

¿COSTUMBRISMO ROMÁNTICO? OBSERVACIONES EN TORNO A LA ESTRUCTURA INTERTEXTUAL DE *EL ESTUDIANTE DE SALAMANCA*

A primera vista el concepto de costumbrismo y las connotaciones que le acompañan no parecen tener nada que ver con el *Estudiante de Salamanca*, obra a la que, por su protagonista de "grandiosa, satánica figura" y de "alma rebelde que el temor no espanta", Vicente Llorens ha calificado, como es bien sabido, de singular en la poesía española: "Nunca en la poesía española se había escrito nada igual"¹ No resulta difícil seguir citando otros tópicos relacionados con el mito de Espronceda. Limitémonos aquí a citar al Juan Valera crítico, que ve en Espronceda la "... verdadera encarnación del romanticismo"² o a Robert Marrast que en su libro magistral "José Espronceda et son temps" destaca el romanticismo rebelde y radical propio del "segundo don Juan Tenorio" creado por Espronceda.

Un romanticismo rebelde y radical que se enfrenta a las costumbres y a la vida de su época, parece estar en contradicción con un costumbrismo entendido generalmente y en primer lugar como "la tendencia a reflejar en obras de arte las costumbres de la época y del ambiente en que vive el artista"³. El costumbrismo entendido en este sentido restringido equivaldría a lo que se suele llamar "realismo eterno", actitud metahistórica de presentar de forma mimética la así llamada realidad externa en las obras literarias.

Al analizar en el contexto del costumbrismo algunos pasajes del *Estudiante de Salamanca* partimos de la idea básica de que el concepto del costumbrismo no está determinado en primer lugar por su tendencia a reflejar en las obras de arte las costumbres reales de la época y del ambiente en que vive el artista, sino por su tendencia a recurrir a las «costumbres textuales» de la época y del ambiente del artista, es decir, a los tópicos e intertextos recurrentes en una época determinada: en nuestro caso concreto a los intertextos que circulaban en el romanticismo europeo.

En otras palabras: el costumbrismo entendido así es un paradigma que no remite al ámbito de la sociología de la literatura y a sus investigaciones sobre las posibles relaciones entre la realidad empírica y la literatura, sino que remite al ámbito de la realidad ficticia de los textos y a las investigaciones sobre las relaciones respectivas entre los textos, es decir, sobre su intertextualidad.

¹ Vicente Llorens, *El romanticismo español. Ideas literarias. Literatura e historia*. Madrid, 1979, p. 492.

² Juan Valera, *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*. Tomo I, p. 103.

³ Diccionario de Literatura Española. Dirigido por Germán Bleiberg y Julián Marías. Madrid, 1972, artículo «Costumbrismo».

El concepto de un costumbrismo intertextual resulta - a nuestro parecer - adecuado para la interpretación de textos románticos, textos que generalmente remiten a una realidad ficticia, es decir, a una realidad literaria organizada como un entramado, un tejido de «costumbres textuales». Al recurrir al término "texto" nos referimos a la concepción del término popularizado a lo largo de los últimos decenios por Derrida, Barthes y otros críticos. Recordemos que en la *Gramatología* Jacques Derrida ha amplificado el término texto entendiéndolo como "tout ce qui peut donner lieu à une inscription en général, qu'elle soit ou non littérale et même si ce qu'elle distribue dans l'espace est étranger à l'ordre de la voix: cinématographie, choréo-graphie, certes, mais aussi «écriture» picturale, musicale, sculpturale, etc." ⁴. Esta concepción del texto que acabamos de citar abarca discursos de todo tipo y abre al mismo tiempo el camino hacia otros «medios», integrando así en la intertextualidad la intermedialidad y la interdiscursividad.

La idea de un costumbrismo intertextual y la concepción del texto entendido en el sentido derridiano constituyen los puntos de partida para nuestras observaciones sobre *El Estudiante de Salamanca*.

El que todo el cuento está organizado en torno a materiales pertenecientes a tópicos románticos y sobre todo a la novela gótica es obvio y la crítica no ha dejado de señalarlo. Y tampoco algunas referencias pictóricas en la construcción de una Salamanca ficticia no han escapado a la atención de los críticos. Baste citar en este contexto a Romero Tobar que escribe en la introducción de su edición de las *Obras Completas* de Espronceda: "La tradición literaria española cubre densamente el entramado del poema [...]. [...] resulta muy significativo la reconstrucción paisajista de una Salamanca transformada en un imaginativo grabado romántico"⁵. Estas observaciones más o menos marginales no pueden conducirnos al centro de la obra por renunciar a la sistematización en un contexto intermedial, es decir intertextual en el sentido más amplio de la palabra.

Salta a la vista que todo el cuento está organizado como un entramado intertextual, intermedial e interdiscursivo. Baste leer los primeros cuarenta versos de la Parte Primera: la presentación del escenario donde va a desarrollarse la acción: "la famosa Salamanca" (v. 38). Inútil señalar aquí que esta famosa Salamanca evocada en la introducción no tiene nada que ver con la Salamanca real.

⁴ Jacques Derrida, *De la grammatologie*. París, 1967, p. 227.

⁵ José de Espronceda, *Obras completas*. Edición, introducción y notas de Leonardo Romero Tobar. Barcelona, 1986, p. XLVII.

