

El romántico mentiroso y su culpa trágica en “Un lance pesado” de Bécquer

Irene Mizrahi

Boston College

Inicialmente publicado en *El contemporáneo* (1863), el relato “Un lance pesado” —ejemplo “digno del arte de Bécquer” (Pageard 339)— ha recibido muy poca atención crítica.¹ ¿Quién es el narrador de esta obra? Robert Pageard considera que el narrador puede ser el mismo Bécquer, a pesar de que no existen pruebas de que el escritor hubiese viajado al monasterio de Veruela antes de 1861: “No se puede descartar la hipótesis de una antigua visita al tío Francisco Domínguez Bécquer ni la de una pura ficción” (339). Según Darío Villanueva, el episodio de la narración ocurre “cuando el poeta se dirige con un amigo a visitar Veruela” (12). También para Joan Estruch Tobella, el narrador es Bécquer, quien aquí se muestra “capaz de burlarse de su propia tendencia a fantasear” (300). Me mueve el propósito de hacer ver que el autor no es el narrador de este relato de crimen y misterio, el cual comunica *dos* historias a través de su forma dialógica: la historia *oficial*, es decir, la que se encuentra bajo el dominio del narrador —un “genio creador” como el mencionado en la rima III (67), según veremos—, y la historia *silenciada*, esto es, la que el narrador no puede controlar, la que a su pesar se le escapa sin querer a través de las contradicciones (o ironías) de su propio discurso.²

El argumento de la historia *oficial* es el siguiente: el narrador y su amigo se alojan en una venta durante una noche de tormenta en que van de camino al monasterio de Veruela. Cuando están tocando a la puerta, el narrador cree escuchar las voces de gente que se encuentra dentro de la venta. Puesto que al entrar sólo ve a la hija del ventero ocupada en atizar el fuego, imagina que la gente se ha ocultado en algún lugar de la casa. Mientras el ventero les está quitando la silla a los caballos, su amigo le dedica los piropos de costumbre a la muchacha y luego se acerca a ella para darle conversación. Tras regresar de su tarea, el ventero se sienta a dormir en un rincón de la cocina, la hija coloca vino sobre la mesa y el

¹ De hecho, esta narración brilla por su ausencia en ediciones tan importantes como la de Rubén Benítez (*Leyendas, apólogos y otros relatos*) y la de Cristóbal Cuevas y Salvador Montesa (*Obras de Gustavo Adolfo Bécquer*), en las cuales esta obra ni se menciona; es decir, ni siquiera se ofrecen criterios para explicar su exclusión. El análisis que aquí voy a presentar espera contribuir a que este rechazo u olvido se considere injustificado y no se vuelva a producir.

² Las citas de “Un lance pesado”, “Los ojos verdes”, “El rayo de luna”, “Mi conciencia y yo” y “Entre sueños” se recogen de *Todas las narraciones*. Las de la “Introducción sinfónica”, la reseña de *La soledad*, las *Rimas* y las “Cartas literarias a una mujer” provienen de *Rimas. Leyendas escogidas*.

compañero empieza a beber, manteniendo su conversación con ella. El narrador sugiere que él, en cambio, se mantiene alejado de la situación debido a su preocupación por esa gente aparentemente oculta en la casa. Cuando todos deciden retirarse, el ventero lo acompaña a su habitación, mientras su compañero sube hacia la suya por la escalera de caracol. De manera imposible de creer, el narrador asegura que, apenas se queda dormido “como un tronco” (357), escucha los pasos sigilosos de la gente que se encontraba escondida en la venta y cuyas voces sospechosas él ya había oído incluso desde antes de entrar en la casa. Agrega que, tras pasar cerca de su habitación, la gente sube la escalera de caracol. Entonces oye cómo en el cuarto de arriba empieza a tener lugar un crimen violento y muy sangriento. Puesto que tiene la convicción de que en ese cuarto se aloja su amigo, asume que a éste lo está asesinando esa gente misteriosa. El narrador da a entender que esa gente violenta le produce un espanto paralizante, el cual le impide subir al cuarto de arriba para tratar de rescatar a su compañero. Sólo cuando logra vencer su terror, toma su escopeta y baja a la cocina llamando a gritos al ventero, quien atraído por los alaridos llega poco después, seguido por su hija y luego por el amigo. El narrador lleva a pensar que, apenas ve a su compañero en la cocina, entiende que su crimen sangriento no fue más que un sueño ocasionado por las incontables botellas de vino que él y su camarada habían bebido antes de llegar a la venta. A una tremenda borrachera achaca el narrador el evento que nos comunica, el cual define como “ridículo lance” (359). Pero, ¿es realmente el exceso de bebida la *causa* que aquí motiva su narración? ¿No tiene el narrador otro secreto interés que encubre (o justifica) mediante esta historia, en apariencia entretenida? Sin duda su anécdota puede verse como una coartada perfecta para el narrador dado que: ¿quién va a sentirse llamado a investigar la *causa* de un lance (o crimen) que nunca existió, que fue un mero sueño provocado por una gigante borrachera o “embriaguez divina” (en términos de la rima III 67)?

Estruch Tobella concuerda con la crítica establecida cuando propone que Bécquer, en general, presenta un “argumento ameno y sencillo” en sus narraciones porque éstas en su mayoría aparecen en diarios políticos de “público amplio, no especialmente motivado por la literatura” (298). Las narraciones becquerianas ciertamente producen la impresión de no ser lecturas difíciles o exigentes. Sin embargo, requieren la labor de reconstrucción detectivesca que aquí voy a ilustrar mediante el detallado análisis de “Un lance pesado”, cuya historia *silenciada* demuestra que este narrador es como el de “Mi conciencia y yo”: tampoco él puede reprimir la mala conciencia que padece por no haber rescatado al Otro.³ Pero, en este caso, el otro no es un mendigo, sino la hija del ventero, cuyo padre posesivo la viola para que ella sepa que sólo le pertenece a él. Apenas entra en la venta, el donjuanesco amigo del narrador seduce a esta muchacha con un discurso tan encantador pero a la vez tan falso y efectista como el que el narrador utiliza en la historia *oficial* que acabo de resumir, en donde no aparecen las conexiones de causa y efecto que normalmente proporcionan orden y coherencia a la narración. El entendimiento de su historia *silenciada* depende del descubrimiento de tales conexiones. En distintos términos, sólo la reconstrucción organizada de su discurso permite captar la diferencia entre la realidad que

³ Esto es lo que he demostrado en “El mendigo abyecto de Espronceda en ‘Mi conciencia y yo’ de Bécquer”, trabajo recientemente publicado en *Decimonónica*.

el narrador percibe con los sentidos y la versión distorsionada de la misma que intenta imponer para exhibir una intachable imagen pública y sentirse mejor consigo mismo.

El narrador se da cuenta de que el ventero se enfurece con su hija porque, como la cándida Elvira en *El estudiante de Salamanca*, ella se enamora a primera vista del amigo burlador. Cuando, ya en su cuarto, el narrador oye el ruido en el cuarto de arriba, entiende que el ventero está abusando de su hija para aleccionarla por haberse olvidado de servirlo a él a causa de su gozosa ilusión de amor por el amigo seductor, personaje que comparte con el narrador un secreto resentimiento contra el género femenino, similar al que ostenta la voz romántica de “A Jarifa en una orgía”, para la cual todas las mujeres son necias y mentirosas:

¡Siempre igual! Necias mujeres

.....

Vuestros besos son mentira,
mentira vuestra ternura.

Es fealdad vuestra hermosura,
vuestro gozo es padecer. (57)⁴

Puesto que el narrador becqueriano nutre una “antipatía natural” (355) contra el género femenino, el abuso de la hija del ventero le produce un éxtasis de gozo que él no quiere de ningún modo interrumpir. Sin embargo, la voz (reprimida) de su conciencia se subleva contra su placer sádico y lo atormenta de tal modo que él finalmente se ve constreñido a interrumpir la violación de la jovencita. La voz de su conciencia lo tortura para que él suba directamente a rescatarla, pero él no quiere confrontar al padre a fin de no poner en peligro su autoridad patriarcal en la familia, la cual opera como modelo nuclear de la estructura política que el narrador anhela preservar porque ésta le confiere el poder al varón. Por lo mismo, en vez de subir a socorrer a la muchacha, el narrador toma la escopeta y baja a la cocina con la intención de hacer un ruido espantoso a fin de llamar la atención del mesonero, forzándolo a poner freno a su violencia y acudir al lugar.

Claro es que, antes de bajar a la cocina, el narrador premedita su historia *oficial* en tanto coartada para justificar el tremendo escándalo que allí va a montar, escándalo que, como de hecho anticipa, no sólo va a atraer al ventero, sino también a su amigo. Cuando ambos llegan a la cocina, el narrador les hace creer que tenía la seguridad de que cierta gente misteriosa había matado a su amigo, pero al verlo se ha dado cuenta de que tal crimen tan sólo fue un sueño. Gracias a esta coartada, el narrador logra detener la violación de la muchacha sin involucrar al padre y sin que los otros personajes (el amigo y la hija) se den cuenta de que él fue testigo del atroz incesto. Pero el narrador no puede huir de la culpa que desde entonces lo persigue por haber abandonado a la muchacha, dejándola a la merced de un padre criminal. A pesar del tiempo que ha pasado, la culpa lo sigue atormentando, impidiéndole olvidar el horrible acontecimiento, como inadvertidamente él mismo revela con estas palabras: “La primera y única vez que he llegado a aquel punto [la venta] no la olvidaré nunca. Hay acontecimientos en la vida tan extraños y horribles que si cien años viviéramos, los tendríamos tan frescos en la memoria, como el día que tuvieron

⁴ Las citas de las poesías líricas y *El estudiante de Salamanca* de José de Espronceda provienen de *Poesías líricas. El estudiante de Salamanca*.

lugar. El que voy a referir es seguramente uno” (353). El narrador reproduce compulsivamente su historia *oficial* para calmar su mala conciencia, tratando de convencerse a sí mismo y a los demás de que las cosas sí sucedieron como él las pinta. Mas, igual que para Freud, para Bécquer la culpa sólo se cura cuando uno la reconoce y asume conscientemente. En distintos términos, la culpa no se puede reprimir: ésta siempre se revela en las contradicciones (o ironías) de todo discurso destinado a acallarla o a justificarla.

