, lujo, porvenir, todo lo arrojó en la cima de la guerra civil” (413), en donde cumplió con su deber por el bien de todos, porque “[a]maba la libertad, porque él noble y generoso, creyó que todos eran como él nobles y generosos; y amaba la igualdad, porque igual él al mejor, creía de buena fe que eran todos iguales a él” (412).⁷ En cambio, *todos* los poderosos inspiran el odio de Espronceda, quien sólo se identifica con su “ideal de superioridad.” De ahí que, sin conocer personalmente al “poderoso,” el protagonista de “El mendigo” se “vengue” de él, persiguiéndolo a todas partes como su sombra: “y adonde va, tras él voy.” A través de este personaje, Espronceda pone en práctica la compulsiva “venganza imaginaria” que, según Nietzsche, los débiles de espíritu emplean para desquitarse de su resentimiento contra todo “no-yo” que, sin distinciones, consideran como parte de la opresiva “moral maestra,” según leemos en *La genealogía de la moral*:

La rebelión de los esclavos en la moral comienza cuando el *resentimiento* mismo se vuelve creador y engendra valores: el resentimiento de aquellos seres a quienes les está vedada la auténtica reacción, la reacción de la acción, y que se desquitan únicamente con una venganza imaginaria. Mientras que toda moral noble nace de un triunfante sí dicho a sí mismo, la moral de los esclavos dice no, ya de antemano, a un “fuera,” a un “otro,” a un “no-yo”; y *ese* no es lo que constituye su acción creadora. Esta inversión de la mirada que establece valores –este *necesario* dirigirse hacia afuera en lugar de volverse hacia sí– forma parte precisamente del resentimiento: para surgir, la moral de los esclavos necesita siempre primero de un mundo opuesto y externo, necesita, hablando fisiológicamente, de estímulos exteriores para poder en absoluto actuar, – su acción es, de raíz, reacción. (50; énfasis del autor)

La parodia de Bécquer igualmente prevé esta crítica porque nos lleva a comprender que la idealización que se lleva a cabo en “El mendigo” equivale a una reacción defensiva que se deriva del resentimiento contra la “moral maestra” y, en especial, contra los poderosos, cuyo dominio se desea alcanzar únicamente para dejar de sentirse inferior o esclavo, para creer que se “vale más” y que se está en absoluto control de la circunstancia, sin ejercer un esfuerzo de perfección sobre sí mismo. Esto implica lidiar con el miedo a encarar la realidad a fin de poder reconocer y asumir los propios deseos y limitaciones de manera auténtica y responsable. De este resentimiento (producto del no reconocido ni asumido complejo de inferioridad del esclavo) también proviene la compulsiva inversión de valores

o “cruel ironía” que el poeta romántico emplea “para justificar tu barbarie, para no hacer resaltar tu crimen,” como, es de recordar, en el texto becqueriano le revela al narrador la voz de su (mala) conciencia. Conforme hemos visto, su “crimen” no sólo consiste en invertir los valores, enalteciendo los más insolentes, egoístas e irresponsables de manera solapada, sino también en aprovecharse de la figura del mendigo, el ser humano más desprovisto de la sociedad, para promocionarlos. Bécquer ciertamente anticipa así la teoría de Nietzsche que Scheler desarrolla en *El hombre del resentimiento*.

