

EL ESTUDIANTE DE SALAMANCA
EN LA ESTÉTICA DEL FRACASO:
UN ACERCAMIENTO DESDE EL MITO DE TÁNTALO

ANDRÉS ÁLVAREZ TOURIÑO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

“Y encontré mi ilusión desvanecida
y eterno e insaciable mi deseo”,
(Espronceda, 1962: 117).

1. INTRODUCCIÓN: EL HOMBRE ESPRONCEDA

Si Unamuno llamaba a interpretar las obras buscando tras el discurso al hombre de carne y hueso, al hombre Spinoza o al hombre Fichte, al que nace, sufre y se resiste a morir (Unamuno, 2007: 49-51), al leer hoy a Espronceda resulta casi inevitable apelar a eso mismo. Uno choca con la grandilocuencia de sus versos, la exaltación de los lamentos, el aparente caos en la sintaxis, en fin, ese vitalismo fatal que transmite, y uno siente que todo ello es, ante todo, la huella de una existencia en conflicto con la propia vida, o parafraseando a Unamuno, uno ve “al hombre Espronceda”, el de carne y hueso, el que desea y no quiere desear, el que llega a evocar la calma del morir porque teme la nada de la muerte.¹

Y es ese fondo trágico y paradójico lo que está latente en cada verso de su obra poética, y lo que convierte a cada personaje literario

¹ Este enfoque antropológico, que nace de una lectura de los textos a través de la mirada hacia uno mismo, es el que va a primar en este estudio. Una exposición metodológica más técnica que la de Unamuno, pero que, entiendo, comparte una base común, es desarrollada por Javier Morales Mena (2010: 35-64).

en un doble de sí mismo.² El mundo como sombra vana, el mundo como pérdida es la visión que unifica y permite reconstruir el yo uniforme; como una proyección de múltiples sombras que parten de esa figura elidida, que no es otro que Espronceda.

Pero si esta plasmación paradójica de lo vital y de lo fatal denota la complejidad del ser, que se debate entre su libertario sentimiento y la opresión de su destino, igualmente ese fracaso es reflejo de la mirada introspectiva del individuo, pues en el fondo de toda poetización del fracaso hay, en mayor o menor medida, un simbolismo del fracaso más hondo; “allá en el fondo está la muerte” (Cortázar, 1993: 28).

Así, desde una perspectiva del romanticismo que atiende más al sentimiento que al periodo histórico, afirma Rafael Argullol (1984: 272):

Rasgo principal y punto de partida del *Yo heroico* romántico es su apercebimiento profundo de la condición mortal del hombre: el insuperado sentimiento de muerte, más allá de toda esperanza, preside el clima de cualquier obra romántica.

La filosofía pesimista tiene su eclosión en el siglo XIX de la mano de filósofos como Arthur Schopenhauer o Friedrich Nietzsche, pero la base de este pesimismo ya se encontraba latente en las indagaciones de Immanuel Kant casi un siglo antes, aunque “el hombre Kant” las hubiera evitado, como bien afirmó Unamuno.³

También el barroco está profundamente ligado al pesimismo, y aún anteriormente, el creciente averroísmo o radicalismo aristotélico es la filosofía incendiaria que subyace del texto de *La Celestina*,⁴ y en cuyo desgarrador origen se encuentra la razón por la que *La tragicomedia* nos estremece de igual manera hoy que hace cinco siglos. La poetización del fracaso es, por lo tanto, signo de toda época; y el hombre romántico, fascinado por el titanismo del héroe que no lo logra, va a encontrarse toda una tradición en la que enraizar su fatalismo.

Prometeo, Ícaro, Orfeo, son solo algunos de los nombres de la mitología clásica con final trágico, a los que podríamos sumar otros

² Es sabida la tendencia de los poetas románticos a identificarse con sus personajes.

³ Así lo afirma en *Del sentimiento trágico de la vida* (Unamuno, 2007: 51-52).

⁴ Tal como ha defendido Francisco Márquez Villanueva (Márquez, 1997: 130).

mitos literarios como Hamlet, Melibea o el propio don Juan de Tirso de Molina. Pero esta heroicidad del fracaso es singularmente captada por aquellas historias en las que tal desencanto se repite circularmente y de manera continuada, a modo de eterna condena. Así, dos héroes provenientes de la mitología clásica, Tántalo y Sísifo, y una máscara de la comedia del arte, Pierrot, van a cargar en la modernidad con el peso simbólico de tal castigo.