Bécquer muestra aquí cómo la verdad no es absoluta, sino que depende de un contexto determinado. El discurso de un personaje crea un contexto, un sistema conceptual, cuya verdad depende de la coherencia entre todos los conceptos que presenta. Como observa Miguel de Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*: “Llamamos verdadero a un concepto que concuerda con el sistema general de nuestros conceptos todos, verdadera a una percepción que no contradice al sistema de nuestras percepciones; verdad es coherencia” (111). La crítica no ha advertido que muchos de los narradores becquerianos, incluido el de “Un lance pesado”, representan al “genio creador” de la rima III, cuyo discurso se define como engaño, apariencia, ropaje que enturbia la realidad, precisamente porque está formado de contradicciones o “cadencias que no tienen / ni ritmo ni compás” (67). De hecho, antes de pasar al análisis de la leyenda, conviene discutir este poema, en el que Bécquer ofrece indicaciones claves en cuanto a la manera en que debemos aproximar sus textos.⁵

En la rima III, Bécquer da a entender que el “genio creador” inventa seres insostenibles, absurdos —“[d]eformes silüetas / de seres imposibles” (67)—, de manera compulsiva mediante su desenfrenada “inspiración” o

Actividad nerviosa
que no halla en qué emplearse:
sin riendas que le guíen
caballo volador. (67)⁶

El “genio creador” no pinta las cosas como son (o como recuerda que son), sino como desea que sean, como su desenfrenado instinto —o “volador corcel” (68)— las dibuja. Sus fantásticas creaciones equivalen a “[m]emorias y deseos / de cosas que no existen” (67). Tales mentiras son el manto de “nubes” (68) mediante el cual tapa la realidad de la que no quiere hacerse cargo y cuyos “paisajes aparecen” como “al través de un tul” (67). En su “Introducción sinfónica”, Bécquer ya anuncia que las ideas quedan consignadas en su obra

⁵ La rima III se considera como un poema que revela la manera en que Bécquer escribe su poesía. En otros términos, se suele pensar que el “genio creador” del poema es el autor mismo. Benítez apunta, por ejemplo, que aquí la “razón” es la “brillante rienda que detiene el impulso demasiado ciego de la inspiración” (31) del escritor. Se desatiende así el mensaje de las “Cartas literarias a una mujer”, en donde Bécquer critica de nuevo al “genio” que escribe bajo el dominio de la “inspiración” (la cual, como en seguida discutiré, equivale al ello en Freud): “Efectivamente, es más grande, más hermoso figurarse al *genio* ebrio de sensaciones y de *inspiración* trazando, a grandes rasgos . . . , esas tiradas de poesía que más tarde son la admiración del mundo; pero ¿qué quieres? No siempre la verdad es lo más sublime” (235; mi énfasis).

⁶ En “Romance con lagunas” (después titulado “Burla de don Pedro a caballo”) de García Lorca vuelve a aparecer esta imagen platónica del “caballo sin freno”, la cual representa “un instinto libidinal, una exigencia incontrolable” (Viera 81). De hecho, en *The Ego and the Id*, la imagen del corcel —“horse”— encarna el ello que el ego debe enfrenar o “hold in check” (Freud 25).

de manera fragmentada, “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” (62; mi énfasis). En la rima III, Bécquer muestra que debemos participar activamente en la reconstrucción de ese mundo que él presenta “en embrión”, conectando las ideas o “átomos dispersos” del “genio creador” a fin de producir una

Atmósfera en que giran
con orden las ideas,
cual *átomos que agrupa*
recóndita atracción. (68; mi énfasis)

Bécquer resiste el consumo pasivo, irreflexivo del arte, motivándonos a separar “la claridad de las sombras” mediante un análisis que escucha la

Gigante voz que el caos
ordena en el cerebro
y entre las sombras hace
la luz aparecer. (68)⁷

Sacar a la luz la historia *silenciada* —encubierta con un tul de nubes— del “genio creador” implica atar sus “indóviles palabras” (68) de manera lineal y coherente —como “en un collar de perlas” (68)— mediante la búsqueda racional de la causa del efecto o

Hilo de luz que en haces
los pensamientos ata,
sol que las nubes rompe
y toca en el cenit. (68)

Aplicando el método analítico, hemos de producir un

Armonioso ritmo
que con cadencia y número
las fugitivas notas [del “genio creador”]
encierra en el compás. (68)

En definitiva, esta rima insiste en que todo aquel que “agrupa” (“reúne”, “ata”, “encierra”) las ideas *dispersas* del “genio creador” bajo un sistema redondo de armónica, coherente organización, también pone al descubierto la luz o “claridad” que éste trata de mantener en “las sombras”, aunque sin éxito, pues la realidad silenciada se le escapa en las contradicciones (o ironías) de su discurso encubridor.

En Bécquer, la fragmentación no sólo cumple la función de ilustrar la “locura” (rima III 67) del “genio creador”, un individuo alienado de sí mismo y de la realidad que lo rodea, sino que a su vez desempeña el propósito de estimular la reconstrucción de su historia

⁷ Freud presenta el ello mediante no sólo la imagen del “caballo” sino también la del “caos”: “We approach the id with analogies: we call it a chaos, a cauldron full of seething excitations. . . . It is filled with energy reaching it from the instincts, but it has no organization, produces no collective will, but only a striving to bring about the satisfaction of the instinctual needs subject to the observance of the pleasure principle” (*New Introductory Lectures* 105).

silenciada: la acción de componer una versión ordenada y coherente del trauma constituye un prerrequisito para adquirir conciencia y curarse de él. Asociado con el idealismo alemán, Bécquer anticipa a Freud, quien en *General Psychological Theory* también nota la existencia de un tipo de artista que evita hacerse cargo de la realidad “because he cannot come to terms with the demand for the renunciation of instinctual satisfaction” (26). En vez de responder a las demandas de la realidad, controlando sus bajos apetitos, este tipo de artista “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” (26).⁸ El ego de este tipo de artista se encuentra dividido entre el ello y el superego. Por un lado, las normas dominantes que ha internalizado lo fuerzan a sublimar sus apetitos, ocultándolos bajo las apariencias encantadoras de su discurso. Por otro lado, las normas internalizadas que constituyen su superego no se ven confirmadas por su propia percepción de la realidad. Aunque este tipo de artista puede seducir a los demás con la hechizante apariencia de su discurso, no puede engañarse a sí mismo porque su propia conciencia le exige integridad, esto es, coherencia con su propia percepción de la realidad. Pero este tipo de artista silencia la voz de su conciencia porque no puede renunciar a su necesidad de controlar la realidad. Su culpa trágica se deriva de la opresión que su instinto de poder ocasiona. Su discurso es el efecto sintomático de este oculto trauma o neurosis, cuyas secretas causas el analista debe rastrear como si fuese un “detective engaged in tracing a murder” (Freud, “Introductory Lectures” 27).

En “The Future Prospects of Psychoanalytic Therapy”, Freud insiste en el maligno encanto que ejercen los discursos que distorsionan la realidad y cuya “capacity to exist depends on this distortion and lack of recognition. When the riddle they present is solved . . . , these diseases cease to be able to exist” (148). Tanto en las leyendas como en la vida, la perversa fascinación de tales discursos “is broken as soon as you can tell them their name, the name which they have kept secret” (148). Los autores iconoclastas, reconoce Paul Ricœur, convierten en comedia pública —en “trágico sainete” (93), en términos de la rima XXXI— los crímenes secretos enterrados en el discurso: “The crimes of desire are put in the pillory and offered for everyone to see” (178). Como Bécquer, estos autores obligan al lector a poner en práctica el método analítico (o psicoanalítico) dado que, “when it is well understood and thought through”, dicho método “frees man for projects other than that of domination” (Ricœur 187). También en la rima III, la claridad que surge de reconstruir el discurso cargado de lagunas y contradicciones del “genio creador” brinda protección espiritual contra su poder hipnotizador. Se trata de un alentador apoyo o sostén moral: “descanso en que el espíritu / recobra su vigor” (68).

⁸ Freud ve aquí dos *camino*s para el artista: el de la sublimación de deseos egocéntricos y “the circuitous path of creating real alterations in the outer world” (26). Ambos caminos constituyen disimulaciones pero, como explica en *The Interpretation of Dreams*, lo que “the political writer” (142) disfraza no son sus apetitos egoístas sino su crítica de la situación que anhela alterar. Tal enmascaramiento se debe a la censura: “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). En sus cartas *Desde mi celda*, Bécquer sugiere que él despoja las ideas del extraño disfraz que las engalana, pero no las deja completamente “en pelota” sino que las viste a la moda del día para que puedan pasar la censura: “No basta tener una idea, es necesario despojarla de su extraña manera de ser, [y] 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).

En “Un lance pesado”, Bécquer pone en boca del narrador algunas evocaciones *extrañas*, las cuales remiten a la realidad que, durante esa noche, percibió con los sentidos. Aparte de estas memorias de cosas que *sí* existieron, las que en su historia *oficial* desentonan por completo porque se le escapan sin querer, Bécquer lo lleva a emitir recuerdos que ya no remiten a la realidad que percibió, sino a varios textos: las “crónicas del país” y la ópera *Rigoletto* de Giuseppe Verdi son las referencias más obvias en su historia *oficial*, la cual a su vez incluye muy sutiles alusiones a “The Tell-Tale Heart” de Edgar Allan Poe, a *Lazarillo de Tormes* y a varias obras de Espronceda, en especial “El verdugo” y *El estudiante de Salamanca*. Bécquer hace que el narrador revele involuntariamente sus secretos intereses también a través de estas evocaciones. Tanto los *raros* recuerdos como los intertextos son las pistas que Bécquer emplea para incitarnos a ver cómo este narrador repite compulsivamente su historia *oficial* a fin de silenciar la voz de la conciencia que en su secreta intimidad lo sigue atormentando por el gozo que le produjo la violación de la hija del ventero, a quien además abandonó al dejarla bajo el dominio de un padre opresor.⁹

Al estimularnos a descubrir estas pistas, Bécquer ciertamente nos convierte en detectives privados, como Dupin en la obra de Poe, quien reconstruye la historia del *crimen* —el cual se comete *a puerta cerrada* (igual que en “Un lance pesado”)— poniendo en práctica el método analítico o ley de que la causa precede el resultado. Conforme Sherlock Holmes, gran admirador de Dupin, declara: “Most people, if you describe a train of events to them, will tell you what the results would be. . . . There are few people, however, who, if you told them a result, would be able to evolve from their own inner consciousness what the steps were which led up to that result. This power is what I mean when I talk of reasoning backwards, or analytically” (Doyle 197). Poe afirma con irónica modestia que nada tiene de ingenioso lo que él realiza en sus historias de crimen y misterio, en donde él mismo enreda el hilo de eventos para que el detective lo pueda desenredar: “Where is the ingenuity of unraveling a web which you yourself [the author] have woven for the express purpose of unraveling?” (*Letters* 328). Como he señalado en estudios anteriores¹⁰ y aquí intento corroborar, Bécquer igualmente desenreda (o deconstruye) los discursos dominantes que oprimen a seres destituidos (al mendigo y a la mujer, por ejemplo) pero —mediante intertextos, especialmente— los vuelve a enredar en la historia *oficial* de su narrador (o voz poética), para que los lectores podamos desenredarlos de manera detectivesca, descubriendo así la historia *silenciada* por nuestros propios medios.