De acuerdo con Scheler, la moral cristiana primitiva está fundamentada en un orden objetivo de los valores y su jerarquía. El resentimiento de la patriarcal “moral burguesa” es el factor clave que ha contribuido a invertir ese orden en la conciencia humana: “*la morale chrétienne, dans son essence, n’est pas une efflorescence du ressentiment. Nous pensons par ailleurs que la morale bourgeoise, qui depuis le XIII^e siècle n’a cessé de désintégrer la morale chrétienne, et dont la Révolution française a été l’apogée, a sa source dans le ressentiment*” (66; énfasis del autor). Como para Bécquer, para este filósofo, el amor del Salvador en la moral cristiana primitiva equivale a la conciencia social que proviene del amor a sí mismo, de la fe en sí: “Amour, Sacrifice, Service, inclination vers les humbles et les faibles, tout cela est comme un débordement spontané de nos forces, accompagné de la joie et de la paix la plus profonde” (74; énfasis de Scheler). Todo egoísmo particular, toda vuelta a uno mismo y a los propios intereses, representa un debilitamiento de esta fe o entusiasmo vital: “La vie est essentiellement expansion, développement [...]; non conservation de soi, comme le veut une fausse doctrine, qui par ailleurs cherche à réduire tous les phénomènes d’expansion [...] à de purs épiphénomènes des forces de conservation, et en définitive à la conservation du ‘plus adapté’” (Scheler 75). La anterior interpretación de “Mi conciencia y yo” sugiere que Bécquer aspira a estimular esta fe o entusiasmo necesario para el desarrollo de la sociedad, luchando por la igualdad democrática y la justicia social a través de la parodia y la ironía en tanto vehículos para desenmascarar las estrategias de encubrimiento (o seducción) del discurso romántico—que a puerta cerrada impulsa la misma “moral de los esclavos” que en apariencia critica—subvirtiendo su “historia oficial” a fin de dar a conocer su “historia silenciada.”

Educado en un sistema patriarcal que no enseña a responder a la llamada de las circunstancias del aquí y ahora, el poeta romántico no aprende a enfrentarse con la realidad de manera directa (desprotegida) y responsable. De ahí que los cambios o circunstancias competitivas creadas por la sociedad del capitalismo democrático de la Modernidad lo aterricen, produciéndole el complejo de inferioridad que oculta bajo una ilusión de superioridad. En el fondo, nada más que el trauma (o “herida narcisista”) se esconde tras las pomposas maniobras que utiliza para controlar la realidad y defenderse de la propia culpa que expía, proyectándola en otros. Pero así no logra liberarse de esa culpa insoportable que lo acosa como su sombra y que, como a todo neurótico, le da la impresión “of being pursued by a malignant fate or possessed by some “daemonic” power” (16; Freud 1961). Para emanciparse de ella habría tenido que lidiar con su trauma, procesándolo racionalmente a fin de alcanzar la lúcida comprensión de sí mismo que posibilita el rechazo del “ideal de superioridad” en tanto mecanismo de defensa (o dominio) que le impide reconocerse y reconocer al Otro. Tal liberación le habría permitido experimentar la vida con mayor humildad, con apertura a su propia vulnerabilidad, y dependencia en las fuerzas naturales que trascienden su dominio; es

decir, le habría permitido adoptar valores que, en términos de Paul K. Longmore, defienden que en la vida se necesita: “not self-sufficiency but self-determination, not independence but interdependence, not functional separateness but personal connection, not physical autonomy but human community” (citado en Fries 9). Si se acepta esta lectura, también se podrá admitir la necesidad de cambiar de rumbo crítico y empezar a atender a la llamada de la voz “femenina” —el “verdadero espíritu” de denuncia— que se oculta en la obra becqueriana, en donde esta voz del amor nos “desorienta” del “yo,” estimulándonos a reconstruir la parodia, lo cual en efecto equivale a procesar el trauma.

