

El sueño siniestro de don Félix de Montemar

ZACHARY R. LUDINGTON

Departamento de Español, Italiano y Portugués
115 Wilson Hall, PO Box 400777, Charlottesville, VA 22904
Universidad de Virginia. EE. UU.
zrl4k@virginia.edu

RECIBIDO: OCTUBRE DE 2009
ACEPTADO: ENERO DE 2010

Él mismo, su imagen, su misma figura,
su mismo semblante, que él mismo era en fin:
y duda y se palpa y fría pavura
un punto en sus venas sintió discurrir.
(*El estudiante de Salamanca*, vv. 1108-11)

Puede ser el famoso calavera don Félix de Montemar el que siente esta ‘pavura’? Tradicionalmente, el don Félix de José de Espronceda ha sido concebido como una manifestación arquetípica, tal vez trillada, del héroe (o anti-héroe) romántico; su egoísmo, arrogancia, altivez y su actitud desafiante hacia Dios son propios a los más famosos libertinos románticos. El miedo simplemente no cuadra con él. Esta visión de don Félix ha inspirado a Russell P. Sebold a calificarlo de “infernial arcano,” citando el verso 1085: es un personaje sumamente diabólico y sobrenatural. Seguramente, don Félix es, en palabras de Enrique Gil y Carrasco, “un grande hombre,” lo cual “en su sentir, es la idea general de su siglo... todo grande hombre es un grande acontecimiento” (Sebold 448), pero yo sospecho que no es tan diabólico ni sobrehumano como propone Sebold. Don Félix sí que es un gran acontecimiento,

lo cual sugiere acción, un dinamismo de carácter. Si fuera el ser diabólico que describe Sebold, don Félix sería una simple imagen, una caricatura del héroe romántico. Efectivamente así es como Sebold lo ve, casi un muñeco sin vida; para Sebold “el retrato esproncediano del mal titánico” de don Félix se hace convincente “merced en parte al hecho de que se evita en el poema todo análisis de los móviles psicológicos que los actos de Félix puedan haber tenido” (Sebold 450).

De acuerdo, porque los *actos* de don Félix constituyen, junto con sus parlamentos y toda su falsa pose, la represión de su inconsciente y del mal que padece. Sebold cree que “Félix parecería poco más que un maniquí de madera sin alma, si no nos hubiesen tenido alucinados desde las primeras páginas su depravado atrevimiento, la violencia de sus retos y la velocidad huracanada con que se mueve” (Sebold 452). No estoy convencido que sea simplemente la sobresaliente bravuconería de don Félix lo que le hace impactante. El matiz psicológico pasa desapercibido por Sebold porque la alucinación causada por toda la ostentación del libertino encubre sus pesares psicológicos. Pero prestando cuidadosa atención, se ve que las visiones, el sueño de don Félix, y sus temores y sentimientos (que sí aparecen en el poema), son indicios de estos procesos psicológicos, principal entre ellos la experiencia de lo *Unheimlich* freudiano,¹ lo siniestro, lo desconcertante. La característica fundamental del héroe romántico es esta psique problemática: apostaré, con Lilian R. Furst, que en vez del comúnmente aceptado *mal du siècle*, o *Weltschmerz*, el héroe romántico, y don Félix en particular, sufre un *Ichschmerz*, un mal del yo, individual, egocéntrico; un mal de por sí (Furst 57).

Freud describe lo *Unheimlich* como “something which is secretly familiar [*heimlich-heimisch*], which has undergone repression and then returned from it” (245). Lo *Unheimlich* es todo lo que debía permanecer escondido pero que es sacado a luz, inspirando sentimientos de inquietud, asombro y horror (224). Freud ofrece varias características de lo *Unheimlich* como la compulsión a la repetición, el miedo a la castración, y el encuentro con el doble. Cuando nos acontece a los seres humanos un fenómeno de repetición (sea de un número, un nombre, una situación) o un reflejo de nosotros mismos, o incluso el desdoblamiento de otro, experimentamos el resurgimiento de creencias animistas reprimidas. Lo *Unheimlich*, lo siniestro, es la manifestación de todas estas creencias místicas y ocultas que negamos con la razón pero que siguen brotando de nuestras almas cuando percibimos lo familiar dentro de lo no familiar. Este fenómeno va más allá de lo fantástico; tiene que ser inquietante porque su-

pone un reto a nuestro equilibrio psicológico. Para que algo sea *unheimlich* tiene que haber un “conflict of judgement” (Freud 250). Lo *Unheimlich* está especialmente vinculado al silencio, la oscuridad y la soledad (Freud 246). Nos fijamos de Freud no sólo por su lógica y su empirismo, sino también por la subestructura metafórica de su pensamiento cuya aplicación textual puede ser tan útil como la aplicación clínica (Hillman 23).

Y el aspecto de lo siniestro que más se nota en don Félix de Montemar es su desdoblamiento. Este aspecto de lo *Unheimlich* es el que tiene mayores repercusiones para la psique y personalidad de don Félix, y por ende, para el héroe romántico en general. Será la psique de don Félix lo que aclarará el problema de su identidad y de su peso emocional. No puede ser que su grandeza esté en “su colosal inescrutabilidad,” o “su velocidad huracanada” o sus “actos,” como plantea Sebold, sino en el torturado inconsciente del espadachín y mujeriego orgulloso y en el proceso de su *individuación*: “for the Romantic hero’s dominance stems not from his activity, but from the interest in his psyche” (Furst 56). Así que su atrevimiento y la aparente falta de un obvio “móvil psicológico” de los *actos* de don Félix no pueden ser la fuente de su grandeza; Don Félix es un personaje turbador e inquietante no por ser diabólico, “titánico,” (Sebold 447), sino porque es humano; su peso emocional radica en su peso psicológico, hasta ahora ignorado e incluso negado.

El poema está dividido en cuatro partes, pero la acción referida no sigue un orden cronológico. De hecho, las cuatro partes siguen un orden que subraya el cambio psicológico que sufre el protagonista. La cronología del poema es; parte 2, parte 3, parte 1, parte 4. Sin embargo el poema empieza con la parte 1 donde ya vemos a un don Félix acosado por su doble. El ambiente *unheimlich* se establece desde los primeros versos: al matar don Félix a don Diego de Pastrana, el hermano vengador de Elvira, se oye que un

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. (vv. 41-46)

El “ay” de don Diego al morir “penetra el corazón;” se puede suponer de cualquier persona que hubiera estado ahí, o en general, y no necesariamente a

nuestro protagonista. Pero el temblor es distinto. En un poema muy cuidadosamente estructurado, con variada métrica y rima, el verbo “oyó” no puede atribuirse a exigencias métricas. Si “el que lo oyó” no es don Félix, ¿quién puede ser? Aparte del fallecido no hubo otra persona presente en la contienda. El verbo en el pretérito y sin la ambigüedad que hubiera sido posible con el imperfecto del subjuntivo, (“y diera al que lo oyera”, como ocurre en otras partes del poema), admite un solo sujeto verbal; un sujeto específico y concreto que sí oyó y sí experimentó tal temblor: es y tiene que ser don Félix de Montemar. Don Félix siente miedo desde el comienzo del poema. No es un ser monolítico sino un hombre con un consciente y un inconsciente, una psique en crisis. El poema tiene que seguir una cronología fuera de orden para establecer este importante matiz psicológico (y argumentaré hasta onírico) de don Félix desde el principio.