Ya a través del título —“Un lance pesado”—, Bécquer advierte que el crimen no constituye un “ridículo lance” (359), como engañosamente propone el narrador, sino un “lance *pesado*”, es decir, nada ligero, de mucho peso o importancia, que no debemos tomar levemente: no se trata aquí de un “argumento ameno y sencillo” (298), en los citados

⁹ Bécquer a su vez anticipa a Nietzsche, para quien la mala conciencia es consecuencia del resentimiento contra las normas establecidas por la “moral maestra”, las cuales se han internalizado e impiden ejercer abiertamente la voluntad de dominio sobre el Otro: “man has all too long had an ‘evil eye’ for his natural inclinations, so that they have finally become inseparable from his ‘bad conscience’ ” (95). A juicio de Nietzsche, la culpa no asumida con lucidez “will invariably lead to self-consummation by *ressentiment* and an addiction to the pleasure of suffering from and enjoyment of being at odds with oneself” (515), como ha advertido Sandra Bonetto.

¹⁰ Ver Mizrahi, *La poética dialógica de Bécquer*; “The Voice of the Feminine Body: Espronceda’s Poetry in Bécquer’s Rimas LV, LX, and LXXXV”; “El amor platónico ‘en pelota’: Desenmascaramiento del sublimado apetito sexual en la rima I de Bécquer”; “El mendigo abyecto de Espronceda en ‘Mi conciencia y yo’ de Bécquer”.

términos de Estruch Tobella. El título cumple una función similar a la de la breve introducción a “El rayo de luna”, en donde Bécquer anuncia que, “en su fondo”, la leyenda oculta una “verdad muy triste”, incitándonos a desentrañarla: “yo he escrito esta leyenda que a los que nada vean en su fondo, al menos podrá entretenerles un rato” (214). A través del título, Bécquer igualmente avisa que esta narración contiene una historia *silenciada*: una verdad *pesada*, oculta bajo la superficie del discurso caótico del narrador. Bécquer a su vez previene en “Los ojos verdes”: “cuento con la imaginación de mis lectores para hacerme comprender en este que pudiéramos llamar boceto de un cuadro que pintaré algún día” (189). De nuevo da a entender aquí que él no presenta un cuadro hecho de antemano, sino un “boceto”, un mundo “en embrión” o compuesto de ideas *dispersas* que son como las piezas del rompecabezas que hemos de reconstruir siguiendo la ley de que la causa precede el efecto. La siguiente reconstrucción de la historia *silenciada* en “Un lance pesado” responde a la llamada de Bécquer, quien asume la existencia de lectores dispuestos a participar activamente en la búsqueda de esa verdad no sospechada que, debido a la censura, su narración denuncia en secreto a fin de crear la toma de conciencia que resulta imprescindible en la lucha por cambiar la condición de seres oprimidos como la mujer y el mendigo, quienes se han visto históricamente relegados a la exclusión, la marginalización y la invisibilidad cultural, social y política.

El narrador y su amigo se alojan en la venta cuando no pueden llegar al monasterio de Veruela porque, al salir de la taberna en la que pierden el tiempo bebiendo hasta emborracharse por completo, advierten que ya es de noche y que, para colmo, está cayendo una tormenta terrible (en efecto tan terrible como la tempestad nocturna que determina el ambiente romántico de “Mi conciencia y yo”):

Cuando concluimos con la tercera botella, llovía si Dios tenía que. Hicimos traer la cuarta, y cuando arrojamos el casco vacío, yo no sé ya si llovía o tronaba; lo que puedo decir es que la habitación se nos andaba alrededor, que bajamos la escalera a trompicones, ensillamos como pudimos, y algunos minutos después, corríamos a rienda suelta por el camino de Tarazona. . . . El agua caía a torrentes. . . . [l]a noche comenzaba a cerrar. . . .

—¿Qué hacemos? —exclamé . . . dirigiéndome a mi amigo. . . .

— . . . [Q]uedarnos en la venta. (354)

Apenas entra en la venta, a primera vista la hija del ventero le produce un efecto de “repulsión instintiva” y “antipatía natural” (355). Bien se ve que este narrador no es Bécquer, quien en sus *Autógrafos juveniles* manifiesta “secreta simpatía” hacia la mujer, cuya percepción abierta a su otredad es la que “llena el vacío” de sus ideas: “Esa otra mitad del género humano que Dios formó para nuestra compañía *había pasado desapercibida a nuestra vista*, y ahora, . . . conocemos que aquel otro ser semejante al nuestro y hacia el que nos impele una secreta simpatía es el que solamente es capaz de *llenar* el vacío de nuestras ideas” (54; mi énfasis).¹¹

¹¹ En sus *Autógrafos*, Bécquer cita directamente el “Canto a Teresa” de Espronceda (56), sugiriendo que la mujer nunca deja de “pasar desapercibida” a la vista del poeta romántico, quien se niega a reconocerla por su terror a perder su dominio patriarcal sobre ella. Si durante su juventud no percibía a la mujer en sí misma porque en ella veía (o quería ver) la idealización neoplatónica (prejuicio dominante o idea vacía), después se aprovecha del desencanto amoroso para justificar su visión de la mujer como “un ser animado de vil interés y de las pasiones más bajas” (56). Bécquer desenmascara así la mirada narcisista del autor romántico, quien proyecta su propio “vil interés” y

¿Cuál es la *causa* que explica la repulsión que el narrador experimenta hacia la hija del ventero? Puesto que la muchacha de inmediato le resulta no sólo “bien linda” (355), sino también “graciosa”, “ingenua”, “sencilla e inocente” (355), su apariencia física no justifica la aversión del narrador, la cual sugiere que éste nutre un secreto resentimiento similar al que motiva a don Félix de Montemar a burlarse de la cándida Elvira, ocasionándole la locura y la muerte. Las palabras del narrador son las siguientes: “No he visto en mi vida cara más graciosa, más ingenua ni de expresión más sencilla e inocente que la de aquella muchacha, ni tampoco he encontrado mujer que me haya inspirado una repulsión instintiva y una antipatía natural más grande” (355). Estas palabras sin duda remiten a los siguientes versos de “El verdugo” de Espronceda:

En tu boca la gracia de un ángel
presta gracia a tu risa infantil.
¡Ay!, tu candor,
tu inocencia, tu dulce hermosura
me inspira horror. (42)

También conviene observar que a este verdugo le procura sádico “placer” el “tormento” (41) y el “¡ay!” doliente (41) del condenado:

El tormento que quiebra los huesos
y del reo el histérico ¡ay!,
y el crujir de los nervios rompidos
bajo el golpe del hacha que cae,
son mi placer. (41)

Incluso añade luego que a los miembros de su familia no se les escapa el “júbilo” (41) que él siente cuando la cabeza del reo salta de “sangre en un mar” (41) tras el golpe de su cortante acero:

embriagado de gozo aquel día
cuando [el reo] espiró;
y su alegría
su esposa y sus hijos pudieron notar. (41)

Al remitirnos a este poema, el narrador becqueriano sin querer sugiere que, como el verdugo, él goza con el padecimiento del Otro. En efecto, aludiendo de nuevo a este personaje romántico, más tarde va a revelar cómo, ya en la cama, se “revuelca” (357) de perverso deleite anticipando la violación de la muchacha, el crimen que en su historia *oficial* aparece encubierto por otro crimen: el soñado asesinato de su amigo por gente misteriosa.

Ahora veremos cómo “esa gente” (352) es otro efecto sin causa justificada, una mentira que inventa inspirándose en los sucesos narrados en las “crónicas del país” (352). Ya desde el mero principio, el narrador evoca tales sucesos a fin de producir un efecto de terror

“pasiones más bajas” sobre la mujer debido al secreto resentimiento que nutre contra ella porque ya no puede definirla (o controlarla) mediante la idealización neoplatónica, desprestigiada por la razón, que se atiene a la realidad que se puede percibir o verificar por los sentidos.

similar al de las leyendas de Poe. Comienza afirmando que el entorno de la casa le inspira pavor porque las “crónicas del país refieren mil y mil historietas de asaltos nocturnos, robos y muertes” acontecidos en ese sitio (352). Según declara, existen rumores de que tales crímenes han sido “fraguados por los pajarracos de cuenta que allí concurrían, y encubiertos por el antiguo ventero, hombre de tan mala vida, como mal fin dicen que tuvo” (352). Debido a estos temibles rumores, agrega, rara es la persona “que no tienda a su alrededor una mirada de inquietud, y después de cerciorarse de que su escopeta está cebada y pronta, no arrima los talones a la caballería que le conduce, por aquello de que el mal paso andarlo pronto” (354). Claro es que el narrador, involuntariamente, deja escapar otras versiones que aseveran exactamente lo opuesto, es decir, que la región no es del todo temible, sino muy segura: “las continuadas visitas de la Guardia Civil y el haber cambiado la venta de dueño han sido causas más que suficientes para hacer de aquellos lugares, antes temibles, uno de los pasos más seguros del camino de Tarazona. Así me lo aseguraron al menos gentes conocedoras de la comarca; pero como suele decirse cría fama y échate a dormir” (352). Bien se ve que este narrador ya de antemano quiere producir el efecto de terror de manera artificial: en verdad no existe *causa* para tal temor dado que “gentes conocedoras” niegan las noticias de que el lugar es temible, afirmando lo contrario: que es de los “más seguros”. Bécquer muestra así que su miedo constituye un prejuicio, una idea vacía, sin fundamento en la realidad concreta (o en su propia percepción de ella). Sin “poderlo remediar”, el narrador revela que incluso a él mismo le parece “ridículo” su temor “infundado” acerca de la venta y sus alrededores:

... sin poderlo remediar me asaltaron la memoria el recuerdo de todos los episodios terribles que acerca de ella [la venta] me habían referido. Preocupado con estas siniestras ideas, guardé silencio.

—¡Bah! —prosiguió mi amigo—, quedémonos aquí, si nos falta cama, no nos faltará un jarro de vino, y a falta de pan buenas son tortas.

