

LA IMAGINACION ENGENDRA MONSTRUOS: UNA APROXIMACION A *EL ESTUDIANTE DE SALAMANCA*

Alicia Llarena González

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Ya sé que la imaginación se siente atraída por lo más inmoral y lo más animal, pero sé también que toda imaginación es un sueño, que tiende a la noche, a lo hueco y a la soledad"

(Carta de Novalis a C. Schlegel)

"Sólo las cosas mentales son reales. Nadie conoce el domicilio de eso que se llama corporal. Su situación es una falacia y su existencia una impostura"

(William Blake)

Abstract

A profound study of de Espronceda's *El estudiante de Salamanca* implies crossing through the different states of mind proposed by the Romantic imagination. Its structure is dynamic, flexible and innovative, in keeping with the emphasis on the individual, which is a characteristic of Romanticism. In this text, that accumulation of individual experiences is expressed as a lyrical-narrative hybrid of which the predominant features are formal novelty, spatial-temporal leaps which anticipate modern literature, and the mixture of genres or, to put in another way, the disruption of their uniformity.

Una aproximación a *El estudiante de Salamanca* de José de Espronceda puede convertirse en una experiencia de rebeldías simultáneas si el lector penetra en el concentrado mundo de recursos, efectismos y tensiones del que se nutren, a un tiempo, su poesía y su esencial narratividad.

Dentro del Romanticismo español, su obra constituye un ejemplo de feliz asociación entre el género lírico y el narrativo, tal vez incluso uno de los híbridos más interesantes si tenemos en cuenta aquellos elementos en los que logra incluso adelantarse al tiempo, predecir la paulatina flexibilización de las normas literarias clásicas que sobrevienen, precisamente, tras este movimiento estético.

El hecho de que el Romanticismo apuntara siempre a la individualidad, marca el punto de partida para el proceso de adaptación de la escritura a ese nuevo estado de incertidumbres y rebeldías que la caracteriza. De esta forma, en *El estudiante de Salamanca* la definición de esa personalidad individual no puede concretarse con la inspiración poética, o con el desarrollo narrativo, sino antes bien, con la mezcla sucesiva de los dos. Félix de Montemar necesita de la acción como Elvira necesita del poema, y viceversa. Ni a don Félix lo entenderíamos sin los signos de sus acciones, ni Elvira podría ser el "actante romántico" ¹ que se opusiera a su romántico y "demoníaco" don Juan ² sin las escenas altamente poéticas donde se derraman su presencia y su locura.

También la dinamicidad de la acción se convierte en este poema en uno de sus ejes centrales, pues no sólo arremete contra toda armonía de los sentidos rítmicos y estróficos, sino que "pervierte" además cualquier posible sentido clásico del tiempo y del espacio en nombre de una eficacia ya no lírica ni acaso narrativa, sino más bien, en nombre de esa "*creencia contemporánea en la personalidad individual*" ³.

A través de los distintos niveles del poema, pueden encontrarse razones suficientes para que el paso de los años haya convertido la obra de Espronceda en la más fiel representante del romanticismo español pero, sobre todo, pueden entrecruzarse los signos de un nuevo orden de cosas donde lo que importa es el descubrimiento excepcional de lo concreto, del individuo sobre la abstracción, del ser para el que "*el espíritu romántico no es ya un consuelo, sino una inspiración*" ⁴.

El poema se abre con esa ya tradicional escena de la noche, donde los tópicos románticos tienen espacio y motivo suficiente para adueñarse de la escena: "*antiguas historias*", "*sueño*" y "*silencio*", "*los vivos muertos parecen*", "*los muertos la tumba dejan*", "*pisadas huecas*", "*densas tinieblas*", "*misteriosos sonidos de maldición y anatema*", "*brujas*", "*cielo sombrío*", "*no vislumbraba una estrella*", "*silbaba lúgubre el viento*", "*fantasmas*", "*gótico castillo*" (vs. 1-40) ⁵, símbolos, en fin, de la contradictoria vaguedad de lo romántico, de la "empedrada" escenografía de la acción del poema ⁶.