En la configuración de estos mitos, el tiempo abandona su prototípico carácter lineal, según el cual se dispone entre pasado, presente y futuro, y cada nuevo instante supera al que le precedió. En ellos el tiempo es circular, perfecto, y cada momento conlleva el ciclo completo que lo conforma. Pero aunque Tántalo, Sísifo y Pierrot comparten la condena al fracaso, cada uno posee una poética precisa con sus peculiaridades simbólicas, lo que va a suponer la mejor adecuación de estas poéticas a la predilección estética de cada movimiento y de cada poeta (o incluso de cada escena, como veremos en *El estudiante de Salamanca*).

Esto explica que Pierrot -amante desdichado que termina cantando sus penas a la luna- sea, en tanto que figura desgraciada, la máscara predilecta de los llamados decadentistas,⁵ pues a la inocencia y misticismo de su blancura se suma una estética artificiosa. Igual sucede con Sísifo, cuyo castigo repercute en el plano físico, y quizá por esto se va a convertir en el mito recurrente del existencialismo⁶ como metáfora del absurdo de nuestros actos, de ese ser-para-la-muerte en términos de Martin Heidegger. De esta forma, mientras el esfuerzo por volver a cargar la roca congenia mejor con esa angustiada visión del mundo,⁷ los poetas románticos se hallan más próximos a la estética contemplativa que trasmite el castigo de Tántalo; la sed y el hambre internos frente a la visión del agua y de los frutos.

⁵ Emilio Peral Vega realiza un recorrido detallado de esta máscara en *La vuelta de Pierrot* (Peral, 2007: 9-33).

⁶ Principalmente a través del ensayo de A. Camus *El mito de Sísifo*, pero también presente, por ejemplo, en la poesía de Unamuno casi cuarenta años antes.

⁷ Se trata, a mi juicio, de una simple tendencia estética que en ningún caso impide, por ejemplo, que el existencialismo latente de *Ángel fieramente humano* pueda ser expresado por Blas de Otero a través del mito de Tántalo (Otero, 1960: 21-22). No obstante, resulta curioso que la sed –en principio propia del castigo de Tántalo– se traslade eventualmente a Sísifo amplificando su drama, o que el movimiento físico –atributo del castigo de Sísifo– acentúe la inutilidad de la búsqueda de Tántalo, tal como sucede en *En las orillas del Sar* de Rosalía de Castro.

Como puede apreciarse en la cita inicial, la cercanía con la estética del fracaso que trasmite el mito de Tántalo es una constante en la poesía de Espronceda.

2. EL MUNDO DE TÁNTALO

TÁNTALO: De nada serviría que me agachase; el agua huye en cuanto advierte que yo me acerco. Y si alguna vez tomo agua y la llevo a mi boca, no he hecho más que humedecer la parte extrema de los labios, cuando se escapa, no sé cómo, a través de los dedos, y me deja otra vez la mano seca.

MENIPO: Prodigioso es lo que pasa, Tántalo. Y ahora, dime: ¿cómo es que tienes necesidad de beber? Te pregunto esto, porque no tienes cuerpo, sino que enterrado está en un lugar de Lidia. El sí podría tener hambre y sed, pero tú, el alma, ¿podrías aún tener sed o beber?

TÁNTALO: En eso consiste el castigo precisamente, en que el alma tenga sed como si fuese cuerpo (Samosata, 1967: 66-67).

Reducida la simbología del mito, Tántalo es el hambre y la sed eternas, lo que le sitúa en un plano de búsqueda de la satisfacción inmediata, pero como indica Jesús Pastor Gómez (1989: 16): “no sólo en aquello que es primordial y básico (comer y beber) sino en todo aquello que, de alguna manera, le afecta y le concierne”. Tántalo simboliza el deseo de saciar un apetito quimérico que nace de una pulsión irremediable para el héroe, que nunca alcanza lo que pretendía su anhelo.

Pero más allá del motor que le impulsa -la sed insaciable de su alma-, la poética del mito de Tántalo se trasmite a través de una imagen concreta; lo que al contacto de su mano se desvanece. El agua que se escurre entre sus dedos y no pasa del exterior de sus labios, los frutos que se vuelven humo y ceniza, o la leve brisa que los aleja del alcance de sus dedos anhelantes. Es la imagen -tan romántica- del ideal evanescente.

Esta imagen forma parte esencial del imaginario de Espronceda, quien la emplea recurrentemente como expresión mímica del desencanto. Así lo hace, por ejemplo, en el *Diablo Mundo* cuando recrea la expulsión del paraíso, y también en el poema “A Jarifa en una orgía”, en el que cada búsqueda del poeta da de bruces con el desengaño:

y de aquella fatal, negra mañana
de la flaqueza o robustez de Eva
cuando alargó la mano a la manzana
y... Pero, pluma, queda⁸
(Espronceda, 1978: 246).

yo las toqué, y en humo su pureza
trocarse vi, y en lodo y
podredumbre
(Espronceda, 1962: 117).