Así diciendo, se apeó del caballo y comenzó a llamar a la puerta de la casa. Le imité, aunque costándome algún trabajo vencer una especie de temor que no expresaba por parecerme no sólo infundado, sino hasta ridículo. (355)

Aunque entiende que su ansiedad es una absurda obsesión —una idea fija: “cría fama y échate a dormir”—, no puede controlarla. De este modo, él mismo demuestra que está quijotesicamente dominado por prejuicios o fantasmas de su imaginación. Sugiere que su amigo, en cambio, muy a lo Sancho Panza, tan sólo piensa en beber, comer y dormir “como un lirón” (358).

En sus cartas *Desde mi celda*, Bécquer se queja de los “científicos” de su época, quienes buscan “el origen de las palabras”, en vez de explorar “algo más interesante: el origen de las ideas” (177). ¿Qué *causa* tiene el narrador para aludir a las “crónicas” que hablan de los desconocidos “pajarracos” que, encubiertos por el antiguo ventero, propagan el terror con sus “asaltos nocturnos, robos y muertes”? No cuesta ver que el origen de esta idea reside en la premeditada intención de diseñar su historia *oficial* siguiendo el mismo principio: que el actual ventero también oculta en su casa a la gente que supuestamente va a perpetrar el crimen contra su amigo. Esto es lo que el narrador, sin querer, revela al mencionar las voces que provienen de la venta: “Llamamos una, dos, tres, hasta cinco veces, sin que nadie nos contestase. Yo creía oír, sin embargo, el eco de varias voces de dentro de la casa, y a

través de los mal unidos tableros de la puerta, veía el resplandor de la llama del hogar” (355). Estas voces son una memoria “de cosas que no existen” (en términos de la rima III 67), una invención que se inspira en los desconocidos asaltantes de las crónicas.¹² De hecho, su amigo, situado a su lado, no las escucha del todo y, al entrar, ambos ven únicamente a la hija del ventero y a un gato acurrucado junto a la lumbre: “¿Por dónde ha desaparecido esa gente? Pensé yo, y entre tanto, y con el mayor disimulo posible, hería el suelo con el pie para cerciorarme de que no había ninguna trampa” (355). A fin de hacernos caer en *su propia trampa*, en el falso misterio que inventa para seducirnos y liarnos en su historia *oficial*, nos hace pensar que esa gente (que no existe y que, por lo mismo, *jamás ven* ni él ni los demás personajes) puede estar allí, pero escondida en alguna parte.

Con idéntico propósito añade que el ventero tarda en llegar y se disculpa con una amabilidad que a él le resulta muy sospechosa:

—Uds. Perdonen, señores —nos dijo con una cara muy afable—, ya hacía rato que oíamos llamar, pero . . . se nos antojó que el viento movía las puertas.
Mi amigo parecía satisfecho con la explicación; a mí comenzó por hacerme mal efecto la afabilidad del ventero y su carácter de hombre honrado. Si hubiera tenido trazas de facineroso, tal como yo me lo figuré de antemano en la imaginación, tal vez no me hubiese dado tanto en qué pensar. (355)

Aquí continúa manipulando los eventos porque de nuevo presenta el efecto antes que la causa. Dado que no conoce al ventero, que hasta ahora nunca ha visto en su vida, ¿cuál es el motivo del recelo que éste le inspira? La apariencia física del mesonero no es aquello que le produce desconfianza, puesto que éste no tiene “trazas de facineroso”. Por el momento tampoco existe *causa* para el “mal efecto” que el mesonero le infunde. Se trata de otro prejuicio o idea vacía. ¿Cuál es el origen de esta idea? Su germen reside en la premeditada intención de llevarnos a dudar del ventero: a pesar de que éste a primera vista no parece sospechoso, hemos de suponer que miente, que en realidad no se demora en abrir porque pensaba que “el viento movía las puertas”, sino para dar tiempo a que se escondiese la gente supuestamente reunida en su casa. El narrador propaga la xenofobia —la suspicacia injustificada hacia un extranjero o desconocido— para preservar el falso suspenso y mantenernos enfocados en su historia *oficial*: así no prestaremos atención a la historia *silenciada*.

El narrador crea después una atmósfera de la venta que da una falsa impresión de calma y normalidad: mientras el ventero les quita la silla a los caballos, su amigo le dedica piropos a la muchacha y luego le da conversación. Tras regresar de su tarea, el padre se sienta a dormir en una esquina, la hija sirve vino, su compañero continúa bebiendo y hablándole a ella y el narrador se mantiene “silencioso y retraído” (355), dando a entender que se encuentra mentalmente ausente debido a su preocupación por la gente oculta en la

¹² De este modo, Bécquer sugiere que el genio romántico no es original. Éste incluso demuestra un entendimiento superficial de los textos que ha leído, cuyas imágenes reproduce mecánicamente a fin de propagar la visión que le conviene. En términos de la reseña de *La soledad*, éste escribe “sujetándose a una forma prescrita, como el que vence una dificultad por gala” (224). Bécquer hace ver así lo que Carlos Moreno Hernández ha notado: que el tratamiento de temas en el romanticismo “sigue dependiendo de la tradición retórica de la imitación y de los límites que ésta impone, lejos de los tópicos de la historia literaria que sobrealoran las pretensiones de originalidad o la ausencia de reglas como marcas distintivas del período romántico frente al neoclasicismo” (175).

casa. Si centra nuestra mirada en su simulada inquietud por la gente que no existe, es para que no nos fijemos en la cruel realidad que está presenciando. Pero Bécquer cuenta con la imaginación de los lectores para hacerse comprender: por conexión de ideas *dispersas* hemos de deducir esa lamentable realidad que el narrador intenta silenciar. Igual que Espronceda, quien toma el partido de don Félix, este narrador se alía con su donjuanesco amigo, cuyo desenfrenado deseo de seducir a la “bien linda” muchacha es la mezquina *causa* que motiva la inhumana violencia del padre contra ella.

Declara el narrador que, apenas entra en la casa, de picaresca manera su compañero se hace el que va a encender un cigarro para acercarse a la hermosa muchacha ocupada en avivar el fuego: “Mientras yo me mantenía silencioso y retraído, y el ventero se ocupaba en quitar la silla a nuestros caballos, mi amigo, so pretexto de encender un cigarro, se acercó al hogar, y después de los cuatro o cinco piropos de costumbre, trabó conversación con la muchacha de la venta” (355). El narrador se da cuenta de que los piropos y la (seductora) conversación de su amigo elevan a la hija del ventero —tan “ingenua”, “sencilla e inocente” como la cándida Elvira (355)— al “éxtasis celestial” (*El estudiante* 108). Ve que para esta inexperta muchacha, como para la crédula Elvira, la voz del burlador equivale a la de un dios: “cuando su voz escucha embebecida, / embriagada del dios que la enamora, / dulce le mira, extática le adora” (*El estudiante* 101). Mas el narrador se cuida de ocultar la placentera ilusión de amor a primera vista que advierte en la expresión de la muchacha. Su gozoso semblante demuestra que ella es otra presa incauta que ha caído en la astuta trampa del conquistador. Claro está que el narrador no es el único que se percata de que su amigo ha atrapado a la muchacha en la red de su discurso encantador, aunque vacío. Tras regresar de su tarea, el ladino ventero igualmente nota el efecto de “los falsos lisonjeros lazos / que teje astuto el seductor amante” en la mirada enamorada de su hija (*El estudiante* 101). Visiblemente, su sospecha aumenta cuando ella coloca sobre la mesa un “jarro boquirroto, y dos vasos” solamente (359): al parecer, su hija se encuentra tan atraída por “aquel fingido amor que la mentía” (*El estudiante* 101) que hasta se olvida de servirle un vaso a él, su amo y señor (su dios). Al mencionar el “jarro boquirroto” —que alude al jarro con rotura del *Lazarillo de Tormes*— el narrador revela impensadamente lo que sus sentidos han percibido, es decir, lo que en verdad rememora y no puede acallar: que el ventero trata a su hija del mismo modo que el ciego (figura paterna) trata al niño en la obra picaresca: como una esclava que debe ser castigada cuando no hace lo que su amo absoluto espera de ella.

En el *Lazarillo*, el niño adora el vino e inventa trucos para extraerlo del jarro. En una ocasión, le hace una rotura al jarro cuando, so pretexto de tener frío, se arrima al ciego sentado junto al fuego. El narrador evoca esta obra incluso cuando, como ya hemos visto, dice que su amigo, de similar manera picaresca, emplea el pretexto de encender un cigarro para acercarse a la muchacha situada junto al fuego.¹³ El ciego del *Lazarillo* esconde su conocimiento de la treta del jarro (roto) cuyo vino embriagante eleva al niño a la gloria del cielo: “mi cara puesta hacia el cielo, un poco cerrados los ojos por mejor gustar el sabroso licor” (“Tratado primero”). Del mismo modo, el ventero oculta su discernimiento de la burla del seductor cuyo embriagante discurso eleva a su hija al sueño de amor celestial. El

¹³ El narrador recuerda así el ambiente picaresco, característico en *El estudiante* y *El diablo mundo* de Espronceda.

ciego, quien disimula su vigilancia, sólo castiga a Lazarillo cuando éste se encuentra desprevenido: “sintió el desesperado ciego que agora tenía tiempo de tomar de mí venganza, y con toda su fuerza, . . . dejó caer [el jarro] sobre mi boca. . . Fue tal el golpecillo, que me desatinó y sacó de sentido, y el jarrazo . . . me quebró los dientes, sin los cuales hasta hoy día me quedé” (“Tratado primero”). También el ventero castigará a su hija sin que ella se lo espere, como pronto va a insinuar el narrador, quien aquí silencia de nuevo lo que advierte con malicia: que el padre disgustado se pone en guardia pero, igual que el ciego, disimula su vigilancia haciéndose el dormido. Mientras su amigo toma vino y continúa emborrachando a la muchacha con su lisonjera conversación, él “bebía en silencio; el ventero dormitaba” (356). Mas el narrador no es el único que se da cuenta de la oblicua custodia del ventero que se hace el ciego (o el dormido): su donjuanesco amigo igualmente se fija en ella. No otra cosa da a entender el narrador al mencionar el famoso pasaje de “La donna è mobile” que, de súbito, su compañero empieza a canturrear en italiano. El Duque de Mantua —otro burlador que representa a la mujer como “mensognier” (356) o como “mentira” (en términos de “A Jarifa”)— es el personaje que entona este conocido pasaje de la ópera *Rigoletto*.¹⁴ Al reproducir la misógina cadencia tarareada por su seductor amigo, el narrador revela sin querer que éste comparte su resentimiento (o “repulsión instintiva”) hacia el género femenino. El burlador también se percata de la disimulada vigilancia del ventero, un natural de Borgoña que, como Rigoletto, vive solo con su hija. Su canturreo es el guiño que utiliza para comunicarle a su camarada (el narrador) que la velada custodia del ventero en nada va a modificar la *naturaleza* de su hija: si hasta el momento ella respetaba al padre (el ventero) como si fuera un dios y ahora lo adora a él como a una deidad, muy pronto cambiará de nuevo porque “la donna è mobile” o “mudable”, “vana y caprichosa” (97), en términos del protagonista de la rima XL, quien se encuentra igualmente resentido contra el género femenino, según he mostrado en otro lugar (Mizrahi, “El amor platónico”). He aquí otro seductor que acusa a la mujer de inconstante cuando el verdadero *uomo mobile* es él.