En medio de esta noche, en medio de la descripción de este ámbito romántico, hay, sin embargo, una pronta intención de "definir": "*Era más de media noche*", "*Era la hora en que acaso*", "*En que tal vez la campana*". "*Todo en fin a media noche*" (vs. 1-40), son versos que anteceden siempre a los

símbolos que anteriormente señalamos, y que preparan la especial aparición del “embozado” en las estrofas siguientes. La armonía descriptiva de la noche se interrumpe de pronto con tal aparición, hasta el punto de que ésta se convierte, enseguida, en el primer motivo de “tensión” lírico-narrativa del poema (“*Súbito rumor de espadas/cruje y un ¡ay! se escuchó*”) (vs. 41-42). Pocos versos bastarán para adentrarnos en un nuevo microcosmos dentro de ese universo romántico que la noche constituye: un microcosmos de apariencias y resolución dramática, donde el efecto lírico pierde en preponderancia su importancia hasta ahora jerárquica, para dar paso a la acción: a tal efecto responden los versos que, con diferente medida (menos de la mitad que los anteriores) emparentados ya en una unidad estrófica distinta, cuentan cómo “*un hombre pasó/embozado*”, “*Se desliza/ y atraviesa/ junto al muro/ de una iglesia/ y en la sombra se perdió*” (vs. 49-63).

Además de romper de un sólo trazo la hasta entonces “armónica” estructura lírica del poema, estos versos consiguen, también, acercarnos al ideal romántico de la “individualidad”, pues bajo un fondo nocturno, vago e impreciso, se destaca un hombre, un individuo, a quien la especial “visión cinematográfica” de Espronceda nos irá acercando poco a poco. Más veces en el poema nos encontraremos con este “objetivo” que parece deslizarse de lo ambiguo a lo concreto, del plano general al primer plano.

En este mismo sentido apuntan también los versos siguientes, donde se especifica el terreno de la acción: “*Una calle estrecha y alta,/ la calle del Atauú*” (vs. 64-65), a pesar de que estamos en el centro de la aún ambigua noche.

Más interesante resulta la continuación del poema, por cuanto Espronceda elige volver, de nuevo, al dominio de lo poético, a la “*vaga sombra de luz y tinieblas*”, “*la calle sombría, la noche ya entrada*” (vs. 76-95), para insistir una vez más en el contraste, en aquella oscuridad de fondo escenográfico de donde habrá de salir, pronto, el personaje. Incluso “*El vago fantasma que acaso aparece*” (v. 88), símbolo vital para el romántico, no es más que un espejismo en su estructura, es decir, una apariencia insólita que deja de serlo cuando lo entendemos necesario para marcar con entereza el carácter de “don Juan”: “*al más temerario corazón de acero/ recelo inspirara, pusiera pavor; (...) Mas no al embozado, que aún sangre su espada/ destila, el fantasma terror infundió,/ y, el arma en la mano con fuerza empuñada,/ osado a su encuentro despacio avanzó*” (vs. 92-99).

A partir de ahora, el resto de los versos de la Primera Parte del poema, se consagran en exclusiva a los que serán sus personajes centrales. Sobre el fondo oscuro de la noche emerge la “individualidad”, el primer plano, lo concreto. Como personajes distintos (y distantes de lo abstracto) necesitan definirse en metros diferentes, en asociaciones rítmicas dispares, en estructuras líricas que responden a su particular esencia: así al “*Segundo don*

Juan Tenorio" (v. 100) se le conoce a través de un dinámico octosílabo trenzado en octavillas, que deja tras de su fugaz lectura una caracteriología tan urgente como precisa: "*alma fiera e insolente,/ irreligioso y valiente,/ altanero y reñidor:*" "*Siempre el insulto en los ojos,/ en los labios la ironía,/ nada teme y todo fía*". "*Corazón gastado, mofa/ de la mujer que corteja*", "*Ni el porvenir temió nunca,/ ni recuerda en lo pasado*", "*Siempre en lances y en amores*" "*fue-ro le da su osadía*", "*Que en su arrogancia y sus vicios,/ ... ninguno alcanza a igualar:/ Que hasta en sus crímenes mismos,/ ...pone un sello de grandeza/ don Félix de Montemar*" (v. 101-139).