Todo el carácter superficial de don Félix que señala Sebold está presente en el poema, pero no representa el ser interior de nuestro protagonista. El don Félix de la parte tercera, el cuadro dramático, por ejemplo, es una serie de posturas afectadas, según Casaldueiro, “*pose* que el mismo poeta adoptaba para ocultar su intimidad” (164). Puede ser. Seguramente oculta el carácter íntimo de don Félix, si no el del mismo Espronceda. La cadena, el oro, los naipes y el retrato son símbolos de este don Félix mundanal. Al presentarnos Espronceda con este conjunto de posturas vemos el exterior de Montemar; todavía estamos ante un ser hercúleo, violento, orgulloso y sin profundidad psicológica (Hillman 110-17). Este Hércules causa una frustración considerable para Sebold, quien pregunta “¿Cuál es el propósito de Espronceda al negarnos tan repetidamente la oportunidad de mirarle el alma a Montemar?” (454). Ya vendrá esa oportunidad.

Don Félix es el ser diabólico que describe Sebold hasta su desafío con don Diego, pero a partir de aquel momento Montemar se nos revela. Esta revelación es un proceso profundo, lo cual supone que nuestra lectura tiene que ser profunda. El don Félix psicológico está presente; pero para formarse, para crear su alma y alcanzar su individuación, tiene que pasar un momento de profundidad, un momento *unheimlich*. Su entorno es el sueño, la confusión: el inframundo.² Don Félix tiene que buscar el Hades (Hillman 27).

Veamos el arranque de este proceso, y la interpretación de él que ofrece Sebold. Él negará otra vez la complejidad psicológica de don Félix cuando, en la parte cuarta, se topa con el fantasma y “se interpola una poderosa descripción del abandono, la desilusión y el hastío que aquejan al típico romántico,

en dieciséis cuartetos de arte mayor (vv. 821-84)” (Sebold 451). Para Sebold este típico romántico, “la befa del mundo temblando,/su pena en su pecho profunda escondió,/y dentro en su alma su llanto tragando/con falsa sonrisa su labio vistió!!!...” (vv. 849-52); para Sebold, digo, este no es don Félix sino un personaje romántico hipotético, ya que parece que don Félix no responde al gemido del fantasma como aquel ser hipotético respondería: “Quien haya sufrido tan bárbaro duelo (v. 869)... Aquél, de la blanca fantasma el gemido,/.../hubiera, y su inmenso dolor, comprendido,/hubiera pesado su inmenso valor” (vv. 881-84)” (Sebold 451).

El problema con esta interpretación es que es muy acertada, pero solo en parte. El “Quien haya sufrido tan bárbaro duelo” es un ser hipotético y no puede ser don Félix. Don Félix no comprende el “inmenso dolor” encerrado en el gemido del fantasma ya que no ha “sufrido tan bárbaro duelo,” exactamente como apunta Sebold. Pero procuraré demostrar que el “bárbaro duelo” no es la “falsa sonrisa” y “llanto tragado” que Sebold cita. Esta “falsa sonrisa” sí que es don Félix; pero Sebold no cita en su artículo dos cuartetos claves para la interpretación del verso 869, “Quien haya sufrido...”. Los cuartetos a los que me refiero son los anteriores a ese verso clave:

¡Ay! del que descubre por fin la mentira.
 ¡Ay! del que la triste realidad palpó,
 del que el esqueleto de este mundo mira,
 y sus falsas galas loco le arrancó...

¡Ay! de aquel que vive solo en lo pasado...!
 ¡Ay! del que su alma nutre en su pesar,
 las horas que huyeron llamara angustiado,
 las horas que huyeron jamás tornarán. (vv. 861-68)

Don Félix es “él mismo, la befa del mundo temblando,/ su pena en su pecho profunda escondió,/ y dentro en su alma su llanto tragando/ con falsa sonrisa su labio vistió!!!...” (vv. 849-52). No olvidemos que este don Félix primitivo tiene “siempre el insulto en los ojos/ en los labios la ironía,/ nada teme y todo fía de su espada y su valor” (vv. 104-07). Este don Félix, el del engaño de Elvira, del apostar desdeñoso, “gentil, varonil, altivo, airoso” (Casalduero 164), es la cáscara que se deshará en su descenso al Hades, descenso que será el “bárbaro duelo,” viaje aún no emprendido.

La elipsis del verso 852 (que Sebold omite en su cita) ubica una cierta pausa en el texto, elipsis y pausas correspondientes repetidas en los versos 864 y 865 citados arriba. Las elipsis contribuyen al crecimiento progresivo de la desilusión, proceso en el que don Félix se encuentra, pero todavía sin haber descubierto “por fin la mentira,” lo cual supondría que no ha llegado todavía a sufrir “tan bárbaro duelo,” (v. 869). Sebold tiene razón en afirmar que los versos 869-84 representan un ser romántico hipotético, pero la estructuración del poema parece sugerir que hasta el verso 852 (“con falsa sonrisa su labio vistió!!!...”) es el don Félix del momento y los siguientes cuartetos describen a un don Félix por venir, un ser todavía hipotético. Esto lo indica claramente el orden de los versos en el texto y también el carácter epítáfico de los versos 861-68 que se comentará más adelante. Es, pues, por no haber descubierto la mentira de su existencia que don Félix no puede apreciar la profunda tristeza y desesperación del gemido del fantasma. Sólo ha sentido los primeros vagos indicios de incertidumbre y temor, el arranque, como queda dicho, de su proceso de individuación.

Y responde al gemido manifestando esta incertidumbre y este temor:

Si buscáis algún ingrato,
Yo me ofrezco agradecido;
pero o miente ese recato
o vos sufrís el mal trato
de algún celoso marido. (vv. 885-89)

Esta réplica es prueba de la perplejidad moral y psicológica de don Félix. Un “ingrato agradecido” es un oxímoron y las dos explicaciones que don Félix ofrece por el gemido del fantasma, el “recato mentiroso” y el “celoso marido,” son sugerencias frívolas que no vienen al caso. Sigue en su ostentación y brauconería, su *posturing*. Pero el encuentro con el fantasma es su primer paso al infierno: el mundo del sueño. Después de matar a la primera manifestación de su doble, don Diego, Félix “se adelanta/ por la calle fatal del Ataúd” (vv. 697-98).