Rigoletto engaña a los esposos de las nobles damas de la corte para que pueda seducirlas el duque, quien obviamente también cautiva a la hija de Rigoletto, Gilda, cuando se entera de su existencia. Enfurecido, Rigoletto negocia el homicidio del duque con el asesino Sparafucile, quien mata a Gilda pensando que ella es el duque (ella se disfraza de hombre para salvar al libertino del que se ha enamorado con infantil inocencia). Aunque de manera indirecta, Rigoletto mismo es quien comete el crimen contra su hija. De hecho, el propio narrador de “Un lance pesado” establece una comparación entre Sparafucile y el ventero cuando se refiere al momento en que éste lo conduce a su habitación: la voz del ventero le trae a la memoria la ópera de Verdi, pero no le recuerda la voz del duque que su donjuanesco amigo canturreaba, sino la del criminal:

cuando . . . el ventero tomó la luz para acompañarme. . . , el recuerdo del último acto del *Rigoletto* estaba tan fijo en mi imaginación que no pude oír sin un estremecimiento involuntario la voz gruesa y estentórea del ventero que me dijo al despedirme:

¹⁴ El narrador trae a la memoria el vínculo estrecho que existía entre el romanticismo español y Verdi, quien llevó a la ópera las obras de *Don Álvaro o la fuerza del sino* de Ángel de Saavedra, duque de Rivas, y *El trovador* de Antonio García Gutiérrez.

—Buenas noches. Buenas noches... —me dijo en castellano muy claro.

Pero a mí me pareció escuchar . . . el canto de *Sparafucile* y oír su voz siniestra que me decía con un acento de horrible sarcasmo:

—Buana notte!

No, y lo que es la noche que el dichoso borgoñón le *preparaba* a su huésped, después de deseársela tan feliz, no era para envidiada. (356-357; mi énfasis)

Mediante este paralelo entre el siniestro asesino y el ventero, el narrador inadvertidamente deja ver su secreta, acallada sospecha de que el mesonero “preparaba” el crimen, el castigo femenino que supuestamente le da al narrador mismo una noche tan poco envidiable. Este protagonista ratifica así su ilimitado egoísmo: no dirige nuestro interés hacia la aflicción de la hija violada, cuyos “ayes dolientes” él percibe “con mucha claridad” (357), como pronto voy a corroborar, sino que desvía nuestra atención hacia la mala noche que él mismo pasa a causa de la “pesadilla horrible” (358).

Antes de esta parte en que el ventero lo conduce a su habitación, el narrador especifica: “el ventero tomó la luz para acompañarme al tabuco en donde me habían preparado la cama, mientras mi compañero subía por una escalera de caracol en busca de la suya” (356). Al ya encontrarse en su cuarto, escucha unos ruidos en la habitación de arriba: “oí crujir las tablas del techo de mi cuarto. Sin duda mi amigo duerme encima y se dispone a meterse en la cama” (357). Aquí se presenta de nuevo el *efecto* antes de la *causa* porque él no posee motivos justificados para imaginar que su amigo es quien “duerme” en el cuarto de arriba. Con toda certeza él ve que su compañero sube la escalera de caracol pero *no lo ve* entrar en esa pieza situada encima de la suya. En seguida, el narrador intenta hacer creer que se queda dormido “como un tronco” pese a su mentida inquietud por la gente inexistente: “El cansancio puede más que las mayores preocupaciones; así que, a pesar de todas mis ideas horribles, me dormí a los cinco minutos *como un tronco*” (357; mi énfasis). Es obvio que aquí miente de nuevo dado que, si en verdad se hubiese dormido “como un tronco”, también habría perdido la capacidad de escuchar lo que sucedía a su alrededor. Pero él mismo indica que, incluso cuando ya se encuentra completamente dormido o sin sentido, percibe hasta los más “imperceptible[s]” (357) murmullos y pasos de esa gente inventada, cuyas voces “sospechosas” (357) simulaba haber sorprendido desde antes de entrar en la venta:

No sé cuánto tiempo haría que estaba dormido, cuando . . . me pareció oír hablar en voz baja cerca de la puerta de mi cuarto. Quise oír lo que decían, pero no me era posible; sólo llegaban a mis oídos palabras sueltas y sin ilación. No obstante, ya había sorprendido algunas bastantes sospechosas, cuando el murmullo de las voces comenzó a sonar más lejano apagándose por último. Así que el murmullo se apagó del todo, hubo un momento de silencio, transcurrido el cual comencé a oír el crujido de la escalera de caracol que gemía con un ruido imperceptible como si subiesen cautelosamente por ella; después percibí con mucha claridad ruido de pasos sobre el techo que se estremecía de cuando en cuando. (357)

He aquí otra manipulación que puede pasar desapercibida si no leemos con suma atención: este narrador quiere hacer creer que, incluso cuando duerme “como un tronco”, él tiene la *imposible* capacidad de seguir escuchando hasta los más silenciosos desplazamientos que ocurren en su entorno. Bien se advierte que el narrador miente doblemente porque en verdad ni duerme ni escucha a la gente fantaseada. El ventero es el que en realidad hace

esos ruidos cautelosos que él percibe “con mucha claridad” porque se encuentra totalmente despierto, a diferencia de su amigo, quien no oye nada porque al parecer sí duerme “como un lirón” y sólo recupera el sentido cuando el narrador produce su “ruido espantoso” en la cocina.

Ya hemos visto cómo el narrador revela su sospecha de que el ventero “preparaba” (357) el crimen cuando éste lo conduce a su habitación. Exaltado por esta sádica idea, el narrador no se duerme, sino que se hace el dormido. Claro está, el mesonero se toma la precaución de aguardar cierto tiempo antes de subir a castigar a su hija. Puesto que esa noche el narrador y su amigo habían bebido tanto que ni se puede “llevar la cuenta” (354), el ventero imagina que estos no tardarán en caer *como troncos* y que no se despertarán si nadie hace un “ruido espantoso”. De hecho, antes de ir a la habitación de su hija, el cauteloso ventero se cerciora de que ambos huéspedes ya se han dormido con profundidad. Primero, pasa cerca de la puerta del narrador (que se hace el que duerme “como un tronco”). Tras subir la escalera de caracol, que gime con un ruido imperceptible, el ventero se aproxima a la puerta del amigo supuestamente dormido. De esta habitación camina a la de su hija, haciendo ese ruido de pasos sobre el techo que se estremece de tanto en tanto.

Incluso antes de que el mesonero irrumpa en el cuarto de su hija, el narrador previene: “Yo no sabía qué partido tomar; me revolcaba en la cama haciendo esfuerzos supremos para levantarme, y parecía que estaba cosido allí o sujeto por una fuerza poderosa” (357). Al declarar que le cuesta tomar el “partido” de su amigo (la víctima del crimen en su historia *oficial*), el narrador anhela llevarnos a creer que, incluso armado con una escopeta, él solo contra esa gente no puede hacer nada más que permanecer paralizado de espanto. Se entiende que en verdad no se ve inmovilizado por su fingido terror a la gente fantaseada, sino porque se encuentra en suspenso, esperando con ansiedad el castigo de la muchacha, cuyo padecimiento le va a brindar un placer sádico que lo va a compensar por el resentimiento (o “repulsión instintiva”) que sustenta contra ella.¹⁵ La “fuerza poderosa” que lo “sujeta”, impidiendo que pueda levantarse de la cama, no es su “miedo terrible” (358) a la gente inventada, sino su anhelante estado de excitación sexual. Pero tal “estado de *exaltación nerviosa*” (357; mi énfasis) también le produce una culpa tremenda. En efecto, su superego no le permite expresar su sádico trance ante la perspectiva del padecimiento femenino, el cual oculta, enmascarándolo bajo la apariencia de “miedo terrible” a la gente inventada que en su historia *oficial* ya va a arremeter contra su amigo.

Tras irrumpir en la pieza de su hija, el ventero la atrapa rápidamente. Con voz *aguda* (femenina), la hija desprevenida emite un grito de terror y, debatiéndose instintivamente, se le escapa de las manos a su padre:

En ese estado de exaltación nerviosa hirió mis oídos un grito *agudo*, y el techo comenzó a temblar conmovido, como si en la habitación [de arriba] se hubiese trabado una espantosa lucha. Oí pisadas fuertes y desiguales, oí rodar muebles, me parecía percibir confusamente imprecaciones ahogadas, y por último, un golpe sordo como el de un cuerpo que cae desplomado... (357; mi énfasis)

¹⁵ También para Nietzsche, “the more punitive our bad consciences are, the more pronounced is our desire to see others punished” (Bonetto 515).

Se entiende que, a causa de la diferencia de peso entre padre e hija, ambos corren con pisadas “desiguales”. Debido a la oscuridad, el ventero hace “rodar muebles” cuando intenta pillar de vuelta a la muchacha. Iracundo porque ese ruido puede despertar a los huéspedes, exhala maldiciones o “imprecaciones ahogadas”. Apenas alcanza a su hija, le da un golpe fuerte, aunque “sordo”, para frenar su resistencia femenina, la cual puede perturbar el sueño de sus huéspedes: “¡Después silencio!... Unos ayes dolientes que se apagaban poco a poco, y un ruido extraño, leve, compasado, semejante al que produce la péndola de un reloj. ¡Era sangre, sangre que se filtraba por entre los mal unidos maderos del techo, y caía gota a gota en mi cuarto!” (357).