Del mismo modo, don Félix de Montemar, el don Juan que recrea Espronceda en *El estudiante de Salamanca*, refleja una cierta similitud con el mito de Tántalo,⁹ lo que sitúa al héroe en la órbita de la insatisfacción, pese a su osadía y empeño. Algo que, por cuanto resulta paradójico, parece dejar al trasluz la mirada del propio Espronceda a través de su don Félix.

En primer lugar, parece haber una expresión del ansia inagotable de este don Juan en la persistencia con la que persigue a lo que cree una dama: su deseo prevalece ante toda circunstancia. Según José C. Paulino (1982: 66): “esa continua progresión hacia la dama tapada que se mantiene incógnita parece representar clara y eficazmente la dialéctica de la aspiración y del deseo, que no encuentra descanso ni se sacia”. Una sed que nunca cesa, se podría añadir. Asimismo, la forma en la que vacila la visión de la dama engañosa, que ahora avanza, ahora se detiene, aparentando estar siempre al alcance, emula ese viento suave que aleja los frutos de la avidez de Tántalo o ese cauce del río que merma al acercarse:

Mientras él anda, al parecer se alejan
la luz, la imagen, la devota dama,
mas si él se para, de moverse dejan (vv. 753-755).¹⁰

Junto a esta semejanza estética con el ideal evanescente antes mencionado, Espronceda no deja lugar a la duda al fundir con un símil la dicha que busca el alma y la dama ilusoria que nunca alcanza el héroe de *El estudiante*:

⁸ Resulta llamativa la poetización del momento en el que la mano se aproxima al fruto prohibido frente a la elusión del contacto.

⁹ Entiéndase que aquí no se entra a valorar la intencionalidad o consciencia del autor sobre tales semejanzas, sino las implicaciones que conlleva tal parentesco, lo que las une como expresiones simbólicas de la insatisfacción eterna del hombre, o lo que es lo mismo, el símbolo primario que según Paul Ricoeur subyace a los mitos.

¹⁰ Para las citas de *El estudiante de Salamanca* se seguirá la numeración de versos indicada en la edición de Benito Valera Jácome.

Que allá su blanca misteriosa guía
de la alma dicha la ilusión parece,
 que ora acaricia la esperanza impía,
 ora al tocarla ya se desvanece (vv. 1285-1291. La cursiva es mía).

Como puede verse, el juego dialéctico sobre el que se establece el símbolo de Tántalo es el de *ser* y *parecer*, juego que tiene una presencia destacada en toda la obra.¹¹ Don Félix de Montemar, presente puro, está incapacitado para captar la inmediata intrascendencia que sigue a cada uno de sus actos amorios, pero Espronceda, a través de los ojos ya desengañados de su narrador, nos revela la falsa apariencia de los placeres, que al cabo se esfuman, y con ellos la anhelada trascendencia. También Elvira, víctima de esa mirada nueva sobre las cosas, sufrirá tal desencanto al chocar su esperanza con la futilidad de la dicha. No obstante, la mayor carga simbólica de esta dialéctica entre *ser* y *parecer* recae en el velo de la dama¹² y, consecuentemente, en la posterior revelación.

Tántalo, al igual que Sísifo, había sido condenado a tal castigo en pago del pecado de *hybris*. Para la visión del mundo griega, de la que surgen estos mitos, tal pecado consistía en querer igualarse a los dioses, es decir, en querer ir más allá de lo que les había sido otorgado. No es, por lo tanto, un castigo arbitrario. Su deseo de trascender es condenado con una pena que manifiesta precisamente la imposibilidad de trascendencia: una sed que nunca calma, un ansia absurda. Su fracaso es un fracaso vital que expresa la incapacidad humana por trascender.

Don Félix de Montemar, tal y como nos lo presenta Espronceda en *El estudiante*, es un personaje cercano a lo que se ha calificado como *superhombre*. Al igual que sucede con la figura del *dandy*, su espíritu díscolo y su carácter polémico son expresiones en el plano público de una singular superioridad. Este rasgo de don Félix se nos da a conocer ya desde la primera caracterización que realiza el

¹¹ Así lo afirma Isabel Visedo Orden (1981), juego que considera “decisivo en el texto” (129).