El interés de la descripción de don Juan es múltiple ⁷, atribuible a distintos planos y niveles de su escritura: en primera instancia ya representa todo un hallazgo la dinamicidad que su estructura lírica transmite al personaje y sus vivencias, como señalábamos anteriormente; pero además, concluir una trayectoria vital en sólo cuarenta versos aumenta el carácter vertiginoso de su lectura, y es muestra suficiente de la lograda selección de "motivos" léxicos o temáticos que fue llevada a cabo por el autor. En ocasiones, y desde este punto de vista, *El estudiante de Salamanca* puede convertirse en una experiencia "excesivamente topificada" para un lector contemporáneo, por lo que tiene de acentuada y agobiante atmósfera romántica, de retoricismo y elaboración lírica y dramática; pero tales "lugares ¿comunes?" del romanticismo tienen un objetivo final en el poema: permitir la rebeldía del "tempo" del poema, su fluidez, su agilidad: en otras palabras, aquello que lo adentra en lo clásico lo acerca siempre a lo moderno.

Dato a añadir a la ya concentrada definición del personaje masculino es esa nueva organización que lo lleva de lo abstracto (o lo simbólico) a lo poético, del tópico al individuo, del personaje ("*Segundo don Juan Tenorio*") al hombre ("*Don Félix de Montemar*"), estratégicamente colocados como primer y último verso de su "retrato" en primer plano.

Para Elvira, sin embargo, Espronceda se reserva el mismo espacio (vs. 140-179), el mismo número de versos, pero su tratamiento exige un metro diferente: las octavas reales, menos fugaces, más consecuentes con el estado poético en el que acabamos de entrar ("*Bella y más segura que el azul del cielo/ con dulces ojos lánguidos y hermosos*"...), y con esa especial morosidad del delicado y frágil espíritu romántico que al instante se contrapone al de "don Juan". El verso endecasílabo se adapta perfectamente al personaje, y proporciona una mayor serenidad al conjunto del poema. Conocemos a su través la causa del dolor de Elvira y, aparentemente "suelto" en la estructura de la obra, el retrato se completa y se explica cuando se nombra a don Félix (v. 172).

Hay en este retrato una mezcla de matices que conviene destacar: nos remite a un tiempo pasado ("*ángel puro de amor que amor inspira,/ fue la inocente y desdichada Elvira*") (146-7), pero a un pasado que se explica, co-

mo en un salto atrás cinematográfico, en una serie de “presentes” insertados en él: “*Elvira, amor del estudiante un día, tierna y feliz y de su amante ufana./ cuando al placer su corazón se abría./ (...) bebe en su ardiente sed, el pecho ajeno/ de que oculto en la miel hierve el veneno*”. Y concluye, además, este plano de Elvira con una escena que, expresada en un presente, cierra esta parte del poema con una flotante incertidumbre: “*Cuando sus labios con sus labios sella/ cuando su voz escucha embebida,/ embriagada del dios que la enamora,/ dulce le mira, extática le adora*”.

Los retratos de ambos personajes tienen una colocación absolutamente novedosa en el poema: primero porque desplazan la ambigüedad, y segundo porque, temporalmente, estas descripciones corresponden, cronológicamente, al inicio del relato. Alterando el orden temporal, además de las armonías rítmicas, estos 179 primeros versos son capaces de crear, por sí solos, un cúmulo de expectativas, de tensiones y posibilidades dirigidas hacia la posterior resolución del poema.

La Parte Segunda (vs. 180-434), también corta en extensión si se la compara con las siguientes, resumen el abandono, la locura y la muerte de Elvira, además de introducir en medio una última carta que ella escribe para don Félix poco antes de morir. Predominan en principio los elementos líricos, efectismos románticos de todas clases, pues igual que sucedió con nuestro embozado, es “*la noche serena*” (v. 180), la “*melancólica luna*” (v. 184), quien hace de marco escenográfico para la aparición, paulatina, de Elvira: “*¡Una mujer! ¡Es acaso/ blanca silfa solitaria*” (vs. 212-3), “*Ora, vedla, mira al cielo./ ora suspira, y se para*” (vs. 224-5), “*Tal vez se sienta, tal vez/ azorada se levanta*” (vs. 232-3), “*Vedla, allí va que sueña en su locura*” (v. 303), “*Vedla, postrada su piedad implora*” (. 307).