La conciencia del narrador ciertamente precisa ejercer un “esfuerzo gigantesco” (358) para incitarlo a reaccionar ante este abuso, como él mismo revela en el siguiente pasaje, en el que evoca a don Félix, quien también “duda, y se palpa” (136) para asegurarse de que no es un sueño lo que percibe:

Hice un esfuerzo gigantesco, me incorporé en la cama, me restregué los ojos, tenía la respiración anhelosa, el pecho oprimido. ¿Sería un sueño, una pesadilla horrible? Exclamé *palpándome* para salir de la *duda*. No, desgraciadamente no. Estaba despierto, tan despierto como ahora, y oía, sin embargo, el ruido que producía la sangre al caer, rumor extraño, con un sonido alterno y monótono, semejante al de las gotas de agua que caen en un charco. (358; mi énfasis)

El narrador quiere hacer creer que, sin *causa* alguna, la gente ha salido de su escondite, ha subido la escalera de caracol y ha penetrado en el cuarto de arriba, en donde finalmente está cometiendo el crimen contra su amigo. Pero aquí ya se le escapa la verdad: no se encuentra dormido, sino muy “despierto”, escuchando con claridad la violación del ventero, quien *sí* tiene una *causa* concreta para castigar a su hija: matar su ilusión de amor por el donjuanesco amigo del narrador. Sin duda alguna este crimen *real* del mesonero es “horrible” (358), mas no sangriento. Resulta evidente que las “gotas de sangre” son otro efecto sin causa justificada pues es *imposible* que el narrador, quien se encuentra muy alerta, pueda reconocer o distinguir el color (rojo) de las gotas en la nocturna oscuridad de su cuarto, en donde no se ve nada, según él mismo indica: “salté de la cama a *oscuras*, cogí a *tientas* la escopeta” (358; mi énfasis). Como luego va a explicar el ventero: “la casa es vieja y cae un mar de *agua*, la habitación se llueve y suenan las goteras” (359; mi énfasis). Al simular que las gotas son de “sangre”, cuando en realidad son de *agua*, el narrador quiere escandalizar a los lectores ante el horror del crimen que está escuchando y finge que es el de su amigo. Según propone Dostoyevsky en *Notes from Underground*: “Civilization develops in man only a many-sided sensitivity to sensations, and ... definitely nothing more” (31). Este escritor agrega con ironía que es a través del desarrollo de tal sensibilidad a las sensaciones fuertes que el hombre progresa “to the point where he finds pleasure in blood” (31).

A fin de producir un (placentero) efecto de horror en los lectores, el perverso narrador pinta de rojo el “mar de agua” de la tempestad, convirtiéndolo en un mar de “sangre” equivalente al que emana del reo cuando el verdugo del poema de Espronceda lo decapita

(41).¹⁶ Las “gotas de sangre” —que en verdad son de *agua*—, son una manifestación sintomática que no sólo revela el culto al sensacionalismo, sino también la conciencia infeliz del protagonista. Como Richard Cardwell ha notado, en su introducción a la obra de Espronceda: “Never is there any sense of individual responsibility; the blame is all one-sided, the idealized figure is presented as a victim of the world’s opprobrium, victim of injustice both social and cosmic” (8). También el verdugo de Espronceda padece mala conciencia por su sádico “placer” ante el “tormento” y el “¡ay!” (41) doliente del condenado. Mas, en vez de reconocer su culpa, la proyecta en Otro, según corrobora al declarar: “cada gota que me ensangrienta, / del hombre ostenta un crimen más” (42). Los términos: “el ruido que producía la sangre al caer, rumor extraño” (358), de nuevo evocan los del verdugo: “al rumor que ... / hace, al caer / ... / de sangre en un mar [la cabeza del condenado]” (41). Así, el narrador revela involuntariamente que, como el verdugo, él experimenta culpa por su gozo sádico ante los “ayes dolientes” (357) de la muchacha, ayes que escucha despierto y con mucha claridad, como luego, sin querer, va a confirmar al preguntar: “¿y los ayes que he oído ... *perfectamente?*” (359; mi énfasis).

Como se ha mencionado anteriormente, además de su alusión a “El verdugo” de Espronceda, el narrador evoca otras obras que ponen en evidencia su mala conciencia. Por ejemplo, en “The Tell-Tale Heart” de Poe, el protagonista nutre hacia el viejo con el que cohabita una repulsión tan injustificada como la que este narrador becqueriano alimenta hacia la hija del ventero. Incluso después de haber asesinado al anciano, el protagonista de Poe sigue oyendo los latidos de su corazón, sonido que representa su mala conciencia (Tucker 115; Sheldon 77). Este personaje de Poe equipara los latidos del corazón —es decir, la culpa que tanto lo tortura y finalmente lo obliga a confesar su crimen— con el sonido de un reloj: “a low, dull, quick sound—much such a sound as a watch makes” (*Tales of Mystery* 559). También el narrador becqueriano coteja el rumor de las gotas con el sonido de un reloj: “un ruido extraño, leve, compasado, semejante al ... de un reloj. ¡Era sangre, sangre que ... caía gota a gota en mi cuarto!” (354). Así, el narrador confirma inadvertidamente que se siente terriblemente culpable, como el criminal de Poe, personaje también evocado por el protagonista del relato “Entre sueños” de Bécquer. También este narrador directamente le da el nombre de “latidos del corazón” (362) al sonido del reloj que lo mortifica, impidiéndole dormir. De hecho, para este protagonista, las palpitaciones del reloj a su vez equivalen a la tortura de las “gotas de agua” (365), las cuales en “la Inquisición daban un tormento horrible” al “caer alternativamente” (365). Del mismo modo, en el sonido “alterno y monótono” (358) de las gotas de *agua* —leitmotiv de su historia *oficial*— el perverso narrador de “Un lance pesado” escucha la voz (acallada) de la culpa, la cual lo tortura, haciéndole *ver con los ojos de la imaginación* —es decir, mediante las fantaseadas “gotas de sangre”— todo el horror de la violación que está escuchando en el cuarto de arriba. La culpa igualmente tortura al protagonista de otro relato becqueriano, “Mi conciencia y yo”, a quien ya más explícitamente se le escapa que su “inspiración” (rima III 67) no proviene de una “conciencia literaria”, sino de un remordimiento espantoso:

¹⁶ He aquí cómo Bécquer nos muestra al “genio ebrio de *sensaciones* y de *inspiración* trazando, a grandes rasgos . . . , esas tiradas de poesía que más tarde son la admiración del mundo” (en los ya citados términos de las “Cartas literarias”; 235).

“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 . . . ; el suceso que voy a referir lo testimonia” (“Mi conciencia y yo” 77). En el ya citado estudio sobre esta obra he demostrado que el suceso narrado por este protagonista romántico da firme testimonio de la culpa que oculta “en el fondo del corazón” por haber abandonado al mendigo que muere de hambre y de frío.

Debido al terrible suplicio que su remordimiento —el sonido de las gotas— le produce, el narrador de “Un lance pesado” se ve forzado a interrumpir la violencia del padre y el gozo sádico que obtiene de ella. En efecto, la atroz violación de la muchacha le ocasiona el perverso placer que deriva en la culpa que lo martiriza y quiere acallar, pero sin tener que confrontar al ventero, cuya autoridad patriarcal no quiere poner en peligro. De ahí que, en vez de subir a rescatar a la muchacha, el narrador baje a la cocina para llamar a gritos al ventero con la premeditada excusa de que está preocupadísimo por su amigo pues, como ya ha dado a entender, nutre la (mentida) certeza de que la gente (inventada) lo está agrediendo:

Vencí el miedo terrible que me embargaba; salté de la cama a oscuras; cogí a tientas la escopeta, y cerciorándome precipitadamente de que estaba pronto el gatillo, salí a la cocina llamando a voces al ventero. Allí tropecé con dos o tres sillas, volqué la mesa, hice un ruido espantoso, hasta que al fin aparecieron. La muchacha *medio desnuda* y con un candil en la mano por una puerta, y el padre todo aturdido y en *paños menores* por otra. Mi primera insinuación fue echarme la escopeta a la cara y apuntar al ventero. La muchacha al verme comenzó a dar gritos, el padre, más pálido que la cera, se arrinconó en el hogar encomendándose a Dios, y creyendo llegada su última hora.

—¿Dónde está mi amigo? —le pregunté dos o tres veces sin dejar de apuntarle. (358; mi énfasis)

Resulta extraño que en esa noche inclemente en que la tormenta hasta se infiltra en la casa por las goteras ni el padre aparezca arropado, sino en “paños menores”, ni la hija se presente abrigada, sino “medio desnuda”. Al dejar escapar este recuerdo de lo que en efecto percibió con los sentidos, el narrador de nuevo pone en evidencia que su discurso contiene una historia *silenciada*: de otro modo, en su fábula del crimen contra el amigo por gente misteriosa, no se justifica del todo este detalle de que el padre y la hija llegan casi “en pelota” a la cocina, a pesar de la noche tempestuosa. Su revelación involuntaria confirma que el ventero estaba abusando de la muchacha, quien no da muestras de sangre porque ni el “golpe sordo” ni la violación del padre le ocasionaron heridas visibles. Ya hemos visto que las fantaseadas “gotas de sangre” son síntoma del culto al efectismo y la culpa del narrador, quien ciertamente evoca aquí la atmósfera gótica, típica de la obra de Espronceda: “noche oscura, tempestad, formas y ruidos misteriosos, ambiente terrorífico” (Marrast 35).

Ahora bien, ¿por qué el padre y la hija entran en la cocina por una puerta distinta? Bécquer de nuevo cuenta con la imaginación de los lectores para hacerse comprender. El ventero padece el terror de su vida cuando escucha el escándalo que el narrador monta en la cocina porque, como también he discutido, creía que los huéspedes dormían *como troncos*; es decir, no se esperaba tal “ruido espantoso” del todo. Apenas si alcanza a ponerse los calzoncillos antes de bajar volando para averiguar si tal alboroto está relacionado con

su atroz incesto. Mientras se sube rápidamente los “paños menores”, con astucia le ordena a su hija que corra a otra habitación y permanezca allí en absoluto silencio, haciéndose la dormida (cabe recordar que uno de los métodos de encubrimiento de los personajes picarescos de esta obra es aparentar que duermen). Aunque mal herida y aterrorizada, ella desobedece porque igualmente tiene urgencia de saber si el gran bullicio del narrador se debe al crimen de su padre y si pone en peligro la vida de su progenitor: ella depende por completo de él para su supervivencia (de ahí que grite con tanta angustia cuando el narrador amenaza al ventero con la escopeta). Toma un candil y baja por su lado a la cocina con tal rapidez e inquietud que ni siquiera se percata de que está “medio desnuda”. Se explica así que ambos, padre e hija, entren por una puerta distinta cuando “al fin” aparecen en la cocina.