Pues, como nota James Hillman, el proceso de individuación es un camino hacia el Hades (“el Ataúd”), un camino que conlleva espejismos, dobles y sueños. El estadio de espejo de Jacques Lacan describe así la aparición del individuo a través de un reconocimiento de su reflejo. En estos tres: Freud y su *Unheimlich*; Hillman y su sueño en el Hades; y Lacan y su estadio de espejo,

vemos descrita la misma individuación de don Félix de Montemar. En su sueño, que es la visión de su entierro, su encuentro con el fantasma, su confuso recorrido de la ciudad, don Félix entra al inframundo, ve su(s) doble(s), sufre una crisis psíquica, realiza su individuación.

Lo *Unheimlich* está relacionado, evidentemente, con las tinieblas, los cadáveres, y demás tópicos de la muerte (Freud 241). Y cuando un sujeto encuentra a su doble piensa en la muerte porque el doble invierte el narcisismo y señala la muerte; en vez de asegurarnos de nuestra inmortalidad, de nuestra existencia, nuestra propia imagen amenaza esa misma existencia y señala nuestra muerte (Freud 235). El Hades, la profundidad de la muerte, es lo que no se ve pero que siempre está presente (Hillman 31); es el mundo del sueño y el mismo concepto freudiano de lo *Unheimlich*. “We know where the individuation process is going – to death” (Hillman 31). El Hades es el *telos* de toda experiencia psíquica (Hillman 30). Para Hillman, el sueño es un acercamiento al infierno, al Hades, y un proceso de creación del alma. En el sueño entramos en el mundo de la muerte, en un momento de profundidad, hundimiento en el Hades, búsqueda de Hades, el impulso freudiano a la muerte; formamos el alma y el yo (Hillman 27). Don Félix se mueve entre un mundo que es un reflejo de la realidad tácitamente aceptada. El inframundo es compuesto en oposición al mundo ‘real’ por una serie de reflejos; Zeus/Hades, día/noche, ego/id (ello), luz/oscuridad; la entrada al inframundo es una entrada a un modo de reflejo, “mirroring” (Hillman 52). David T. Gies nota que “la continua vacilación entre estos elementos [y otros que cita Gies] resulta en el desequilibrio emocional y deja ese residuo de desesperación ontológica que todos reconocemos en el héroe romántico” (Gies 1989, 147). El héroe romántico tiene todo el dinamismo psicológico del estadio de espejo y su carácter se articula en tales momentos. Es un proceso, un caos psicológico, un nacimiento continuo.

El desequilibrio, la variedad, y la confusión psicológica son los aspectos que definen y enaltescen al héroe romántico frente a personajes alegóricos de una sola dimensión. Así es como lo veía Victor Hugo; para él el héroe romántico era interesante porque era profundo y variado. El héroe romántico no sólo exhibía las características típicamente heroicas como valor o bondad, sino también lo grotesco, “le laid”: “C’est lui qui sera luxurieux, rampant, gourmand, avare, perfide, brouillon, hypocrite; c’est lui qui sera tour à tour Iago, Tartufe, Basile, Polonius, Harpagon, Bartholo, Falstaff, Scapin, Figaro. Le beau n’a qu’un type; le laid en a mille” (Hugo 18). Estos personajes sirven para definir el tipo de personaje que el romanticismo de Hugo preferirá.

En su prefacio a *Cromwell*, los personajes que más le fascinaban a Hugo eran los que tenían algún aspecto nuevo, original, inquietante y controversial. Eran figuras innovadoras pero, como el hombre, siempre incompletos y desequilibrados. En este sentido, lo feo y lo grotesco del héroe romántico hacen que sea una representación más fiel a la realidad. “Ce que nous appelons le laid... est un détail d’un grand ensemble qui nous échappe, et qui s’harmonise, non pas avec l’homme, mais avec la création tout entière. Voilà pourquoi il [le laid] nous présente sans cesse des aspects nouveaux, mais incomplets” (Hugo 18-19). En varios artículos Espronceda elabora una estética parecida, probablemente prestada de Hugo, entre otros (Marrast 334). Con Hugo, Espronceda defiende la originalidad, el desafío al siglo XVIII. Y es en el sueño, la máxima experiencia psíquica, donde el poeta encuentra un lienzo para pintar estos aspectos nuevos pero incompletos del héroe romántico. En el sueño se manifiestan plenamente y la balanza psicológica se ve dando altibajos.

Margaret A. Rees y Gies, en otro artículo, han notado el aspecto onírico del poema, pero siguen el modo interpretativo de pensamiento acerca del sueño (Gies 1983); en estos críticos “the subtle dreamwork of the night has been captured by the... dayworld and made to serve its monocular ‘basic view’” (Hillman 95). Siguiendo a Hillman, tenemos que evitar el impulso de dar cuerpo al sueño y de preguntarle, ¿Qué significa todo eso? (Hillman 108). Al acabar la parte tercera don Félix ya está entrando en el inframundo; el cuadro dramático nos señala este descenso, puesto que lo teatral muchas veces sugiere lo soñado, aunque permanezca algo del mundo real (Hillman 103). El sueño, por lo tanto, tiene que ser teatral; en un sueño, “all the persons... may be taken as masks, playing our death roles” (Hillman 103). Es decir, nuestros papeles en un sueño representan nuestra muerte; el sueño, mal que nos pese, revelará algo de nosotros a medida que nos acerquemos a la muerte. Don Félix intentará llevar la misma máscara soberbia de siempre cuando habla con la blanca “fatídica figura” (v. 719), pero verá que esta noche no es una noche cualquiera. Lo onírico es como el drama romántico de Hugo donde se confunden “le grotesque au sublime, en d’autres termes, le corps à l’âme,” y la vela con el sueño (Hugo 14-15). El primer indicio de la irrealidad, o sea el carácter onírico y psíquico de la aventura de Montemar, son las lágrimas derramadas por una imagen de Cristo (vv. 756-57). Ya no es un mundo real. Don Félix ya ha visto su doble en don Diego y ahora va camino a la muerte, por “la calle del Ataúd,” y entra al mundo de ensueño. Fue precisamente la experiencia de perderse en calles desconocidas, volver desesperadamente a la misma plaza, familiarizarse y confundirse a la

vez con una ciudad y con sus habitantes amenazadores, que para Freud resonó con “the sense of helplessness experienced in some dreamstates” (237), llevándolo a describir lo siniestro. Don Félix siente algo parecido cuando se pierde, borracho, loco o dormido en las serpentinadas calles de Salamanca,

mientras en silencio
yace la ciudad,
y en lúgubre son
arrulla su sueño
bramando Aquilón.