Destacan enseguida en estos versos anteriores el indeterminismo, la vaguedad inicial con que se nos acerca de la noche, “una” mujer, para sorprendernos enseguida con la propia voz del personaje: “*¿Qué me valen tu calma y tu ternura./ tranquila noche, solitaria luna,/ si no calmáis del hado la crudeza./ ni me dais esperanza de fortuna*”¹⁴ (vs. 331-4). El salto de lo vago a lo concreto se realiza esta vez con una personalización concentrada en las palabras de Elvira.

También la variedad métrica acompaña en cada instancia ese conocimiento paulatino del personaje, la penetración en su misterio y su azarosa andadura vital. Desde que se inicia esta Parte Segunda asistimos a cuatro variaciones rítmicas y estróficas que conceden al autor remanso o agilidad y, sobre todo, la oportunidad de exaltar la inspirada imaginación romántica: “*óptico vidrio presenta/ en fantástica ilusión,/ y al ojo encantado ostenta/ gratas visiones que aumenta/ rica la imaginación*” (vs. 283-287). Ese mundo de ensueños que procura puede producir sus propios monstruos, acentuar el dolor de Elvira, producir la locura, adelantar la muerte, pero, sobre todo, y

por encima de todo, son los delirios de una “mujer concreta”, de un individuo de la especie que a través de su irracionalidad se imaginaba o creía distante de ella. Como señalara Casaldueiro “*con el poeta romántico empieza el asombro ante lo cotidiano, común y corriente. Asombro porque se le revela su excepcionalidad. Nada más corriente que un enamorado que llora su amor perdido, nada más común que la muerte*”⁸. Tales razones bastan para justificar la preferencia romántica por la excepcionalidad del sentimiento individual, a pesar del delirio, de la fragilidad o del dolor: “*¡Ay de ti! si por un mal/ rompe el hombre en su locura/ tu misterioso cristal*” (vs. 290-292), y más adelante: “*Que es la razón un tormento,/ y vale más delirar/ sin juicio, que el sentimiento/ cuerdamente analizar,/ fijo en él el pensamiento*”. (vs. 298-302).

La actitud reflexiva de Elvira, en especial de su carta, en estos versos, precisan de nuevo de la especial cadencia de un endecasílabo, del sosegado ritmo que habrá de acoger una no menos tranquila aceptación de la muerte: “*estos renglones compasivo mira:/ y olvida uego para siempre a Elvira*” (vs. 401-2), “*llórame, sí; pero palpíte exento/ tu pecho de roedor remordimiento*” (409-10).

La aceptación de Elvira no cabría en la palabra “resignación” tal como estamos acostumbrados a entenderla, porque su actitud rebasa cualquier límite de conformidad con lo exterior; más aún, la fuerza de su actitud reside en ella misma, en la elección que previamente ha realizado, en el libre ejercicio de su imaginación, esto es, de su personalidad. Por estas razones, “*Sobre ella un sauce su ramaje inclina,/ sombra le presta en lánguido desmayo,/ y allá en la tarde, cuando el sol declina,/ baña su tumba en paz su último rayo...*” (vs. 431-4).

La naturaleza, de acuerdo con Elvira, en homenaje romántico, también le añade paz.

Con la Parte Tercera del poema de Espronceda sobrevienen una nueva sorpresa, y un nuevo gesto de rebeldía contra la norma tradicional de los géneros literarios. El “cuadro dramático” rescata la dinamicidad, la acción, olvidando la serenidad de los tópicos románticos que ayudaron a Elvira a convertirse en personaje, y a morir como tal, y alumbra una nueva incertidumbre en el transcurso de la obra.

La nueva estructura rompe cualquier esquema trazado previamente: se contrapone, por un lado, a la lírica y densa atmósfera anterior, y añade, por otra parte, una nueva tensión estructural dentro del discurso poético que acabamos de abandonar.