Apenas ve a su compañero —quien también llega de inmediato a la cocina—, el narrador se hace el que está muy “asombrado” y “confuso” para reforzar todavía más la falsa apariencia que ha producido tal estruendo porque tenía la seguridad de que acababan de asaltar y hasta de asesinar a su amigo en el cuarto de arriba, sin que él pudiese impedirlo por su “miedo terrible” a la gente (inventada), como antes había dado a entender:

- ¡Qué! —exclamé, asombrado al verle [a su amigo]—, ¿no te han muerto?
—¡Matarme! —respondió a mi pregunta—, pues si dormía como un lirón cuando me ha despertado este ruido espantoso.
—Pero —proseguí, de cada vez más confuso—, ¿y los ayes que he oído, la lucha que ha tenido lugar en tu habitación y que he sentido perfectamente?
—¡Habrás soñado! —me interrumpió mi amigo con aire de burla.
—¿Y el ruido de las gotas de...? —continúe yo precipitadamente, ese ruido que todavía se oye. (358-359)

El ventero todavía no ha logrado emitir palabra, pero no sólo por pavor a la amenazante escopeta del narrador. El mesonero nutre la aterradora sospecha de que el protagonista ha montado tal bullicio porque ha escuchado el atroz delito que él mismo estaba cometiendo en el cuarto de arriba. Pero pronto se persuade de que el escándalo del narrador no se debe a su propia violencia *real* contra su hija, sino a la agresión *soñada* contra el compañero. Tanto la pregunta —“¿Dónde está mi amigo?”— que antes repitió con falsa preocupación, como el teatral “asombro” que al ver a su camarada exhibe el protagonista, quien de manera calculada se muestra “cada vez más confuso”, tranquilizan al ventero. Su embaucado (o seducido) entender lo convence de que el narrador no se ha enterado de nada porque, en efecto, dormía “como un tronco”, igual que su amigo.¹⁷ Así, el mesonero recupera la calma y se apresura a despejar la simulada confusión del narrador, aclarando con malicia que el ruido “de las gotas de...”, ruido “que todavía se oye”, se debe a la

¹⁷ Al hablar de sus compañeros, el narrador de “Mi conciencia y yo” declara: “éste [amigo] cuenta un embuste, aquél otro, todos sabemos que son mentiras, y los escuchamos como si fueran verdades” (79). Sus palabras sugieren la posibilidad de que aquí mienta a su vez el burlador amigo del protagonista. Quizás en verdad no “dormía como un lirón”, pero afirma lo contrario para que nadie sospeche que él también escuchó la violación de la muchacha con perverso placer desde el cuarto vecino en el que se alojaba.

tormenta que sigue cayendo sin cesar (y cuyo sonido a su vez representa la culpa que no deja de agobiar al narrador):

—¡Bah! —se atrevió a decir el ventero, ya repuesto del susto—; eso es que la casa es vieja, cae un mar de agua, la habitación se llueve y suenan las goteras. La escopeta se cayó de mis manos, el suelo parecía que se había abierto a mis pies. Para dar idea de lo avergonzado que me dejó este ridículo lance, no diré más sino que, al volver a Ágreda desde Tarazona, adonde fuimos al otro día, eché por otro camino y rodeé más de un cuarto de hora por no pasar otra vez por la maldita venta. (359)

He aquí cómo el protagonista logra detener el abuso de la muchacha sin involucrar al padre y sin que los allí presentes se percaten de que él ha sido testigo del crimen. Si siente la compulsión de repetir por escrito su historia *oficial* es para calmar la culpa trágica que lo sigue torturando, impidiéndole olvidar la violación que le provocó placer y que, como entiende de sobra, él en verdad tan sólo interrumpió con su “ruido espantoso”. Mediante su expresión: “el suelo parecía que se había abierto a mis pies”, el narrador evoca de nuevo al don Félix de Espronceda —“faltarle la tierra sintió bajo el pie” (126)—, quien “achaca al vino” (126) la visión de “la mujer velada en blanco traje” (125) que lo persigue como su sombra a lo largo de toda la obra. Este fantasma femenino simboliza su culpa por la locura y muerte de Elvira (Cardwell 9; Marrast 34). Pero, claro está, don Félix no hace caso alguno del espanto (o remordimiento). De hecho, lo describe como “del vino ridículos antojos / que al fin su juicio a alborotar subió” (125). A través de su referencia a don Félix, el narrador ratifica involuntariamente que también él siente una culpa espantosa que lo persigue a todas partes como su sombra. Mas no quiere tomar conciencia de ella para no verse obligado a cambiar, a adoptar una actitud responsable hacia sí mismo y hacia los demás.¹⁸ De ahí que él igualmente presente el recuerdo (o fantasma) del crimen como “ridículo lance”: el efecto del vino que había bebido con su amigo antes de llegar a la venta, conforme previene ya desde el principio: “hago esta mención del número de botellas, porque si el lector, como en el cuento de *Las cabras de Sancho*, quiere llevar la cuenta de las que bebimos, tal vez encontrará más natural y verosímil el desenlace de la historia que voy a referirle” (354). De acuerdo con la reconstrucción que acabo de proponer, el desenlace de su historia *oficial* no es ni “natural” ni “verosímil”, sino premeditado y engañoso. Su incoherente o “ridícula” coartada en verdad le produce “vergüenza”, pues no ha cumplido con su obligación de denunciar el crimen del ventero. Bien sabe que la violencia del mesonero no se detuvo en ese “lance pesado”, cuya opresión él mismo está perpetuando mediante su silenciamiento cómplice. Mas, en vez de hacerse cargo de sus circunstancias con responsabilidad, este perverso muerto en vida prefiere pasarse la existencia huyendo de ellas: “eché por otro camino . . . por no pasar otra vez por la maldita venta”.

¹⁸ En “Mi conciencia y yo”, la culpa también toma la forma de una mujer-fantasma que espanta al narrador, quien huye de ella, admitiendo: “tenía miedo de estar solo con una mujer, porque esa mujer era mi conciencia” (80). En “Un lance pesado”, las imágenes que aluden a la culpa a su vez evocan las que aparecen en *Macbeth* de Shakespeare, cuya influencia en el romanticismo español es bien conocida. Por ejemplo, tras el asesinato de Duncan, Macbeth no puede limpiarse la sangre de las manos, es decir, no puede borrar la culpa que lo tortura. Tampoco logra dormir porque su mala conciencia se lo impide. Tiene pesadillas y visiones ilusorias; incluso lo atormenta el acusador fantasma de Banquo que lo persigue y lo amenaza con revelar su crimen.

Ortega y Gasset concuerda con Bécquer cuando afirma en *La rebelión de las masas*:

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)

Bécquer parodia el tramposo (pícaro, seductor, efectista) discurso romántico evocado en los intertextos y en las otras claves de la obra que acabo de discutir a fin de llevarnos a descubrir la subjetividad reprimida del genio romántico: su verdadero espíritu o “auténtico ser”, el cual desde el fondo de sí mismo le produce culpa trágica, atormentándolo por su cruel insensibilidad hacia el sufrimiento del Otro (la mujer en este caso, el mendigo en el de “Mi conciencia y yo”). Su propia conciencia le produce interior descontento al “yo” romántico, quien vive alienado, fragmentado de sí mismo y de la realidad circundante, por silenciar la voz del Otro (interior y exterior) que le exige integridad moral. Conforme Félix de Azúa afirma en *El aprendizaje de la decepción*, el discurso es siempre transparente dado que la “tarea de encubrimiento pone de manifiesto lo más oculto de nosotros mismos. Es preciso andarse con muchísimo cuidado, prestar una atención tensa, sin sosiego, porque todos los signos externos hablan de nuestra interioridad, son nuestro verdadero espíritu” (98). En efecto, también para Bécquer todo está afuera, nada hay adentro: lo más superficial es a su vez lo más profundo. Mas todo lector o lectora que no preste una “atención tensa, sin sosiego”, a las contradicciones (o ironías) del discurso del “genio creador”, tampoco podrá ver más que la historia *oficial*.¹⁹

Robert Marrast ha advertido que en la obra de Espronceda se observan “fragmentos” o “digresiones que tantos críticos juzgaron superfluas e incongruentes” (49). A través de “Un lance pesado”, Bécquer hace ver que tal incongruencia se debe al secreto deseo de Espronceda (o de todo genio romántico *a lo Espronceda*) de crear una intachable imagen pública y sentirse mejor consigo mismo. En distintos términos, tal incoherencia pone de manifiesto el conflicto que existe entre el ser privado (o *auténtico ser*) que se siente

¹⁹ Lo que llamo historia *oficial* recibe el nombre de poesía de “todo el mundo” en la reseña de *La soledad* (221). Bécquer da a entender aquí que su poesía dialógica puede leerse de dos maneras, como poesía de “todo el mundo” o como poesía de “los poetas” (221). Los que se quedan en la superficie del texto nada más están leyendo la poesía de “todo el mundo” (y no el desenmascaramiento de ella) que entretiene fugazmente: su efecto placentero desaparece en la última página —cuando “se dobla la hoja con una suave sonrisa de satisfacción” (221)—, disipándose tan rápidamente como “una melodía que nace, se desarrolla, acaba y se desvanece” (221). Igual que en la rima III, en este texto Bécquer señala que el principal propósito de su poesía dialógica no es el de entretener, sino el de inquietar, despertando “las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía” (221). Se comprende que tal inquietud ha de estimularnos a actuar, a tratar de reconstruir la historia *silenciada*, agrupando de manera ordenada y coherente las “mil ideas” que su poesía suscita cuando “se acaba” de leer y “se inclina la frente cargada de pensamientos sin nombre” (221). Si no participamos en esta reconstrucción detectivesca tampoco tendremos acceso a la poesía de “los poetas”, la cual no se dirige a “todo el mundo”, sino tan sólo a lectores cómplices. Con la poética dialógica de Bécquer coinciden autores tan actuales como Carme Riera, por ejemplo. Al hablar de su novela *Una primavera para Domenico Guarini*, Riera dice que pretendió “urdir un texto a través de diversas piezas que, como un inmenso rompecabezas, fueran encajando y ajustándose al servicio del conjunto” (“Grandeza” 152). En una entrevista con Luis Racionero, Riera insiste: “Hay que convertir al lector en cómplice, porque la literatura la completa el lector” (“Cada vez” 16).