Y una calle y otra cruzan,
y más allá y más allá:
ni tiene término el viaje,
ni nunca dejan de andar,
y atraviesan, pasan, vuelven,
cien calles quedando atrás,
y paso tras paso siguen,
y siempre adelante van;
y a confundirse ya empieza
y a perderse Montemar,
que ni sabe a dó camina,
ni acierta ya dónde está;
y otras calles, otras plazas
recorre y otra ciudad. (vv. 956-75)

Don Félix ya está soñando. En contraste con otras figuras donjuanescas anteriores, su experiencia no es sobrenatural, como sostendría Sebold, sino soñada. Derivados de ‘soñar’ (ensueño, soñada, sueña, etc.) aparecen catorce veces en el poema; cuatro en la parte primera, dos en la segunda parte, ninguna en la tercera (justo antes del descenso al inframundo), pero ocho veces en la cuarta parte. Es decir, que a medida que don Félix va entrando en el inframundo siente miedo y se pierde entre calles infinitas y siniestras y el ambiente onírico se va acrecentando. Esto no quiere decir que no haya una corriente onírica en todo el poema. La adjetivación en todo el poema tiende a distanciar al lector de los hechos, temporal y espacialmente, creando imprecisión en esas nociones (Ynduráin 198). Para Domingo Ynduráin, la separación entre la realidad

cotidiana y nuestro poema está clara gracias a la subjetividad de los adjetivos, aunque, dice el crítico, esto resulta en superficialidad y empobrece la obra (205). La cronología truncada del poema también contribuye a este confuso ambiente de sueño y desarrolla un aire onírico en la trama. Críticos del poema han notado este aspecto onírico, sea en el “tiempo deliberadamente inconcreto,” “abstracto e irreal” o incluso la realidad distinta, hasta “mágica” de la experiencia de Montemar (Ynduráin 374-76). Para Margaret A. Rees el poema le hace sentir al lector alucinaciones y vértigo (24) y para Robert Marrast el poema es un viaje en el tiempo y el espacio (381); o sea, un sueño.

Además, podemos notar una profusión de imágenes comunes al sueño y representadoras de él, siguiendo el esquema de Hillman. La primera, que es el color negro, se da por obvia. Pero a lo largo del poema aparecen casi todas las imágenes que Hillman ofrecerá casi dos siglos después de *El estudiante de Salamanca* como lugares comunes de los sueños y del inframundo.

El humo y el olor son imágenes recurrentes que sugieren un ambiente onírico ya que, según Hillman, representan un sentido, el olfato, que indaga más profundamente en procesos psíquicos, siguiendo el modelo de percepción establecido en la antigua Grecia (186). El olfato tiene una primacía psíquica incluso para los psicólogos modernos en el estudio y tratamiento de los esquizofrénicos (Hillman 186). La sutileza psicológica del sueño es expresada entonces por estas imágenes de humo, las cuales aparecen repetidas veces en *El estudiante de Salamanca*. El poema empieza en una “vaga sombra de luz y de nieblas” (v. 80). Don Félix nota este aspecto soporífico y sumamente mental del humo cuando se pregunta “o no debo de estar en mí/ o el Málaga que bebí/ en mi cabeza aún humea” (vv. 1036-38). El estudiante no acierta, pero su primer pensamiento, “no debo de estar en mí,” apunta más a su situación. Está soñando, y no es el vino que humea, sino el sueño del inframundo envolviendo sus pensamientos en un humo de sueño y muerte.

El fantasma también humea. Es una “flotante nube,” (v. 1289) que emite un “humo süave de quemado aroma” (v. 1293). Este aroma nos recuerda a Elvira, una mujer que no puede ser descrita sino como aromática si leemos en la segunda parte:

Murió de amor la desdichada Elvira
cándida rosa que agostó el dolor,
süave aroma que el viajero aspira
y en sus alas el aura arrebató. (vv. 343-46)

Si, según Hillman, todas las personas en un sueño son máscaras de muerte, el fantasma será la máscara de muerte de Elvira. Es la imagen de la víctima burlada en la psique de don Félix; tal vez él se sienta culpable por su muerte desde el principio de su viaje al inframundo; tal vez la pobre Elvira no haya desaparecido del todo de su memoria. Al recordar a Elvira don Félix cumple con uno de los últimos deseos de la hermana de don Diego, deseo que escribe en su carta al estudiante,

Y si tal vez mi lamentable historia
a tu memoria con dolor trajeres,
llórame, sí; pero palpíte exento
tu pecho de roedor remordimiento. (vv. 407-10)

En la taberna donde juega a los naipes, don Félix nos descubre este remordimiento al pronunciar unas palabras de verdadera desesperación. Parece que viene a jugar y a emborracharse con motivo del olvido; quiere ahogar sus recuerdos en oro y vino de Málaga, ya que, dice, “perdida tengo yo el alma/ y no me importa un ardite” (vv. 503-04). Pero recuerda a Elvira y su auto-desprecio también la alcanza a ella. Dice con suma amargura que “A estar aquí [Elvira, la mujer del retrato] la jugara/ a ella al retrato y a mí” (vv. 517-18). ¿Es esto sobrenatural o ‘infernial’? Es más bien de una humanidad angustiada. Montemar recuerda a Elvira y se odia a sí mismo por esa muerte, por su propia actuación en el asunto, su cobardía. Su altivez frente a estas emociones comprende la misma pose que usará de nuevo en su combate con don Diego. Se siente culpable por la desdicha de Elvira, pero ¿Cómo dejar que don Diego le insulte y amenace? Al matarlo y entrar en el mundo del sueño, se despoja de estas gesticulaciones y sondea su propia psique. El deseo de don Félix de seguir al fantasma es el deseo de “dar al sentido de la culpa una forma concreta” (Casalduero 166).

Don Félix no es como el don Juan Tenorio de Zorrilla que aparece unos años después, quien se jactaba de tardar un día en enamorar a las mujeres,

otro para conseguir las
otro para abandonarlas
dos para sustituirlas
y un hora para olvidarlas. (vv. 686-90)

Se ve definitivamente que don Félix no ha podido olvidar a Elvira del todo cuando:

Empero un momento creyó que veía
un rostro que vagos recuerdos quizá,
y alegres memorias confusas, traía
de tiempos mejores que pasaron ya. (vv. 773-76)

La memoria, tema constante en *El estudiante de Salamanca*, es también un aspecto importante del sueño mencionado por Hillman. Lo que uno olvida del mundo del día puede abrir paso a recuerdos del mundo de la muerte, es el envío de un evento a otra esfera (Hillman 155). En una de las pocas ocasiones en las que un narrador de tercera persona intercede en el poema, la memoria de Elvira es clave; “Recuerdos ¡ay! que te engañan /.../ Ya te olvidó el que tú amas” (vv. 241-43). Elvira escribe a Félix pidiéndole que la olvide para siempre (v. 402), memoria que don Félix no puede totalmente suprimir.

La memoria la afecta a Elvira en el momento de su muerte.