Judith Herman ha identificado las etapas que en general son necesarias para el procesamiento del trauma que fragmenta al sujeto y lo enajena de sí mismo y de los demás: perder el miedo o establecer seguridad; narrar el trastorno mediante una versión ordenada y coherente; y recuperar el sentido de comunidad (3). En su “Introducción sinfónica,” Bécquer anuncia que las ideas quedan consignadas en su obra “como los átomos dispersos de un mundo en embrión [...] antes que su Creador haya podido pronunciar el *fiat lux* que separa la claridad de las sombras” (*Rimas* 62). Conforme sugiere en la rima III, agrupar las ideas o “átomos dispersos” implica controlar o “frenar” (68) la exaltada “inspiración” del “genio creador” que promueve engañosas idealizaciones— “seres imposibles” o “memorias y deseos / de cosas que no existen” (67)—poniendo en práctica la “razón” para producir una “[a]tmósfera en que giran / con orden las ideas, / cual átomos que agrupa / recóndita atracción” (68). Aquí la “razón” equivale al amor: la capacidad de reunir o “re-ligar,” origen de la palabra “religión.” Éste es el proceso de activa participación crítica que debemos realizar si queremos separar “la claridad de las sombras” y escuchar la voz de la “razón” (amor): “[g]igante voz que el caos / ordena en el cerebro / y entre las sombras hace / la luz aparecer” (68). En sus “Cartas literarias a una mujer,” Bécquer afirma con ironía: “Procedamos con orden. ¡El orden! ¡Lo detesto, y, sin embargo es tan necesario para todo!” (237). La “rima III” indica que no detesta sino que respeta el orden, pero no es él quien va a organizar las ideas intencionalmente “dispersas” que propone en su obra, conectándolas entre sí para revelar su profunda unidad orgánica. Se entiende que la calidad dispersa, fragmentada, desordenada (o caótica) de sus escritos a su vez cumple la función de estimular la práctica del procesamiento del trauma, práctica que podría mejorar nuestra capacidad de superar nuestros propios traumas. Con esta habilidad podríamos más fácilmente liberarnos de nuestras inseguridades, de nuestros mecanismos de defensa (o dominio), abriéndonos a la presencia del Otro para dejar entrar la luz del amor que nos proporciona el sentimiento de armonía con nosotros mismos y con nuestra comunidad:

Sí; el amor es el manantial perenne de toda poesía, el origen fecundo de todo lo grande, el principio eterno de todo lo bello y, digo el amor, porque la religión, nuestra religión, sobre todo, es amor también, es el amor más puro, más hermoso, el único infinito que se conoce, y solo a estos dos astros de la inteligencia puede volverse el hombre, cuando desea luz que alumbre en su camino, inspiración que fecundice su vena estéril y fatigada. (“Cartas literarias” 237)

Notas

- ¹ Las citas de “Mi conciencia y yo” provienen de Cálamo (2007), y las de las *Rimas*, la “Introducción sinfónica” y las “Cartas literarias a una mujer” se recogen de Taurus (1990). Las de las cartas *Desde mi celda* se toman de Clásicos Castalia (1985).
- ² Las citas de *El Diablo Mundo* se recogen de Clásicos Castalia (1978) y las de las poesías líricas y *El estudiante de Salamanca* provienen de Espasa-Calpe (1987).