En efecto, la aparición del cuadro precipita un nuevo marco costumbrista, ajeno a la inmovilización romántica que supone siempre la descripción de sus universos (ya sean los exteriores de la noche, o lo íntimos secretos de la mujer que sufre las consecuencias de su prisión mental). Los objetos de la realidad aparecen como son, sin matices ideal-

zantes: “*En derredor de una mesa/ hasta seis hombres están,/ fija la vista en los naipes,/ mientras juegan al parar;*” (vs. 435-8). Sólo una “*Pálida lámpara*” (v. 447) “*Y el misterioso bramido*” que “*se escucha del huracán*”, (vs. 451 y 452) presagian un cierto tinte de terror romántico en “*aquella estancia infernal*” (v. 450) que, sin embargo, no es suficiente para anular el realismo de la acción. La Escena I, además, mantiene intactas las apariencias veraces, en un lance fugaz entre ambos jugadores. El lenguaje escueto, como corresponde a la terminología del juego y a sus reglas mismas, no permite entrever más allá de sus palabras, la inspiración poética se mantiene lejos.

El resto de las Escenas de este cuadro, ágiles como ésta por el laconismo de sus hombres, por la “realidad” desenfadada y urgente que transpira, motivan, además, un “crescendo” que, enseguida, culmina en uno de los climax dramáticos del texto. El motivo de esta parte no era otro que enfrentar a don Félix con don Diego de Pastrana, hacerlos coincidir en un destino que sólo puede resolverse a través de la tragedia.

Desde la entrada de don Félix (v. 474), sólo vagas referencias se ofrecen al lector para identificar sus emociones: “*Perdida tengo yo el alma./ y no me importa un ardite.*” (vs. 503-404). Y sin embargo, las sutiles referencias al retrato de una mujer, que no duda en empeñar, alimentan una cierta sospecha, un vago temor de complicaciones, pues, a pesar de su apuesta, “*A estar aquí la jugara/ a ella, al retrato y a mí*” (vs. 517-8).

Más adelante, una vez perdido el juego, don Félix tiene aún oportunidad de guardar la foto de la mujer: “*don Félix, habéis perdido/ sólo el marco, no el retrato./ que entrar la dama en el trato/ vuestra intención no habrá sido*” (vs. 535-8), pero la rebeldía de este don Juan, su “satanismo”, como parte indisoluble de su personalidad (no ya como pose romántica o gesto gratuito), le impide frenar contra sí mismo: “*¿Cuánto diérais por la dama*” (v. 539). “*Mirad si me dais dinero,/ y os la lleváis*” (v. 541), “*¿Queréis la dama? Os la vendo*” (v. 547). La rebeldía de don Félix, la esencia romántica de su personaje, se justifica y se afirma en estos lances del juego, sus emociones determinan siempre su actitud, pues en pos de su satisfacción concreta, personal, mata sin dudarle cualquier gesto futuro de placer: en otras palabras, suspirar por Elvira o venderla son dos fomas del gusto romántico por afirmar siempre la personalidad individual, ya sea en sus instintos satánicos, o en aquellos otros impulsos ideales.

La Escena III comienza con un brío muy particular, la aparición de don Diego de Pastrana que “*entró embozado hasta los ojos*” (v. 563), “*torva la mirada, aunque afligida,/ y en ella un firme y decidido empeño/ de dar la muerte o de perder la vida*” (v. 560-2). No hacen falta ya remansos líricos que contradigan luego la violencia, basta con presentarla de repente, en medio de las apuestas del don Juan. Su entrada en la escena es digna de un reto tan hostil como imparable, y ese carácter directo es justo el que antecede el clí-

max, el que abre la cadena de complejidades que los lleva hacia el duelo: “*Junto a don Félix llega -y desatento/ no habla a ninguno, ni aun la frente inclina;/ y en pie delante de él y el ojo atento,/ con iracundo rostro le examina*” (vs. 571-4). No interesa otro objetivo, y la expansión del romanticismo siempre es directa, inmediata, sin curvaturas ni intermediarios.

Don Félix, en su postura opuesta, no hace caso de don Diego, es decir, obliga a su contrario a acelerar su ira: “*Salid de aquí; que a fe mía,/ que estoy resuelto a mataros*” (vs. 641-2), “*Y es tan cierta mi intención,/ tan resuelta está mi alma,/ que hasta mi cólera calma/ mi firme resolución*” (vs. 645-8). Ninguna razón le basta, ninguna estratagema de don Félix, ningún recuerdo de la mujer que ha provocado el acto, interrumpen el enfrentamiento entre los dos.