Y en medio de su dulce desvarío
triste recuerdo el alma le importuna
y al margen va del argentado río,
y allí las flores echa de una en una. (vv 319-22)

El agua, otra imagen onírica que cita Hillman, la vemos aparecer aquí en el nombre de Montemar, en la misma ubicación geográfica del poema, “el Tormes, fecundo río,” (v. 35) y en la muerte de Elvira que tanto se parece a la de la Ofelia shakesperiana. Y podríamos seguir amontonando estas imágenes comunes al sueño (Hillman 142-202). El lodo, por ejemplo; don Félix “en lodo sus pompas convertidas ve” (v. 1091). “Una puerta altísima,” (v. 1198), el frío, los animales, el hielo, formas circulares y la locura son, entre otras imágenes, temas claves del sueño citados por Hillman.

Pero volvamos al agua y el humo. Los dos resurgen en una estrofa que ya establece la presencia de don Félix y su identificación como el que sufre “tan bárbaro duelo” (v. 869), el ser romántico hipotético que propuso Sebold.

¡Ay el que vio acaso perdida en un día
la dicha que eterna creyó el corazón,

y en noche de nieblas, y en honda agonía
en un mar sin playas muriendo quedó! (vv. 833-36)

Este, sin duda, será Montemar. En “un día,” en una sola noche, en un sólo sueño, pierde su ilusión estafalaria de sí mismo. Sólo consigue deshacerse del ego inflado pasando por el estadio de espejo descrito por Lacan.³ Llega al momento clave del estadio de espejo en la visión de su propio entierro que es la más viva expresión del encuentro con el doble. El que tuviera el “alma de diamante” no hubiera sentido “horror” al ver su propio entierro. Hubiera podido superar esta temerosa visión tan *unheimlich*.

Forzoso es que tenga de diamante el alma
quien *no sienta el pecho de horror palpitar*,
quien como don Félix, con serena calma
ni en Dios ni en el diablo se ponga a pensar.
(vv. 1092-95)
[el énfasis es mío]

Pero don Félix no puede mantener esta “serena calma.” Lo *Unheimlich* lo derriba, lo reduce, y a través del estadio de espejo, lo enriquece, haciendo posible su individuación. Airoso como siempre, Montemar pregunta quiénes son los difuntos,

Mas ¡cuál su sorpresa, su asombro cuál fuera,
cuando *horrorizado* con espanto ve
que el uno don Diego de Pastrana era,
y el otro, ¡*Dios santo!*, y el otro era él...! (vv. 1104-07)
[el énfasis es mío]

“Al fin era hombre, y un punto temblaron / los nervios del hombre” (vv. 1111-12). Y no puede evitar de sentir el horror ni puede olvidar a Dios, como hubiera hecho el alma de diamante del verso 1092. Me parece, basándome en estos versos aquí referidos, que don Félix no tiene el alma de diamante. No es un Anticristo, como sostiene Sebold (463); no es sobrenatural ni mucho menos. Exhibe importantes características de cualquier ser humano que vive un momento *unheimlich*, un momento que desafía el ego y hace preciso que aquella persona revise el ‘yo’ por medio del estadio de espejo.

En el estadio de espejo según Lacan, un niño forma una idea de sí mismo en relación con el mundo exterior. Se denomina el estadio de espejo porque el fenómeno es notable cuando un niño, un bebé de seis meses de edad o poco más, ve su reflejo en el espejo y empieza a gozar del ser exterior frente a su ser interior (Lacan 1285-86). El último resultado del estadio de espejo es el ego de todo adulto. Es una relación que una persona mantiene con el mundo a su alrededor, es la creación de la “*armour of an alienating identity*,” un ‘yo’ afectado y artificial, el Montemar de Sebold: “el infernal arcano” don Félix (Lacan 1288). Los efectos de esta construcción artificial del yo, un ego hinchado y dominante, no se verán a menos que no sean “*illuminated by some light reflected on to the level of fatality, which is where the id manifests itself*” (Lacan 1290).

El id se manifiesta al nivel de la fatalidad, es decir al nivel del inframundo, los sueños y cualquier experiencia siniestra, todo lo cual por definición se involucra en el reconocimiento del doble. En *El estudiante de Salamanca* se ve todo esto. Es una trayectoria psicológica, el sondeo del alma de Montemar que tanto quería Sebold. En el sueño, alucinaciones y la apariencia del doble se manifiestan como realidades psíquicas, como en el caso de don Félix (Lacan 1287). Al ver a su doble en el entierro, tiene la oportunidad de ver qué relación lleva con el mundo exterior. Es, según el “señor enlutado,” el “estudiante endiablado / don Félix de Montemar” (vv. 1121-24). Sólo al ver su doble en su propio entierro puede don Félix empezar a ser un individuo, libre de posturas. Es el desbaratamiento del libertino. Es el “¡desengaño fatal!,” la “¡triste verdad!” (v. 1519) que su vida era una mentira y una pose. Es el *Ichschmerz* del héroe romántico, un conflicto interno que lo hace interesante, pero que resultará una condenación a la muerte (Furst 63). Y aunque don Félix muere, “Jamás vencido el ánimo” (v. 1626), ¿No es verdad que muere un hombre más complicado? Muere como hombre, torturado, loco, poco loable, quizá; pero muere como un individuo y no un maniquí. Después de experimentar el encuentro siniestro y escalofriante con el fantasma y su propio cadáver y entonces bajar al profundo abismo del Hades, tenemos mucho más que una caricatura del héroe romántico. Otros héroes románticos, también individuos consumados, mueren tras grandes tribulaciones y aventuras. Fausto tampoco se salvó, pero acaba sintiendo el mismo “desengaño fatal;” muere mucho más complejo que el codicioso filósofo del comienzo de su historia. El don Álvaro del Duque de Rivas también. Es esta muerte a la que se refieren los susodichos versos de carácter epítáfico:

¡Ay! del que descubre por fin la mentira.
 ¡Ay! del que la triste realidad palpó,
 del que el esqueleto de este mundo mira,
 y sus falsas galas loco le arrancó... (vv. 861-64)

Estos versos podrían inscribirse en la losa de la tumba de don Félix. Don Félix ha descubierto la mentira de su vida, pero está en el umbral de la muerte. Tras un sueño *unheimlich* ha explorado lo más profundo de su alma y ha realizado su individuación. Como todo héroe romántico, don Félix tiene que morir, es el único fin posible. “For his curve, contrary to that of the traditional hero, is a declining one; his life literally falls away into the nothingness he has had to confront” (Furst 63). Esta nada ha sido su ego hueco, y la caída ha sido el lanzarse soñando al inframundo. Y el resultado ha sido su individuación. Este es el héroe romántico de otras obras y es el héroe romántico concebido por Victor Hugo como consecuencia y producto del cristianismo. El cristianismo le dice al héroe romántico:

Tu es double, tu es composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre immortel, l'un charnel, l'autre éthéré, l'un enchaîné par les appétits, les besoins et les passions, l'autre emporté sur les ailes de l'enthousiasme et de la rêverie, celui-ci en fin toujours courbé vers la terre, sa mère, celui-la, sans cesse élançé vers le ciel, sa patrie'... Est-ce autre chose en effet que ce contraste de tous les jours, que cette lutte de tous les instants entre deux principes opposés qui sont toujours en présence dans la vie, et qui se disputent l'homme depuis le berceau jusqu'à la tombe? (Hugo 23)