- ³ La cuestión no carece de importancia política puesto que durante la época romántica se están llevando a cabo discusiones sobre la creación de un programa de protección social que, tras los estudios de la Comisión de Reformas Sociales, culminan con la creación, en 1908, del Instituto Nacional de Previsión, organismo centralizador de todas las cajas de previsión que aparecen a finales del siglo XIX y a comienzos del siglo XX, aunque sólo posteriormente estos mecanismos, que se revelan insuficientes, desembocan en una serie de leyes de seguridad social, las cuales a su vez resultan inadecuadas porque “aún pervivían antiguos sistemas de cotización alejados de los salarios reales de trabajadores, ausencia de revalorizaciones periódicas y la tendencia a la unidad no se plasmó al pervivir multitud de organismos superpuestos.” No será sino hasta la implantación de la democracia en España, y la aprobación de la Constitución, “cuando se produzcan una serie de reformas en los distintos campos que configuran el sistema [actual] de la Seguridad Social” (“Historia de la seguridad social”).
- ⁴ Carl Jung también considerará que en la mujer se puede observar—“with the utmost distinctness” (67)—el sentimiento de amor y el deseo de armonía tanto consigo misma como con su comunidad, “which in a man are mere shadowy processes in the background, whose very existence he is unwilling to admit” (67). En su opinión, la religión que debe guiar al ser humano es la del amor (*Eros*) que agrupa y no la del *Logos* (palabra como encarnación de la verdad trascendente) que aliena: “It is the function of *Eros* to unite what *Logos* has sundered” (75). A su ver, puesto que los dos principios, *Eros* y *Logos*, son igualmente importantes en la vida de todo ser humano, como la mujer, quien ya ha empezado a desarrollar su lado masculino, el hombre “will be forced to develop his feminine side, to open his eyes to the psyche and to *Eros*” (67).
- ⁵ Su mala conciencia también lo acusa de tratar a los perros mejor que al ser humano: sus “lebreles” no sólo no padecen hambre sino que están tan satisfechos que hasta rechazan las sobras de su mesa. Irónicamente, sus perros están incluso mejor alimentados que el pícaro protagonista de “El mendigo,” quien ciertamente no desdeña los restos, a diferencia de los galgos: “me regalo / codicioso / del banquete / suntüoso / con las sobras / de un señor” (33).
- ⁶ En cuanto a este prejuicio contra el mendigo, sin duda en “Mi conciencia y yo” existe otra ironía vinculada con la inspiración medieval del poeta romántico dado que en la época medieval no sólo los judíos, los gitanos y las brujas sino también “una franja de la sociedad más difícil de delimitar: los mendigos” (Bordes 67) suelen ser definidos como figuras abyectas o “extranjeros” (Bordes 64), desempeñando así el papel de chivo expiatorio de la culpa (o el odio de sí) que se proyecta sobre ellos: “hombres de ley y hombres de la Iglesia” propagan una ideología en la que el Otro que encarna “el Mal es el enemigo con el que hay que acabar [...]”. Desde ese momento, la creencia es analizada, codificada, y, después, impuesta a las clases populares de la sociedad como