culpable y la redimida imagen pública que engañosamente el genio romántico anhela presentar de sí mismo mediante su historia *oficial*. A través del desenmascaramiento de su “ridículo lance” —o “absurda fábula” (93), en términos de la rima XXXI—, Bécquer se muestra aliado a Baudelaire, “the secret agent of his [bourgeois] class’s discontent with itself”, como observa Peter Nicholls, para quien este poeta ya ponía en evidencia la “perversity” del sujeto burgués cuyo “sense of splitting and of contradictory impulses at war within the self, . . . he [Baudelaire] developed from Poe” (19). Aquí, Bécquer igualmente desenmascara las “crónicas del país”, mostrando cómo éstas acallan el abuso de la mujer en sus “mil y mil historietas” (352) de terror, en donde únicamente se mencionan oscuros “asaltos nocturnos, robos y muertes” (352). El ventero (símbolo del padre) es quien allí “encubre” (352) a los desconocidos criminales o “pajarracos de cuenta” (352) que concurren a su casa, cuando en realidad las cosas suceden al contrario, como bien ilustra el narrador mediante su propia crónica *oficial*. En tanto paradigma del abuso femenino, el incesto es el tabú que no se nombra para proteger al padre en cuya autoridad se fundamenta la estructura patriarcal de la sociedad burguesa, estructura que, a hurtadillas, el genio romántico anhela preservar por su terror a perder su propio dominio (o ilusión de dominio) masculino, es decir, por su miedo a hacerse cargo de la realidad que trasciende su control.²⁰

En este relato, Bécquer también reitera su afinidad con las escritoras de su época, quienes igualmente componen palimpsestos “whose surface designs conceal or obscure deeper, less accessible (and less socially acceptable) levels of meaning” (Gilbert and Gubar 73). Como ellas, Bécquer emplea técnicas desfamiliarizantes para conferirle a sus escritos un carácter de texto que no está listo de antemano, que está en proceso de hacerse: fragmentación, intertextualidad, pluralidad de perspectivas contradictorias, silencios, brechas, parodia, ironía, modalidad gótica y final abierto. Bécquer se vale de estas técnicas para producir inquietud, incitando a los lectores a participar, a establecer conexiones —“cual átomos que agrupa / recóndita atracción” (rima III 68)— y a reconstruir la historia *silenciada* de manera detectivesca a fin de tomar conciencia de la tiranía que la origina: la ley del padre. La anterior lectura confirma que Bécquer poseía un muy extenso y agudo conocimiento de las disciplinas que se estaban desarrollando en el contexto europeo (i.e., la psicología, la filosofía y la literatura) y se mantenía en perpetuo diálogo con la cultura occidental, reflejando los discursos de la tradición patriarcal o burguesa desde una perspectiva dialógica liberadora. Bécquer batallaba contra esta tradición que aliena,

²⁰ Existe aquí otra ironía porque los crímenes de las “crónicas” en las que el narrador se inspira para construir su historia *oficial* en verdad no se refieren a leyendas *del país* sino a leyendas francesas: las de las ventas sangrientas, como bien ha observado Pageard, quien cita el famoso ejemplo de “la venta de Peyrebeille, en el sur del Macizo central francés, durante los años 1830” (340). Conviene añadir que, en la opinión popular, la obra *L'auberge rouge* de Balzac, incluida en *La comédie humaine*, se escribe teniendo en mente los crímenes de la venta de Peyrebeille, también conocida con el nombre de *L'auberge rouge*. Bécquer estaba al corriente de esta opinión popular. Su alusión a la leyenda francesa es un guiño que a su vez evoca el género detectivesco de *L'auberge rouge* de Balzac. Debido a los límites de este trabajo, no he podido incluir los intertextos de la narración de Balzac que aparecen en el relato de Bécquer. Mas confío en que quien decida comparar ambas obras también podrá notar cómo el narrador becqueriano en múltiples ocasiones alude al texto de Balzac en su historia *oficial*, la cual revela, en mi opinión, la *comedia humana* o el secreto papel que, a juicio de Bécquer, el genio romántico desempeña en ella, conforme acabo de proponer.

impidiendo el desarrollo de relaciones intersubjetivas entre seres humanos que, además de juzgarse y de exponerse a ser juzgados (en vez de ocultar sus deseos y culpas), atienden a la llamada (interior y exterior) del Otro, a fin de cumplir con su obligación ética hacia sí mismos y hacia los demás. En definitiva, el anterior estudio corrobora que urge reconocer y asumir la responsabilidad de demoler el mito de Bécquer como autor apolítico, conservador, ensoñador y enajenado de la realidad, para empezar a colocarlo en el prominente lugar de escritor comprometido en la lucha por el ideal revolucionario de libertad, igualdad y fraternidad que le corresponde en la historia de las letras hispánicas.

Obras citadas

- Azúa, Félix de. *El aprendizaje de la decepción*. Pamplona: Pamiela, 1989. Impreso.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Autógrafos juveniles: Manuscrito 22.511 de la Biblioteca Nacional*. Ed. Leonardo Romero Tobar. Barcelona: Puvill, 1993. Impreso.
- . *Desde mi celda*. Ed. Darío Villanueva. Madrid: Castalia, 1985. Impreso.
- . *Leyendas, apólogos y otros relatos*. Ed. Rubén Benítez. Barcelona: Labor, 1993. Impreso.
- . *Obras de Gustavo Adolfo Bécquer*. Ed. Cristóbal Cuevas y Salvador Montesa. Málaga: Arguval, 1993. Impreso.
- . *Rimas. Leyendas escogidas*. Ed. Rubén Benítez. Madrid: Taurus, 1990. Impreso.
- . *Todas las narraciones*. Ed. Ángel Esteban. Palencia: Cálamo, 2007. Impreso.
- Benítez, Rubén. Introducción. *Rimas. Leyendas escogidas*. De Gustavo Adolfo Bécquer. Madrid: Taurus, 1990. 2-58. Impreso.
- Bonetto, Sandra. "Coward Conscience and Bad Conscience in Shakespeare and Nietzsche". *Philosophy and Literature* 30.2 (2006): 512-527. Impreso.
- Cardwell, Richard. Introducción. *The Student of Salamanca*. De José de Espronceda. Warminster: Aris, 1991. 8-40. Impreso.
- Dostoyevsky, Fyodor. *Notes from Underground*. Trad. Jessie Coulson. Harmondsworth: Penguin, 1972. Impreso.
- Doyle A. C. *A Study in Scarlet. The New Annotated Sherlock Holmes*. Vol. 3. Nueva York: Norton, 2006. Impreso.
- Espronceda, José de. *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*. Ed. Robert Marrast. Madrid: Clásicos Castalia, 1978. Impreso.
- . *Poesías líricas. El estudiante de Salamanca*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987. Impreso.
- Estruch Tobella, Joan. "Bécquer, ¿un romántico rezagado?" *Bécquer: Origen y estética de la modernidad*. Málaga: Univ. de Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1995. 293-303. Impreso.
- Freud, Sigmund. *General Psychological Theory*. Ed. Philip Rieff. Nueva York: Touchstone, 1997. Impreso.
- . "Introductory Lectures on Psychoanalysis" (Parts 1 & 2). *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Ed. y trad. James Strachey. Vol. 15. Londres: Hogarth, 1961. 15-239. Impreso.
- . *New Introductory Lectures on Psychoanalysis. The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Ed. y trad. James Strachey. Vol. 22. Londres: Hogarth, 1965. 1-182. Impreso.

- . *The Ego and the Id*. Trad. Joan Riviere. Londres: Hogarth, 1927. Impreso.
- . "The Future Prospects of Psychoanalytic Therapy". *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Ed. y trad. James Strachey. Vol. 11. Londres: Hogarth, 1957. 139-151. Impreso.
- . *The Interpretation of Dreams*. Ed. y trad. James Strachey. Nueva York: Avon, 1965. Impreso.
- Gilbert, S. M., y S. Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1979. Impreso.
- La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Burgos, 1554. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. S. pág. Electrónico. 12 mar. 2012.
- Marrast, Robert. Introducción. *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*. De José de Espronceda. Madrid: Clásicos Castalia, 1978. 9-81. Impreso.
- Mizrahi, Irene. "El amor platónico 'en pelota': Desensmascaramiento del sublimado apetito sexual en la rima I de Bécquer". *Hispanic Review* 79.3 (2011): 425-452. Impreso.
- . "El mendigo abyecto de Espronceda en 'Mi conciencia y yo' de Bécquer". *Decimonónica* 9.1 (2012): 48-72. Impreso.
- . *La poética dialógica de Bécquer*. Ámsterdam: Rodopi, 1998. Impreso.
- . "The Voice of the Feminine Body: Espronceda's Poetry in Bécquer's Rimas LV, LX, and LXXXV". *Tesserae* 9.2 (2003): 163-177. Impreso.
- Moreno Hernández, Carlos. "Bécquer y Byron: Imitación y emulación". *Bulletin of Spanish Studies* 87.2 (2010): 163-175. Impreso.
- Nicholls, Peter. *Modernisms: A Literary Guide*. Berkeley: U of California P, 1995. Impreso.
- Nietzsche, Friedrich. *On the Genealogy of Morals*. Ed. y trad. Walter Kaufmann. Nueva York: Vintage, 1989. Impreso.
- Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1986. Impreso.
- Pageard, Robert. *Bécquer: Leyenda y realidad*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990. Impreso.
- Poe, Edgar Allan. *Tales of Mystery and Imagination: Selected Stories*. Hertfordshire: Wordsworth, 1993. Impreso.
- . *The Letters of Edgar Allan Poe*. Ed. John Ward Ostrom. Vol. 1. Nueva York: Gordian, 1966. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics*. Ed. Don Ihde. Trad. Kathleen McLaughlin et ál. Evanston: Northwestern UP, 2006. Impreso.
- Riera, Carme. "Cada vez tenemos menos imaginación". Entrevista de Luis Racionero. *Quimera* 9-10 (1995): 14-16. Impreso.
- . "Grandeza y miseria de la epístola". *El oficio de narrar*. Ed. Marina Mayoral. Madrid: Cátedra, 1989. 147-158. Impreso.
- Shelden, Pamela J. "'True Originality': Poe's Manipulation of the Gothic Tradition". *American Transcendental Quarterly* 29.1 (1976). 75-80. Impreso.
- Tucker, B. D. "Evil Eye: A Motive for Murder in 'The Tell-Tale Heart' ". *Readings on the Short Stories of Edgar Allan Poe*. Ed. Hayley Mitchell Haugen. San Diego: Greenhaven, 2001. 114-117. Impreso.
- Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Alianza, 1993. Impreso.
- Viera, D. J. "El caballo negro en Antero de Quental y en García Lorca, y el tema amor-muerte". *Thesaurus* 36 (1981): 71-89. Impreso.

Villanueva, Darío. Introducción. *Desde mi celda*. De Gustavo Adolfo Bécquer. Madrid: Castalia, 1985. 7-75. Impreso.