El instinto de Espronceda, además, corta la acción en el punto en que ambos, ya fuera, empiezan el combate. Sólo unos leves rumores de aquellos otros personajes que animaban la acción, sólo unas voces anónimas, se oyen en los versos finales, como fugaces impresiones que desvelan así un “montaje” excepcional en el texto de Espronceda. Este vaivén de planos, interrupciones del tiempo del poema, cortes de la escena en su momento máximo, se acercan mucho a la concepción “cinematográfica” de los relatos contemporáneos.

Así, aparte de la novedad que ya supone la integración de un “cuadro dramático” en el contexto de un poema que no tardará en volver a ser romántico, habrá que añadirle la agilidad de una acción que a fuerza de laconismo logra llevarnos enseguida a la máxima tensión, y sumirnos bruscamente en el más absoluto misterio.

Del mismo modo, aprovecha ahora el inicio de la Parte Cuarta para resolver, en la primera estrofa, la anterior incertidumbre: “*Vedle, don Félix es, espada en mano,/ sereno el rostro, firme el corazón;/ también de Elvira el vengativo hermano/ sin piedad a sus pies muerto cayó*” (vs. 693-696). Y le es posible solucionar el desenlace tan temprano porque aun antes de acabar la huida, le amenazan nuevas formas: “*cuando ya un trecho de la calle andado,/ súbito junto a él oye un suspiro*” (vs. 707-9), “*cuando hacia él fatídica figura,/ envuelta en blancas ropas, se adelanta*” (vs. 719- 20).

La morosidad con que se desarrolla esta última parte del poema es contraria a ese cuadro directo que aparecía anteriormente. Es la más larga extensión y aquella que permite, por lo tanto, intercalar un número de añadidos reflexivos y poéticos que nos devuelven al origen: a la noche. Cabe, por ejemplo, una duda sobre el vino, posible alborotador del juicio de don Félix, el cuestionamiento, en suma, de su embriaguez (vid. vs. 733-740); encontramos también un despecho irreligioso que confirma, una vez más, al personaje: “*Dios presume asustarme: ¡ojalá fuera,/ —dijo entre sí riendo— el diablo mismo!*” (vs. 741-2), se nos incita a intervenir en el mismo vai-

vén donde “la imagen” se interpreta como dios o como el diablo al mismo tiempo, según el temple de don Félix, y asistimos, incluso, a un cierto resabio del pasado que, como en partes anteriores, nos enlazan con la historia y la sospecha: “*Empero un momento creyó que veía/ un rostro que vagos recuerdos quizá,/ y alegres memorias confusas, traía/ de tiempos mejores que pasaron ya*” (vs. 769-772).

La voz directa de don Félix, que a partir del v. 793 se dirige a la mujer, nos acerca y concreta la realidad, después de esos casi 86 versos que Espronceda necesitó para esta escena de “fantasmas” y tópicos románticos con que iniciamos el nuevo viaje individual que nos propone. El mismo viaje que don Félix ha iniciado en sus adentros y que le obliga a cortejar a semejante dama: “*Y aunque lo estorbara el cielo,/ que yo he de cumplir mi anhelo/ aun a despecho de vos*” (vs. 810-2), “*y me va en ello mi fama,/ que juro a Dios no quisiera/ que por temor se creyera/ que no he seguido a una dama*” (vs. 817-20).

Esa voz directa de don Félix se alterna con la voz del narrador, en una ampliación mutua. Por una parte, la voz del personaje concretiza la vaguedad, la vivifica, y por otra, cada una de las acciones del don Juan se poietizan luego en un discurso totalmente romántico: “*¡Ay! quien ha contado las horas que fueron,/ horas otro tiempo que abrevió el placer,/ y hoy solo y llorando piensa cómo huyeron/ con ellas por siempre las dichas de ayer:/ y aquellos placeres, que el triste ha perdido/ no huyeron del mundo, que en el mundo están,/ y él vive en el mundo do siempre han vivido,/ y aquellos placeres para él no son ya!*” (vs. 853-60). Incluso el doble signo de admiración en este último verso es significativo para marcar el contenido de esa satisfacción que, como cualquier otra proyección de la individualidad, sólo muere en el lugar que la origina: “*¡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 loco le arrancó.../ ¡Ay! aquel que vive sólo en lo pasado...!*” (vs. 861-5).