Tras toda la contienda los dos lados del hombre, descritos aquí por Hugo, están luchando. Es una lucha psicológica en la que se ocupa el hombre constantemente, desde nacer hasta morir. Sebold sólo ve el ego, pero es el id que importa, el lado de “la rêverie.” Es en el id donde el *Ichschmerz* coge fuerzas y se enciende, surgiendo en el inconsciente y haciendo posible su individuación. El individuo es sacado a luz a través de una exploración de sus temores y dudas,

y cuando duda si duerme,
 si tal vez sueña o está
 loco, si es tanto prodigio,
 tanto delirio verdad,

otra vez en Salamanca
 súbito vuélvese a hallar,
 distingue los edificios,
 reconoce dónde está,
 y en su delirante vértigo
 al vino vuelve a culpar. (vv. 1022-31)

Vuelve a Salamanca porque existen en el sueño imágenes de la vida real, como nota Hillman hablando de su elemento teatral (103). Es notable que Montemar vuelva a hablar aquí, un indicio de la supervivencia de su ego, su *posturing* y su intento de establecer un orden diurno en el mundo nocturno de los sueños. Hace literal lo imaginado (Hillman 115). Es su “dream-ego,” la proyección de su ego de día al inframundo; no puede evitar de llevar consigo una imagen de sí mismo como parte de su lucha constante, como Hércules en su lucha contra el mundo de los sueños. Pero don Félix cae en el sueño definitivamente antes de ver su entierro, “cuando en hondo sueño yace muerto el mundo” (v. 1086) y “like Hermes and Hercules, [he] take[s] the dream-ego as an apprentice, learning to familiarize [him]self with the underworld by learning how to dream and learning how to die” (Hillman 117).

Cuando don Félix muere al final, “la flaca, vil materia comienza a desmayar” (vv. 1632-33). La “flaca, vil materia,” es el exterior de Montemar, su ego, su “dayworld,” sus posturas y su vanidad. Su personalidad está en su psique, aunque, como cualquier ser humano, sería imposible captarlo todo en un poema o en un ensayo. Ahí está la importancia y el legado de Félix; es un ser humano, aunque belicoso, mujeriego: representa el naciente individuo del romanticismo que sigue caracterizando nuestra modernidad. Don Félix es la primera figura donjuanesca que no se somete a ninguna moraleja, no es el vehículo de ninguna lección religiosa. Robert Marrast nota que Espronceda fue el primer escritor español quien se atrevió a crear un hombre que nunca se rinde a Dios (678). Los donjuanes de *El burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fiáis*, el Lisardo de *Las soledades de la vida y desengaños del mundo*; todos le piden perdón a Dios. El personaje legendario, Miguel de Mañara (cuya calle del Ataúd aparece en el poema de Espronceda), es un modelo de reforma religiosa. En todas las fuentes donjuanescas el protagonista se convierte, menos en una. Es por eso que Marrast subraya el parecido entre don Félix y don Juan, la creación de Molière (678). Pero, aunque el don Juan de Molière y don Félix son irreverentes, sólo la irreverencia de Montemar tiene un aspecto de curiosidad

ontológica. En la obra del escritor francés, cuando Sganarelle le dice a don Juan, “Je veux savoir un peu vos pensées à fond. Est-il possible que vous ne croyiez point du tout au Ciel ?,” el galán contesta con monosílabos ambiguos (Molière 92). Don Félix, ya dentro de la mansión de la muerte, le ruega al fantasma de don Diego, “Mas antes decidme si Dios o el demonio / me trajo a este sitio, que quisiera ver al uno o al otro,” (vv. 1542-43). Mientras los dos blasfeman, el libertino de Molière sólo lo hace durante el curso de sus aventuras amorosas. En el poema de Espronceda el protagonista se encara directamente con Dios incluso cuando debe de saber que su vida ha llegado a su fin. Su actitud en la cuarta parte, donde “a Dios llama ante él a darle cuenta / y a descubrir su inmensidad intenta,” (vv. 1259-60) hace que sea mucho más complicado que el don Félix de la primera parte (Marrast 667).

Al día siguiente del sueño y el viaje de muerte de Félix está “calma la mañana, blanda la brisa” (vv. 1685-86). Vuelven a la ciudad “el bullicio y rumor de los talleres” (v. 1692), y vuelven “los hombres a sus frívolos placeres / algunos hoy volviendo a su faena/ de zozobra y temor el alma llena” (vv. 1694-96). En el mundo del día los seres humanos se ocupan en trivialidades, los “frívolos placeres.” Viven con miedo pero sin atreverse a evaluar sus inconscientes, sin poder hacerlo de día.

Don Félix tenía que ser más profundo que una simple caricatura del libertino romántico porque si no lo fuera no saldría el individuo de *El estudiante de Salamanca*. Es precisamente el individuo que destaca entre toda la producción literaria romántica, en el entorno artístico y político de la Europa de la primera mitad del siglo XIX. En el romanticismo, por primera vez, emerge una nueva mentalidad central en el arte: la construcción del individuo (Kirkpatrick 267). Como nota Lacan, durante el estadio de espejo el individuo es formado al reconocer a su doble, a su misma representación en el mundo exterior. Cuando nos topamos con el doble después, nos parece raro, extraño, inquietante, siniestro y ofrece una oportunidad de modificar nuestro ego. Don Félix de Montemar construye y descubre su individualidad sólo a través de la aniquilación de su personalidad artificial, la destrucción de la misma caricatura simplista, ambos el “maniquí de madera sin alma” y el “retrato del mal titánico” de Sebold, que es el anti-héroe romántico arquetípico pero trivial. Don Félix emerge de un difícil “debatirse entre el alma y la razón,” típico de la psique romántica (Casalduero 166).

El Romanticismo fue el momento, según William Egginton, cuando la ironía se convirtió en un modo de ser y no sólo un uso del lenguaje (1040).