¹² El velo de la dama preside lo que Jorge Andrés Camacho Rodríguez (1994) denomina “juego de ocultamientos” (174), dentro del cual se halla la significativa presencia de hombres embozados en *El estudiante*, así como las palabras con las que se poetiza el desengaño de Elvira: “el pecho ajeno / de que *oculto* en la miel hierve el veneno” (vv. 154-155. La cursiva es mía).

narrador: “Que hasta en sus crímenes mismos / en su impiedad y altiveza, / pone un sello de grandeza”¹³ (vv. 136-138). De ahí que la rebelión de don Félix, por cuanto representa el intento de expandir los límites de lo humano, sea, desde una dialéctica bíblica, equivalente al pecado de *hybris*. Así lo plasman los siguientes versos:

*alma rebelde que el temor no espanta,
hollada sí, pero jamás vencida:
el hombre en fin que en su ansiedad quebranta
su límite a la cárcel de la vida,
y a Dios llama ante él a darle cuenta,
y descubrir su inmensidad intenta* (vv. 1255-1260).

Y al tiempo que esta cercanía entre don Félix y el superhombre le sirve a Espronceda para explorar sus confines, su indefensión ante la muerte revela una condición ejemplar común a todo hombre: el fracaso ante la ansiada trascendencia. Pues se trata, en todo caso, de “un superhombre que proclama, en sí mismo, la imposibilidad de los superhombres” (Argullol, 1984: 117), tal como observa Rafael Argullol a cerca de los superhombres de Keats, Hölderlin y Leopardi.

Si el deseo insaciable que experimenta don Félix, del modo en que se nos muestra, remite figuradamente a la sed eterna que sufre Tántalo, tanto Elvira como su hermano don Diego de Pastrana -los otros dos personajes con cierta importancia en la obra- actúan movidos por una sed que el autor hace explícita en el poema. Así, la desdichada Elvira cae en el engaño de don Félix víctima de su ingenuidad, y víctima también de una sed que Espronceda nos muestra con una brillante ambigüedad: el deseo irrefrenable que la lleva a entregarse con avidez¹⁴ a don Félix y la candidez con la que afronta las palabras seductoras del galán. Estos son los versos:

del fingido amador que la mentía,
la miel falaz que de sus labios mana
bebe en su ardiente sed, el pecho ajeno

¹³ Russell Sebold indica cómo este carácter extraordinario se halla en conflicto con las reglas comunes (Sebold, 1978: 448). El crimen como sello de superioridad está tratado con agudeza en el film *La soga*, de Alfred Hitchcock.

¹⁴ La consumación sexual supone para Elvira abrir los ojos al mundo. Francisco García Lorca en “Espronceda y el paraíso” (1952: 198-204) desvela con gran perspicacia la visión del amor como experiencia del desengaño en la obra del poeta extremeño.

de que oculto en la miel hierve el veneno (vv. 152-155).

Lo mismo sucede con don Diego de Pastrana, quien desafía a don Félix en la tercera parte de la obra, culpable a sus ojos de la muerte de su hermana. Se trata en esta ocasión de una sed de sangre; la sed de venganza:

Juego a mi labio han de dar
abiertas todas tus venas,
que toda su sangre apenas
baste mi sed a calmar (vv. 629- 632).

Así se logra configurar un mundo habitado por personajes sedientos,¹⁵ en el que cada empresa parece responder a un impulso vital. Una fuerza primaria los enfrenta con lo inevitable, pues esa necesidad que los apremia, cuando parece dispuesta para ser cumplida, nunca se alcanza. Pues como afirma Victoria León Varela (2003: 1019): “cada personaje obedece a un destino común e ineludible, el de perseguir un deseo inalcanzable, una ilusión quimérica que los conduce irremisiblemente al fracaso, al desengaño”.

3. LA CIRCULARIDAD Y EL *SER*

“Así es la pena en el demonio;
como el movimiento en el círculo.”
Ramón Llull (1663: 364)

Ya hemos visto que una de las bases sobre las que se sostienen los mitos de Tántalo y de Sísifo es la del tiempo circular. Por cuanto son héroes condenados a un fracaso sin límite, tal circularidad acrecienta la inutilidad de sus esfuerzos y el absurdo al que se ven sometidos. De igual modo en *El estudiante de Salamanca* el fracaso de cada personaje por hallar la dicha se repite a modo de condena inevitable: Elvira muere, don Diego muere y don Félix es conducido hasta el averno tras presenciar su propio entierro, tras lo cual muere también. Fracasa el amor, fracasa la venganza, fracasa el placer; pues tal y como está concebido ese mundo nada se salva de lo efímero. La

¹⁵ La sed como símbolo del deseo irrefrenable es común a varias heroínas de nuestra literatura clásica, como Melibea, y de la contemporánea como Adela, del teatro de Federico García Lorca.

circularidad, que está presente en la propia disposición estructural¹⁶ del relato y en la omnipresencia de la luna, es el almacén desde el que se construye toda la obra, pues es el germen fatal del fracaso, ya que absorbe en sí misma la idea de infinito.¹⁷ La circularidad contiene la idea de regreso, pero esa continuidad es vista en el poema como una cárcel que impide la perfección, la trascendencia, la eternidad de lo vivido y desemboca en la desilusión. Con estas palabras explica Pedro Cerezo Galán (2003) el proceso que lleva al tedio, el famoso *mal del siglo*:

Toda la vida se mueve entonces como un péndulo inquieto, entre la excitabilidad y la frustración, en una circularidad fatal, pues la decepción lleva a buscar nuevos goces, más intensos y refinados, para escapar al aburrimiento, pero éstos, cuando se esfuman, precipitan aún más en el hastío y el desencanto. Y así hasta la desesperación¹⁸ (313).