La conversación entre la mujer, don Félix, y esa tercera voz del narrador que los contempla componen un coro polifónico que armoniza el texto por contraste. Cada uno de ellos añade, cuando interviene, ciertos datos de interés tanto para el desarrollo futuro de la historia como para conocer, profundizar, en el carácter de los dos personajes, hasta ahora resumidos y presentados a través de los tópicos claves del romanticismo que señalamos al principio. La dama responde sólo gemidos, y don Félix insiste en que aquélla acepte su agradecida compañía. En realidad él continua “*... atento sólo a la aventura*” (v. 911), mientras ella le advierte y precipita el riesgo.

La evolución de esta Parte Cuarta se asemeja un tanto a la Primera, en aquel juego de estrofas y de rimas que confieren agilidad o su contrario. Sus versos son octosílabos y endecasílabos (muy pocos hexasílabos) trenzados en estrofas diferentes, según la necesidad de comunicar acción o de

reposar en lo romántico y reflexivo. Así, la voz misma de don Félix, la travesía y persecución por las calles lúgubres de la vieja Salamanca (en seis sílabas la primera vez), la aparición y desaparición alternativa de la ciudad, los diálogos del don Juan con la dama y con los hombres que caminan tras el féretro y, finalmente, las ágiles descripciones del mortal encuentro con los brazos circulares de la amada, están descritos en ese verso castellano que posibilita la dinamicidad. Sin embargo, la aparición de la figura y sus vaivenes primerizos, las reflexiones sobre el pasado y las aflicciones del presente, sobre la muerte y la vida, las escenas del entierro con su paso necesariamente lento, y la conclusión del poema, se resuelven en el marco equilibrado del verso a la italiana.

En cualquier caso, lo importante en ella no es ya siquiera la novedad estructural y métrica de la que hay muestras suficientes en el transcurso de la obra; lo verdaderamente esencial aquí es la plasmación del *clima* y el *clímax* romántico, la resolución de la historia y de la individualidad. Cuando el espectro de Elvira, tras intentar ponerle freno a la locura que supone seguirla hasta el final, dice: “*¡cúmplase en fin tu voluntad, Dios mío!*—” (v. 939), abre de un golpe el vértigo romántico, y avvicina el *crescendo* al que van a entregarse las emociones⁹. La excesiva descripción del ambiente espectral se justifica porque forma parte, también, junto a ellos, de esa locura final en que el texto se convierte. “—*Cada paso que avanzáis/ lo adelantáis a la muerte*” (vs. 1160-1) dice la dama a don Félix, consciente de que aquella escenografía es sólo un adelanto de su suerte, un signo paralelo en su fatal camino, aunque la respuesta a tal cuidado sólo sea un terco “*Seguid, señora, y adelante vamos:/ tanto mejor si sois el diablo mismo,/ y Dios y el diablo y yo nos conozcamos,/ y acabase por fin tanto embolismo*” (vs. 1185-8).

Y es que la aventura romántica no conoce el retroceso, pues el romanticismo sólo se acerca a lo divino cuando se acepta el compromiso absoluto con la imaginación individual, es decir, cuando esa esencia del hombre es capaz de transmutarse en realidad. Don Félix, rebelde siempre, culmina la aventura no al encararse a Dios, sino al intentar penetrar en su misterio: “*y a Dios llama ante él a darle cuenta,/ y descubrir su inmensidad intenta*” (v. 1259-60). La aventura romántica es, en efecto, un descubrimiento: el del límite del hombre o, mejor, el de su infinitud, aunque su consecuencia casi siempre sea la muerte.