Para Egginton, el *Quijote* es la primera aparición de esta ironía, pero él nota que todo el romanticismo dependería de aquella gran novela, incluso lecturas “románticas” de la misma (1041). En el Romanticismo, la ironía es “the individual’s experience of selfhood and the world. This realm of human experience falls under the rubric of ‘subjectivity,’” que es precisamente lo que consigue Espronceda con el viaje al infierno de su protagonista (Egginton 1045). Don Félix encarna este nuevo ‘yo;’ es el individuo tal como lo concebimos hoy en día. Es “the basic premise of liberal ideology” que influye no sólo en la filosofía artística sino también política de figuras como Espronceda y Larra: “the common reality in which society, politics, and literature are grounded is the individual subject” (Kirkpatrick 268). Este sujeto, el nuevo individuo, un ser complejo y emocional, lleno de errores, aciertos, temores, represión. Pero este individuo nuevo, en el arte, tiene que insertarse en una tradición. Así se distingue de modelos anteriores y contribuye a un corpus literario ya vigente, pero necesariamente inadecuada para el momento. Espronceda utiliza la tradición del romance, *El burlador de Sevilla*, *Tan largo me lo fiáis*, el *Don Juan* de Molière, el Lisardo de Cristóbal Lozano y otros personajes, ficticios e histórico-legendarios, para sacar del barro a su don Félix.⁴ En las obras donjuanescas tradicionales el eje de la acción es Dios, o cuando no, es la eventual conversión del protagonista. Su trama apunta siempre al dogma y la figura del Don Juan es una figura de escarnio o de potencial hagiografía. Por eso la figura de don Félix resulta tan atrayente. Es la primera vez que el Don Juan lo es todo en una obra literaria. No es, pues, sorprendente que la “velocidad huracanada” de don Félix, o su “mal titánico” hayan llamado la atención de Sebold. También para Ynduráin, “la monumentalidad y la deshumanización de Montemar” hacían que el mundo real fuera “irrelevante” (205-06). Pero, el “esprit de révolte titanique” presente en don Félix es, según Marrast, lo que, en la cuarta parte, hace que el estudiante sea más que un simple (667) y así diferente a otras figuras donjuanescas anteriores. Si don Félix está formado del barro de los otros don Juanes, es su individualidad psicológica, su “espíritu” y no sólo su “velocidad,” la fuente de su grandeza. Toda la acción se centra en don Félix mientras las otras manifestaciones de la tradición donjuanesca son personajes más o menos simples, cuyas historias conducen directamente hacia una conversión religiosa, cumplida o no.

En *El estudiante de Salamanca* el eje dramático es también una conversión, pero psicológica, caótica, individual. Dios está presente, sí, pero no son acontecimientos reales sino oníricos, y nuestro protagonista nunca se rinde, ni si-

quiera a Dios. Incluso entre los románticos Espronceda destaca por su escepticismo ante la realidad y sobre todo, ante una realidad sometida a la volición de Dios (Marrast 646). La realidad de la conversión de don Félix no la podemos interpretar como material, física; ni el hombre ni sus acciones son definitivamente ‘reales.’ Aquí no tenemos hechos irreales en un mundo real, como en todas las obras y leyendas de esqueletos y comandadores de piedra. En *El burlador* o *Tan largo* el personaje de Catalinón es el testigo de la muerte material de don Juan Tenorio. La acción sigue después de su muerte en un mundo real, con reyes y casamientos. Lo sobrenatural o fantástico de estas obras es el episodio del comendador y la muerte de don Juan. Esta muerte es “el suceso más notable / que en el mundo ha sucedido,” (Tirso vv. 2971-72, Claramonte vv. 2830-31); es extremadamente notable que un muerto vuelva al mundo de los vivos para vengarse, pero sucede en el mundo real y existen testigos. Sganarelle tiene la misma función en la obra de Molière.

Desde los antiguos romances donde se nutre el poema, los elementos irreales se fijan dentro de un marco de realidad. En el romance de “La aparición,” por ejemplo, la amada muerta vuelve en una visión, no para castigar al caballero y llevarle al infierno, sino para insistir en que busque otra amada y que no deje de vivir sólo por pena (Díaz-Mas 297-99). Su vida sigue, pues es él quien canta el romance, una narrativa retrospectiva. La cronología es importante para establecer la realidad en estas obras. En todas ellas los hechos posteriores al momento irreal o sobrenatural confirman la realidad del entorno. Todas las irrealidades (fantasmas velados, estatuas animadas) no son ‘irreales,’ propiamente dicho, sino acontecimientos sobrenaturales en un mundo real. Ahora bien, su realidad es establecida por la continuación de ese mundo real antes y después de la muerte del protagonista; Sganarelle y Catalinón son testigos de la muerte real de don Juan. Sganarelle menciona “tant d’années de service,” los maridos ultrajados, las mujeres engañadas, las leyes rotas, y sobre todo, el cielo ofendido (Molière 130). En *El burlador* y *Tan largo* don Juan deja a varios personajes burlados, un padre avergonzado y un cuerpo en un sepulcro en la iglesia de San Francisco en Madrid (*El burlador*), o San Juan de Toro (*Tan largo*), ambos para “memoria más grande,” (Tirso v. 3018, Claramonte v. 2882). Es decir que las obras anteriores en la tradición donjuanesca centran sus tramas en el tiempo y el espacio reales. En ellas puede haber una memoria de don Juan, y esta memoria servirá para influir en el comportamiento de otros seres humanos, verdaderos y contemporáneos. En *El estudiante de Salamanca* don Félix muere solo. Los otros personajes están muertos

(Don Diego, Elvira) o son anónimos (los jugadores). Todo lo demás es irreal, sueño, y transcurre después del descenso al inframundo. No hay ningún rey que sentencie sobre la muerte de don Félix; no hay nada sino el alba con los rumores matutinos de una ciudad que ignora aún su (in)existencia. Todo es anónimo. Domingo Ynduráin ha notado como la acumulación de ciertos adjetivos cierra y limita la acción en el poema, situándola totalmente fuera de la realidad, pues “es una concepción lineal cada vez más estrecha” y sin referencias exteriores (Ynduráin 201). Don Félix lo es todo y está sólo, un individuo autónomo; no hay conversión religiosa ni justicia real ni escarmiento social.

La originalidad de Espronceda para Marrast y Pedro Salinas es su “rebelión contra la realidad” (Marrast 646), la cual era la única manera de dejar a don Félix tan solo y hacerle tan individual. Para Diego Martínez Torrón, “la gran originalidad” de Espronceda es “su sentir caótico, su visión cósmica, su concepto de la muerte, su rebeldía ante un Dios injusto,” en fin, su visión del individuo (215). Pero los aportes de escritores extra-peninsulares a la creación del tipo de individuo del que es ejemplar don Félix han definido el individuo moderno en la crítica. “The Byronic hero... becomes an emblem of the hero who ventures out into the anguished world to find, paradoxically, the self” (Lutz, x). “The authentic hero is only to be found on the edge of the abyss, at the limit of darkness, of the dizzy rapture of the unknowable” (Lutz 33), es decir, igual que don Félix. Pues, la misma corriente byroniana está en el romanticismo español y don Félix es un ejemplar muy logrado de la psicológicamente innovadora búsqueda del ‘yo’ en la literatura romántica. Pero España ha sido “amputada” de la modernidad en Europa y así su producción cultural en el romanticismo ha sido vista como una copia “débil” o “derivada” de un movimiento más desarrollado en otros países de Europa (Iarocci 8 y 28). Creo que existe el peligro de que don Félix también permanezca en el relativo olvido, siendo visto como una simple reproducción de un libertino pintoresco.