Esta percepción cíclica y trágica del mundo como pérdida que impera en las páginas de *El estudiante* se acentúa, además, por medio de varios motivos que impregnan la obra y moldean su esfericidad. Es este el caso del motivo del alba,¹⁹ que en la segunda parte, la del lamento de Elvira, va a amplificar la inevitabilidad de la desgracia de la heroína, al tiempo que incide en la pérdida de su pureza:

Blanca nube de la aurora,
teñida de ópalo y grana,
naciente luz te colora,
refulgente precursora
de la cándida mañana (VV. 258-262).

Lo mismo sucede con una serie de elementos naturales en cuya concepción está ya inserta su correspondencia con un tiempo cíclico.

¹⁶ Pese a no tratarse de una estructura estrictamente circular, la disposición de sus partes genera que, tras el fin de la parte tercera, el duelo en la calle del Ataúd suponga el regreso a la primera parte de la obra.

¹⁷ Un infinito romántico que, tal y como aprecia Rafael Argullol (1984: 147), “es la sola fuente de toda creación y de toda aniquilación”.

¹⁸ Quizá resulte ilustrativo comparar este proceso que conduce al tedio con los siguientes versos de *El estudiante*: “placeres ¡Ay! que duran un instante, / que habrán de ser eternos imagina / la triste Elvira en su ilusión divina” (vv. 161-163).

¹⁹ El alba en la lírica tradicional indica el final del idilio de los amantes. Así sucede en las llamadas albas.

Entre estos se hallarían el motivo de las hojas, tal y como lo ha definido Joaquín Casaldueiro (1961: 184), en el que las hojas de las flores se identifican con las ilusiones perdidas de Elvira, y en el que podemos incluir también la imagen de la rosa –símbolo de la belleza efímera,²⁰ puesta en relación con el corazón de Elvira en la descripción inicial de la heroína, “cuando al placer su corazón se abría / como al rayo del sol rosa temprana” (vv. 150-151), y en el relato de su muerte, “cándida rosa que agostó el dolor” (v. 344). En el empleo de este motivo de las hojas, destaca el excepcional lirismo de Espronceda en la escena en la que Elvira contempla las flores que va arrojando al río. El río, cabe recordar, está vinculado desde época clásica con la temporalidad. De nuevo está presente de forma metafórica la desfloración de la heroína, pero también el descubrimiento profundo de la imposibilidad de traspasar lo efímero:

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;
y las sigue su vista en la corriente,
una tras otra rápidas pasar (vv.319-324).

En esta segunda parte de la obra, marcada por ese lirismo con el que se relata el tormento de Elvira, existen numerosos puntos de encuentro con la escena prototípica del infortunio de Pierrot.²¹ La visión nocturna, la presencia de la luna como imagen de la soledad y destinatario de sus cantos de amor perdido,²² la blancura de ambos, su inocencia soñadora en contraste con la corruptora realidad, la

²⁰ “El *topos* que asimila ‘brevedad de la juventud y lozanía de la rosa’” (Díaz, 2006: 56).

²¹ El origen de esta máscara se remonta a la aparición de la comedia del arte italiana, en el siglo XVI, si bien su caracterización, tal y como hoy la figuramos, se desarrolla en Francia en el siglo XIX (Peral, 2007: 9-12), y en ella encontrarán los poetas simbolistas un *alter ego* en que volcar su desencanto. El arquetipo de Pierrot se centra en un elemento narrativo invariable; nunca encuentra la plenitud, y sus tribulaciones amorosas por el rechazo de Colombina terminan con su figura blanquecina cantándole quejas de amor a la luna, “su eterna aliada” (Peral, 2001: 31).

²² “Y de amor *canta*, y en su tierna queja /entona melancólica canción, / [...] / ¿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?” (vv. 327-328, 340-343. La cursiva es mía).

imposibilidad del amor y de su dicha perdurable, o incluso, la espiritualidad que ambos denotan ante la visión pragmática y materialista de sus amores idealizados: don Félix y Colombina. En ambos, además, la expresión de su derrota amorosa trasciende hacia una derrota vital, pues tal amor es la cima de su idealismo y conlleva una empecinada incapacidad para adaptarse a las reglas del mundo.