Tampoco Elvira conoce el retorno o el descanso en sus pasiones, y también ella confirma aquí su personalidad: “*El cariado, lívido esqueleto./ los fríos, largos y asquerosos brazos,/ le enreda en tanto en apretados lazos,/ y ávido le acaricia en su ansiedad:/ y con su boca cavernosa busca/ la boca a Montemar, y a su mejilla/ la árida, descarnada y amarilla/ junta y refriega repugnante faz*” (vs. 1554-61). A pesar de tan sórdido retrato, a pesar de esos “efectos especiales” que anularon la belleza de la dama, reconocemos

todavía su personalidad, su actitud ideal y emotiva. ¿Acaso no es la misma a pesar de su apariencia? ¿no define a este cadáver el mismo sentimiento que conocimos antes? El instinto romántico siempre tiende a resolverse, aún más allá de la vida, como valor individual: poco importa el lamentable estado en que se encuentra Elvira, porque su reino jamás fue de este mundo.

Habrà que añadir, además, que el único gesto circular de esta compartida vibración romántica, es justo el del abrazo que mata al don Juan. Su figura rectilínea, su dirección sin trabas, cae herida en un coro de terror: “*los espectros en ronda empezaron,/ cual en círculos raudos el viento*” (vs. 1574-5), los que antes eran hombres que acompañaban su cadáver se han tornado fantasmas, y “*Mientras la ronda frenética/ que en raudo gira se agita,/ (...)* más cada vez se arrebata, y en círculos se desata/ violentos más cada vez” (vs. 1602-9). Pero ese coro impersonal sólo es un decorado de fantasmas frente al redondo abrazo que Elvira da a don Félix, ese círculo carnal que pretendía y que lo lleva hacia la muerte.

La Cuarta Parte acaba con la serena estampa de aquellos que han visto cumplirse un encuentro fatal: el de dos “individuos” que no negaron nunca su carácter. Pero la aparente tranquilidad, la vuelta de los hombres al trabajo y a sus “*frívolos placeres*” (v. 1694), no está exenta “*de zozobra y temor*” (v. 1696). No en vano, con el “*pecador y empedernido*” (v. 1700) sólo pudo acabar él mismo, fue necesaria la presencia de su doble o su raíz individual: “*aquella noche el diablo a Salamanca/ había en fin por Montemar venido!...*” (vs. 1701-2).

Ese monstruo personal que se engendra en la imaginación (ya sea la de don Félix, la de Elvira, don Diego o los fantasmas del poema), no podía tener otro destino, otro refugio, que una estructura hermana de “lo nuevo” o “lo distinto”, un variable ritmo donde alternan el vértigo o la paz, una encadenada historia de sobresaltos y apariciones, un recorrido de tensiones y venganzas. Tampoco otro final que no fuera contemplar a tales monstruos devorándose a sí mismos, como aquellos otros que tiempo atrás engendrara la razón.

Notas

1. Así la llama Varela Jacomé en la Introducción a su ed. de *Es estudiante de Salamanca*, Madrid, Cátedra, 1983, 8va. ed., pág. 42.
2. De esta manera se considera en ocasiones al “don Juan” de Espronceda donde, en palabras de Joaquín Casaldüero, “*lo específico y esencial no es el donjuanismo, sino lo satánico, la rebeldía*”, en Espronceda, Taurus, Madrid, 1983, pág. 152.
3. C.M. Bowra en *La imaginación romántica*, Taurus, Madrid, 1972, pág. 14.
4. Idem., pág. 311.
5. En adelante, todas las referencias numéricas que acompañan a las citas textuales del poema de Espronceda se refieren a la numeración propuesta por Varela Jacomé en su ed. cit., que se ha elegido para esta aproximación.
6. Domingo Yndurain contabiliza en *Análisis formal de la poesía de Espronceda* (Taurus, Madrid, 1974) hasta 650 adjetivos, lo que en efecto supone en el poema tal impresión. No en vano, el mismo Casaldüero se refiere a la obra como “*una pedrea de sustantivos rodeados de adjetivos*” (en Op. cit., pág. 150).
7. Domingo Yndurain ha desentrañado los distintos valores formales del poema señalando que lo importante era “*crear un ámbito no tanto temporal como factual, esencialmente diferente de la realidad y en el que rigen otras leyes*”, en Op. Cit., pág. 375.
8. En Op. Cit., pág. 150.
9. Casaldüero habla de la “*aceleración progresiva*” consecuente con el canon romántico en el que se incluyen, en Op. Cit., pág. 151.

Universidad de Washington