Pero don Félix tiene, para Richard A. Cardwell, “the stature of the modern existentialist hero in search of an absolute in an absurd universe. As such, Espronceda and his hero, Don Félix de Montemar, the reincarnation of a modern Don Juan, still speak for the outlook of our modern age” (Cardwell 39-40). Esta compleja individualidad, el *Ichschmerz* turbador del héroe romántico, es uno de los principales legados del romanticismo. Sólo a través de la “nightmare orchestrated in verse” (Rees 18) que es *El estudiante de Salamanca*, el encuentro/desencuentro de don Félix consigo mismo, puede elaborarse este nuevo individuo. En este poema el estado de ensueño e incertidumbre moral que en-

vuelve a don Félix, y el encuentro de éste con aquel, es ejemplar de la creación del individuo por medio del enfrentamiento con lo *Unheimlich*, el doble siniestro, y por ende un ejemplar del inconsciente humano y del legado del romanticismo en general. Este legado supone una nueva conciencia por parte de los poetas y en toda nuestra perspectiva moderna. Ya, como nota Casaldueiro, el hombre se concibe de otra manera, más rebelde y más grande:

El siglo XIX ha cambiado los términos, en lugar de ser Dios el que llama al hombre a darle cuenta de su finitud, es el hombre quien se encara con Dios, tratando de descubrir su inmensidad... Espronceda quiere morir sin miedo. No confiesa lo que no sabe; se enfrenta heroicamente con el mundo que ignora. Es el heroísmo del romántico liberal, que hace residir la dignidad del hombre en el romper todas las cadenas, sometiéndose sólo al dictado de su conciencia... el poeta no va tras lo original, lo que quiere es ser sincero. (Casaldueiro 171)

El don Félix de Espronceda no renuncia su altivez, no se arrepiente, pero sí se da cuenta de lo vacía que era su postura afectada de truhán engreído; como Narciso, don Félix es llevado al inframundo por su reflejo (Hillman 117) y así logra la sinceridad romántica. Espronceda entendía que la sinceridad y el individuo eran ideas ambiguas y a veces contradictorias (Kirkpatrick 274). La individualidad y la libertad conllevan abstracciones, enigmas y paradojas; el proceso de la individuación no es fácil. Para lograrla don Félix tiene que morir; y la única manera de morir reivindicado como un individuo es en un horrible sueño siniestro a la hora de “maldición y anatema” (v. 18) en las abandonadas calles de Salamanca. Aunque su muerte es inevitable, su desafío y su rebeldía son por lo menos los de un hombre, una psique humana, y no los de un espantapájaros sin vida propia.

Notas

1. Freud ofrece aproximaciones a *unheimlich* en varias lenguas europeas. En castellano menciona “sospechoso, de mal agüero, lúgubre, siniestro” (221). Yo usaré la voz alemana y “siniestro” intercambiabilmente.

2. Entiendo el “inframundo,” o “el Hades” como lo describe James Hillman. Para él, y en este ensayo, “*underworld* refers to a psychic perspective, the attitude of the soul that cannot be said to have a praxis in the dayworld sense” (Hillman 142). Es decir, el mundo del sueño.
3. Lacan describe el estadio de espejo como un momento clave en el desarrollo psicológico del ser humano. Corresponde a la infancia, entre los seis y los dieciocho meses de edad. Creo apropiado extender la idea lacaniana de este fenómeno a la experiencia de Montemar, ya que Lacan reconoce que la forma, el *Gestalt*, del yo, es “more constituent than constituted” (1286). Lacan dice que el yo del sujeto del estadio de espejo es “his discordance with his own reality” (1286): una identidad compleja y tenuemente mantenida.
4. Robert Marrast sugiere y analiza múltiples posibles fuentes para el poema en gran detalle en su estudio, páginas 647-60. Creo importante notar, con Marrast, que, mientras *El estudiante de Salamanca* es otro título en el corpus donjuanesco, esta obra representa una innovación creativa y filosófica en la ya establecida tradición (Marrast 678).

Obras citadas

- Cardwell, Richard A. “Introduction”. José de Espronceda. *The Student of Salamanca/El estudiante de Salamanca*. Trad. C. K. Davies. Warminster (Inglaterra): Aris & Phillips, 1991. 1-40.
- Casalduero, Joaquín. *Espronceda*. Madrid: Taurus, 1983.
- Claramonte, Andrés de. *Tan largo me lo fiáis. Deste agua no beberé*. Ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra, 2008.
- Díaz-Mas, Paloma. *Romancero*. Barcelona: Crítica, 1996.
- Egginton, William. “Cervantes, Romantic Irony and the Making of Reality”. *Modern Language Notes* 117.5 (2002): 1040-68.
- Espronceda, José. *El estudiante de Salamanca*. Ed. Benito Varela Jácome. Madrid: Cátedra, 2003.
- Freud, Sigmund. “The Uncanny”. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Vol. 17: An Infantile Neurosis and Other Works*. Trad. y ed. James Strachey. Londres: Vintage, 2001. 217-56.

- Furst, Lilian R. "The Romantic Hero, or is he an Anti-hero?". *Studies in the Literary Imagination* 9.1 (1976): 53-67.
- Gies, David T. "Visión, ilusión y el sueño romántico en la poesía de Espronceda". *Cuadernos de Filología. Literaturas: Análisis* 3.3 (1983): 61-84.
- . "Imágenes y la imaginación románticas". *El Romanticismo*. Ed. David T. Gies. Madrid: Taurus, 1989. 140-51.
- Hillman, James. *The Dream and the Underworld*. New York: Harper & Row, 1979.
- Hugo, Victor. "Préface". *Cromwell*. París: L'Imprimerie Nationale, 1912. 7-51.
- Iarocci, Michael. *Properties of Modernity*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2006.
- Kirkpatrick, Susan. "Spanish Romanticism". *Romanticism in National Context*. Eds. Roy Porter y Mikuláš Teich. Cambridge: Cambridge UP, 1988. 260-82.
- Lacan, Jacques. "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience". *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. New York: Norton, 2001. 1285-90.
- Lutz, Deborah. *The Dangerous Lover*. Columbus: Ohio State University Press, 2006.
- Marrast, Robert. *José de Espronceda et son temps: Littérature, société, politique au temps du Romantisme*. París: Klincksieck, 1974.
- Martínez Torrón, Diego. *La sombra de Espronceda*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1999.
- Molière. *Dom Juan*. Ed. Boris Donné. París: Flammarion, 1998.
- Rees, Margaret A. *Espronceda: El estudiante de Salamanca*. Critical Guides Series. Londres: Grant & Cutler, 1979.
- Sebold, Russell P. "El infernal arcano de Félix de Montemar". *Hispanic Review* 46.4 (1978): 447-64.
- Tirso de Molina (atribuida a). *El burlador de Sevilla*. Ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra, 2002.
- Ynduráin, Domingo. *Análisis formal de la poesía de Espronceda*. Madrid: Taurus, 1971.
- Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*. Ed. David T. Gies. Madrid: Castalia, 1994.