Otro elemento que apoya la visión fatalista de la obra es la inclusión de continuas quejas entre los versos. Esos “¡Ay!” que proliferan en *El estudiante*, y en especial los pronunciados por aquellos que se hallan ante la muerte, son manifestaciones de un dolor que, ante la certeza inminente del final, trasciende a lo universal. Así sucede, por ejemplo, apenas comenzado el poema (vv. 47-48), en la carta de Elvira (vv. 377-378) o cerca del final del poema, ya en la cuarta parte.²³ Un lamento del mundo como engaño y pérdida genialmente expresado en estos versos, que transmiten la significación de esa queja y anticipan el final de la obra:

¡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. 861-864).

Esta y otras tantas digresiones del narrador son otro claro apoyo para la unidad de sentido, otra proyección refractada del poeta. Resultan especialmente relevantes, en este sentido, los términos comparativos que va estableciendo el narrador a lo largo de la obra, en los que se incide en ese mismo sentimiento de fractura de lo ideal. De esta forma se suceden comparaciones tales como: “también la esperanza blanca y vaporosa / así ante nosotros pasa en ilusión” (vv. 789-790), o “la esconden las densas tinieblas / cual dulce esperanza, cual vana ilusión” (vv. 82-83). A este hecho se suman ciertas expresiones empleadas por los personajes que se hallan acordes a esa misma percepción, perfilando en torno al desencanto la coherencia interna de la obra. Así puede observarse en este fragmento reclamado por don Diego de Pastrana:

Que un alma, una vida, es
 satisfacción muy ligera,
 y os diera mil si pudiera

²³ “cual profundo / ¡Ay! que exhala / moribundo / corazón” (vv. 1396-1399).

y os las quitara después (vv. 625-628).

El mundo literario de *El estudiante de Salamanca*, marcado por ese profundo pesimismo que va trenzando cada elemento de la obra, aún a la constante de la circularidad la imposibilidad de lo permanente. En relación a la dialéctica ya mencionada entre *ser* y *parecer*, el poema muestra un dinamismo formal que alcanza su culminación en el viaje alucinatorio²⁴ de don Félix de Montemar. Este dinamismo frenético, que conecta magistralmente la forma²⁵ y el fondo del poema, no permite que nada *sea* propiamente, sino que provoca que todo lo que integra ese mundo se mueva en el ámbito de la apariencia. El afán de don Félix topa con la movilidad de su fantasmal guía, en una sucesión caótica y vertiginosa de escenas que ponen de manifiesto la fugacidad como suplicio. Es, en palabras de Leonardo Romero Tobar (Espronceda, 1986: LI), “la imagen de la *óptica ilusoria*”, “una brillante imagen poética que es elemento recurrente en la obra del poeta”. Si el narrador y Elvira anhelaban la extraordinaria permanencia de esa luna blanca y esférica, la dama del velo blanco será lo único que permanezca inmutable en el descenso de don Félix, de forma que estas dos blancas figuras –mujer y luna– aportan con su presencia un contrapunto mínimo a tal experiencia ilusoria.

4. LA PARADOJA DEL HOMBRE

“Cada paso que avanzáis
lo adelantáis a la muerte”
(vv. 1160-1161).

Un mismo impulso dionisiaco caracteriza a don Juan y a Lucifer, expresado respectivamente con su rebelión ante el orden social y el orden divino. Don Félix de Montemar, “Segundo don Juan Tenorio” (v. 100) y “Segundo Lucifer” (v. 1253), aún esa rebeldía que es al tiempo expansión y búsqueda, y que lleva a cabo en el plano del amor y en el plano de la muerte. No obstante, este segundo don

²⁴ José C. Paulino (1982: 58) pone de relieve, muy acertadamente, “cuánto de dinamismo, de movimiento genético interior y no sólo de aventura exterior o peripecia lúgubre hay en *El estudiante de Salamanca*”.

²⁵ El caos aparente que afecta a la sintaxis, así como la adecuación polimétrica de los versos son los motores del movimiento trepidante del poema.

Juan ni seduce ni mata en escena, lo que muestra el escaso interés de Espronceda por explorar las situaciones más recurrentes del mito, y refuerza las implicaciones simbólicas de su búsqueda rebelde. El ansia infatigable de Montemar pasa al primer plano.