creencia oficial de referencia” (Bordes 26). Por lo mismo: “más aún que a los enemigos políticos y militares, la población teme al ‘extranjero’,” a menudo el “marginado”, y que, como consecuencia de esta situación, puede convertirse en el punto de cristalización de las tensiones sociales hasta desempeñar el papel, como muy bien ha señalado René Girard, de ‘víctima propiciatoria’” (citado en Bordes 64)

- ⁷ A pesar de esta capacidad, Larra a su vez permite que lo domine el pesimismo dado que, en vez de pensar que, si no hubiese muerto, el Conde de Campo-Alange habría podido superar el desengaño (por la pérdida de la contienda) y habría podido seguir contribuyendo activa y beneficiosamente a la sociedad, opina que: “Campo-Alange debía morir [...]. ¿Qué papel podía haber hecho en tal caos y degradación? [...] En la vida le esperaba el desengaño; ¡la fortuna le ha ofrecido antes la muerte!” (415). Larra se ve a sí mismo como un mártir desengañado por el “caos y degradación” de la sociedad. Lamentablemente, también él se rinde a la total desesperanza y acaba entregándose a la paz de los sepulcros, en lugar de perseverar en la lucha por el cambio social a pesar de los obstáculos y el sufrimiento.

Obras citadas

- Abrams, M. H. *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*. Nueva York / Londres: W. W. Norton & Company, 1971. Impreso.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Desde mi celda*. Ed. Darío Villanueva. Madrid: Castalia, 1985.
- . *Rimas. Leyendas escogidas*. Ed. Rubén Benítez. Madrid: Taurus, 1990. Impreso.
- . *Autógrafos juveniles (Manuscrito 22. 511 de la Biblioteca Nacional)*. Ed. Leonardo Romero. Barcelona: Puvill Libros, 1993. Impreso.
- . *Todas las narraciones*. Ed. Ángel Esteban. Palencia: Cálamo, 2007. Impreso.
- Bordes, François. *Brujos y brujas: Procesos de brujería en Gascuña y en el país Vasco*. Madrid: Jaguar, 2006. Impreso.
- Cardwell, Richard. "Lord Byron's Gothick Footprint in Spain: José de Espronceda and the Re-Making of Horror." *The Gothic Byron*. Ed. Peter Cochran. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2009. 129-144. Impreso.
- Espronceda, José de. *Poésías líricas. El estudiante de Salamanca*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987. Impreso.
- . *El estudiante de Salamanca. El Diablo Mundo*. Ed. Robert Marrast. Madrid: Clásicos Castalia, 1978. Impreso.
- . *Poésías líricas y fragmentos épicos*. Ed. Robert Marrast. Madrid: Clásicos Castalia, 1970. Impreso.
- Estruch Tobella, Joan. "Bécquer, ¿un romántico rezagado?" Bécquer. *Origen y estética de la modernidad*. Málaga: Universidad de Málaga/Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1995. 293-303. Impreso.
- Freud, Sigmund. "The Future Prospects of Psychoanalytic Therapy." *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 11. Ed. J. Strachey. Londres: Hogarth, 1957. 139-51. Impreso.
- . *The Interpretation of Dreams*. Trad. James Strachey. Nueva York: Avon Books, 1965. Impreso.
- . *General Psychological Theory*. Nueva York: Trace Paperback, 1997. Impreso.
- Fries, Kenny. *Staring Back. The Disability Experience from the Inside Out*. Nueva York: Plume, 1997. Impreso.
- Gobierno de España. Ministerio de Trabajo e Inmigración. "Historia de la seguridad social." *La seguridad social*. 9 Mar 2011. Red.
- Herman, Judith Lewis. *Trauma and Recovery*. Nueva York: Harper Collins, 1992. Impreso.
- "Historia de la seguridad social." *La seguridad social*. Gobierno de España. Ministerio de Trabajo e Inmigración. 9 Mar 2011. Red.
- Jung, Carl G. "Women in Europe." *Aspects of the Feminine*. Trad. R. F. C. Hull. Princeton: Princeton UP, 1982. 55-77. Impreso.
- Kennedy, David. "Thinking for Oneself and with Others." *Analytic Teaching* 20.1 (1999): 40-45. Impreso.
- Larra, Mariano José. *Artículos*. Ed. Enrique Rubio. Madrid: Cátedra, 1994.
- Levinas, Emmanuel. *Totality and Infinity*. Trad. Alphonso Lingus. Pittsburgh: Duquesne UP, 1969. Impreso.
- . *Collected Philosophical Papers*. Trad. Alphonso Lingus. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, 1987. Impreso.

-
- . "Reality and Its Shadow." *The Continental Aesthetics Reader*. Ed. C. Cazeaux. Routledge: Nueva York, 2000. Impreso.
- . *Humanism of the Other*. Trad. Nidra Poller. Urbana, IL: U of Illinois P, 2003. Impreso.
- Matta, Francisco de Paula. "Espronceda." *El Crepúsculo* 2.11 (1844). 9 Mar 2011. Red.
- Mizrahi, Irene. "El amor platónico 'en pelota': desenmascaramiento del sublimado apetito sexual en la rima I de Bécquer." *Hispanic Review* 79.3 (2011): 425-52.
- . *La poética dialógica de Bécquer*. Amsterdam / Atlanta: Rodopi, 1998. Impreso.
- . "The Voice of the Feminine Body: Espronceda's Poetry in Bécquer's Rimas LV, LX, and LXXXV." *Tesserae: Journal of Iberian and Latin American Studies* 9.2 (2003): 163-77. Impreso.
- Moscone, Ricardo Oscar. *Narcisismo: Una variación defensiva del amor a sí mismo*. Buenos Aires: Seimandi Ediciones, 2008. Impreso.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1997. Impreso.
- Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1986.
- Scheler, Max. *L'homme du ressentiment*. París: Gallimard, 1970. Impreso.
- Stivers, Laura A. "Making a Home for All in God's Compassionate Community: A Feminist Liberation Assessment of Christian Responses to Homelessness and Housing." *Journal of the Society of Christian Ethics* 28.2 (2008): 51-74. Impreso.