Quizá el verdadero carácter insaciable de don Félix se desprende de la persistencia con la que persigue a la dama velada. Don Félix se cuestiona qué pueda haber tras tal figura, pero en ningún momento plantea una opción distinta a la de avanzar hacia su misteriosa guía. En la medida en que el velo supone un misterio y su evanescencia un reto, desvelarlo y alcanzarlo es la respuesta elemental de don Félix. Pero mientras este instinto pulsional de su actuación refleja su vitalismo, el cuadro teatral de la tercera parte muestra paradójicamente la semilla del tedio en su percepción del amor: “estoy hastiado de amores” (v. 484); y es, no obstante, mediante la unión de ese desapego de sus palabras y la persistencia vital de sus actos como se configura el alcance de su espíritu insaciable. Y en ello reside su poder y su flaqueza.

La imagen de la dama velada contiene a un tiempo la belleza y el misterio. Y su búsqueda finalmente se resuelve con el descubrimiento de la calavera y el casamiento macabro. Unión de belleza y muerte en la esposa de Montemar, que tal y como indica Mario Praz (1999: 80), “son, en realidad, tan hermanas para los románticos, que se confunden en una sola hermana bifronte de fatal belleza”. Amor y muerte, Eros y Thánatos, se funden ritualmente en la boda macabra. Cuando la tediosa repetición termina por abolir el proceso que implica la circularidad -el tiempo cíclico que lleva de la ilusión al fracaso, que alterna creación y destrucción-; amor y muerte se igualan y aparecen yuxtapuestos. Así sucede, momentos antes del rito, con el monumento que don Félix contempla junto a la dama: “a un tiempo a Montemar, ¡raro portento! / una tumba y un lecho semejaba” (vv. 1351-1352); y se repite en el posterior canto de los espectros: “y sea / la tumba su lecho nupcial” (vv. 1600-1601). El abrazo entre don Félix y el esqueleto de Elvira consuma la alianza entre amor y muerte, pero además equipara el trágico fracaso de ambos con el poder igualatorio de la muerte. Unidos ya, desposados, una ronda frenética de espectros celebra girando vertiginosamente el cierre de la circularidad.

Si la boda macabra y la muerte son el castigo que cumple don Félix en pago al pecado de soberbia y su vida libertina, en el plano

simbólico el castigo de don Félix no proviene de la culpa,²⁶ sino de la existencia, y se expresa a través de esa dama que no alcanza, imagen del deseo inasible, equiparable a la visión del agua y los frutos para Tántalo. Su heroicidad, “su figura rectilínea” (Llarena, 1989-1990: 205), pugna con el carácter percedero de cuanto sucede. Su esfuerzo es sobrehumano y baldío, pues el tiempo encierra la paradoja de don Félix: vive para el presente, pero el presente está preñado de vacuidad. La circularidad temporal, por un lado, remarca ese fatalismo; todo termina. Por otro, la continuidad del todo es una visión dolorosa para quien posee conciencia de su finitud. En el poema, esa continuidad no es armonía, sino imposibilidad de *ser*, escisión perpetua. “Ese continuo cambio es la marca de la imperfección, la señal de la caída”²⁷ (Paz, 1990: 34). El germen de la insatisfacción de Montemar y de Elvira.

Y sin embargo, la insatisfacción de don Félix apenas se hace expresa en la narración. Se mantiene en un plano simbólico, no permitiendo merma alguna en la fortaleza del personaje ni en su condición de don Juan. Como don Juan, el estudiante burla y quebranta las leyes matrimoniales guiado por un principio del placer que está muy lejos de ser vivido como condena. No obstante, su heroísmo titánico²⁸ resulta precisamente del choque entre su osadía vitalista y su condición trágica, lo que provoca que el placer efímero que mueve al personaje pase por el filtro pesimista que envuelve la obra.

La paradoja proviene de insertar un personaje que es presente puro en un mundo atormentado por el cambio, cuya circularidad fatal lo muda todo y lo condena al fracaso. Un don Juan heroico en un

²⁶ Tampoco Elvira, desde la inocencia que le otorga el narrador, queda exenta de no poder lograr la plenitud.

²⁷ El contexto en el que Octavio Paz introduce esa frase es, sin embargo, el del tiempo histórico que partiría del cristianismo, lo cual no evita que esa visión del cambio se traslade a un tiempo circular. El propio Paz indica cómo la visión armónica del tiempo cíclico, propia del arquetipo temporal primitivo, se transforma en visión demoníaca de la circularidad. Esto ocurre cuando el punto de vista temporal se desplaza al individuo, como sucede en *El estudiante de Salamanca*.

²⁸ Rafael Argullol (1984) relaciona así el titanismo con el sentimiento trágico del hombre romántico: “En la insuperable combinación de desencanto y energía, de destrucción y de innovación, de patetismo y heroicidad, en la profunda percepción de lo limitado de la condición humana y en el imposible titanismo hacia el infinito, se puede reconocer que el movimiento romántico es la auténtica raíz de todo pensamiento trágico moderno” (34).

mundo de Tántalo, en cuyas convergencias con este mito refulge el símbolo primario de la insatisfacción humana. Llevado al extremo su valor titánico, don Félix queda frente al abismo provocando una caída sublime, cuya suma de pasión y derrota revela la complejidad romántica del hombre que está tras los versos. Visión paradójica del hombre Espronceda que se halla, a pesar de sí mismo, tras ese deseo ilimitado. Pues tal deseo persigue el ideal, y el ideal tiene tras su velo la nada.

BIBLIOGRAFÍA

- Argullol, Rafael (1984), *El héroe y el Único: el espíritu trágico del romanticismo*, Madrid, Taurus.
- Camacho Ramírez, Jorge Andrés (1994), “Hacia una lectura retórica de *El estudiante de Salamanca*”, 18, pp. 171-187.
- Casalduero, Joaquín (1961), *Espronceda*, Madrid, Gredos.
- Cerezo Galán, Pedro (2003), *El mal del siglo: el conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*, Granada, Universidad de Granada.
- Cortázar, Julio (1993), *Historias de cronopios y de famas*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Díaz Larios, Luis Federico (2006), “Entre la tierra y el cielo”, en Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico "Ermanno Caldera", *El eros romántico: Romanticismo 9: Actas del IX Congreso (Saluzzo, 17-19 de febrero de 2005)*, Bologna, Il capitello del sole, pp. 53-63.
- Espronceda, José de (1978), *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, ed. de Robert Marrast, Madrid, Castalia.
- (1962), *Obras poéticas. I. Poesías y El estudiante de Salamanca*, ed. de José Moreno Villa, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1986), *Obras poéticas*, Ed. de Leonardo Romero Tobar, Barcelona, Planeta.
- (2005), *El estudiante de Salamanca*, ed. de Benito Valera Jácome, Madrid, Cátedra.
- García Lorca, Francisco, (1952), “Espronceda y el paraíso”, *Romanic Review*, 43, pp. 198-204.

- León Valera, Victoria (2003), “*El estudiante de Salamanca* y el *Canto a Teresa*: la *Sehnsucht* titánica de Espronceda”, *Revista de Estudios Extremeños*, 59, pp. 1017-1036.
- Llarena González, Alicia (1989-1990), “La imaginación engendra monstruos: una aproximación al *Estudiante de Salamanca*”, *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*, 8-9, pp. 195-206.
- Llull, Ramón (1663), *Árbol de la ciencia de el iluminado maestro Raymundo Lulio*, trad. de Alonso de Zepeda y Andrada, Bruselas, Francisco Foppens.
- Márquez Villanueva, Francisco (1997), “El caso del averroísmo popular español”, en Rafael Beltrán Labrador y José Luis Canet Valles (Ed.), *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat de València, pp. 121-134.
- Morales Mena, Javier (2010), “La teoría literaria y la transformación de sus metáforas conceptuales”, en Javier Morales Mena (comp.), *La trama teórica. Escritos de teoría literaria y literatura comparada*, Lima, Editorial San Marcos, pp. 35-64.
- Otero, Blas de (1960), *Ángel fieramente humano. Redoble de conciencia*, Buenos Aires, Losada.
- Pastor Gómez, Jesús (1989), *El símbolo de Tántalo: estudio fenomenológico*. Madrid: Coloquio D.L.
- Paulino, José C. (1982), “La aventura interior de don Félix de Montemar”, *Revista de literatura*, 44, pp. 57-67.
- Paz, Octavio (1990), *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.
- Peral Vega, Emilio (2001), *Formas del teatro breve español del siglo XX (1892- 1939)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- (2007), *La vuelta de Pierrot*, Málaga, Edinexus.
- Praz, Mario (1999), *La carne, el diablo y la muerte en la literatura romántica*, trad. de Rubén Mettini Barcelona, El Acantilado.
- Samosata, Luciano de (1963), *Diálogo de los muertos; Diálogo de los dioses; Diálogo de los dioses marinos*, trad. de Francisco García Yagüe, Madrid, Aguilar.
- Sebold, Russel P. (1978), “El infernal arcano de Félix de Montemar”, *Hispanic Review*, 46, pp. 447-464.
- Unamuno, Miguel de (2007), *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Espasa Calpe.
- Visedo Orden, Isabel (1981), “Lectura conjunta de *El estudiante de Salamanca*. Algunos aspectos de la lengua poética”, en VVAA, *Organizaciones textuales (textos hispánicos): actas del III*

simposio del séminaire d'Etudes Littéraires de l'Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, Service des publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 127-136.