La Salamanca del *Estudiante* es una ciudad ficticia que, al estar construida como un 'tableau', reenvía a grabados románticos, pero no, como escribe Romero Tobar, a "un imaginativo grabado romántico", sino, aún de manera no marcada, a cuadros canonizados del romanticismo europeo: en otras palabras, la Salamanca del *Estudiante* reenvía a las «costumbres textuales» recurrentes en aquella época. Recordemos, sin mencionar los cuadros típicos y tópicos de Caspar David Friedrich, el cuadro 'A Town on a River by Sunset' de John Mallord William Turner, cuadro en el que predominan colores irreales y oníricos diluyéndose, evocando así, para citar a Espronceda, una "antigua ciudad que riega el [...] fecundo río" (v. 34 s), ciudad "con torres de las iglesias" (v. 26) que "entre las densas tinieblas" (v. 12) está desvaneciéndose. Todavía más obvias resultan las referencias intermediales entre el texto de Espronceda y otro cuadro de Turner. La acuarela 'Alnwick Castle, Northumberland", pintada en los años 1825-1828, evoca una ciudad gótica "de medianoche" (v 1), situada a la orilla de un "fecundo río", y , para volver a citar a Espronceda y su evocación de la famosa Salamanca, es "tumba [...] de sus dormidos vivientes" (v. 33 s.), "cual negras/ fantasmas, se dibujaban/ las torres de las iglesias,/ y del gótico castillo/ las altísimas almenas" (v. 24 ss.). Los motivos de la ciudad gótica a la orilla de un río con sus torres de las iglesias, con su castillo en ruinas: una ciudad fantasmagórica envuelta en las densas tinieblas de medianoche, estos materiales reescritos en los textos respectivos, en el texto de Espronceda y en los cuadros de Turner, son obviamente materiales tópicos, «costumbres textuales» relacionadas a la vez con el discurso pictórico y literario frecuentes en aquella época del romanticismo europeo.

Más allá de su disposición intertextual e intermedial los primeros versos del *Estudiante de Salamanca* tienen otras valencias y funciones: constituyen el programa metaficcional y poetológico que determina la construcción de todo el cuento, programa que, desde el punto de vista de la estética de la recepción, invita al lector a hacer una reescritura del texto aplicando su potencial hermeneúutico, en nuestro caso concreto, sus conocimientos de la «Biblioteca de Babel» romántica con la que el texto está creándose y a la que está remitiendo.

Citemos los tres primeros versos del *Estudiante*, versos paradigmáticos en los que se manifiestan los discursos clave del cuento:

"Era más de medianoche,/ antiguas historias cuentan,/ cuando en sueño y en silencio
/ lóbreo, envuelta la tierra,/ los vivos muertos parecen/ los muertos la tumba dejan."

Al analizar estos versos vamos a empezar por lo más obvio: es decir, por la estructura intertextual del cuento explícitamente marcada: " Antiguas historias cuentan", secuencia

narrativa que constituye una «intertextualidad obligatoria» (para utilizar un término propuesto por Riffaterre)⁶, una señal obligatoria para el lector que debe llamar su atención sobre lo irreal y ficticio del material narrativo, basado éste en "antiguas historias", en «costumbres textuales», es decir, en intertextos a los que está acostumbrado el *archilector*, es decir, el lector ideal y a la vez ficticio del texto que tiene a su disposición el catálogo de los catálogos de la biblioteca de Babel.

La referencia marcada a las "antiguas historias" tiene una doble función: intertextual y a la vez metaficcional. La función intertextual - ésta es la más obvia - señala lo ficticio de un mundo literario construido con textos, con «costumbres textuales». En el campo de la intertextualidad global son los materiales tópicos propios a la novela gótica los que, a primera vista, funcionan como intertextos básicos. Baste citar el primer verso, "Era más de medianoche", que evoca el mundo fantasmagórico de la novela gótica. Los versos siguientes continúan reviviendo este mundo de satanismo, misticismo y fantasmal: los "vivos muertos" y los "muertos que la tumba dejan", las "pisadas huecas", "aúllan los perros", "la campana de alguna arruinada iglesia", el "cielo sombrío", el "rumor de espadas" etc., todos motivos sacados de la introducción, inútil volver a mencionarlo, son materiales recurrentes en la época, «costumbres textuales» de la novela gótica.

En este ambiente intertextual se insertan tópicos textuales y figurales, a primera vista no relacionados con el género de la novela gótica. Citemos un ejemplo muy conocido: el personaje de Elvira, obviamente construido sobre mitemas tomados de los mitos de la *mujer prerrafaelita*, de la *femme fatale* y de la Virgen María. En cuanto al mito de la Virgen baste recordar los primeros versos de la Parte Segunda, construidos sobre referencias no marcadas a los tópicos de la iconografía mariana. Claro está, que, al nivel intertextual más básico, la imagen de "[...] la noche serena de luceros coronada", reenvía al tópico de la noche romántica frecuente en las poesías de Joseph v. Eichendorff o a la "Noche serena" renacentista de Fray Luis de León. En el contexto de otras imágenes, "azul de los cielos", "transparente gasa", "su alba frente", "blanca luz", "fúlgida cinta de plata" y "franjas de esmeralda" la imagen básica o generadora de la noche serena se ha convertido en una iconografía mariana supradeterminada y que remite a su vez a la imagen tópica del apocalipsis tantas veces repetida y reescrita. Para subrayar nuestras observaciones sobre las relaciones intertextuales no marcadas entre la religiosidad latente de la noche serena en la que va a moverse la infeliz Elvira y la iconografía mariana tópica, limitémonos a citar los primeros versos de la "Canzone alla Vergine" de Petrarca: "Vergine bella, che di sol vestita,/ Coronata di stelle [...]"

⁶ Michael Riffaterre, "La trace de l' intertexte". In: *La Pensée* 215 (1980), pp. 4-18.

Al construir la Parte Segunda, la historia de la infeliz Elvira, con referencias al mito de la Virgen María, Espronceda abandona el discurso gótico señalado al lector a principios del cuento, desengañando las expectativas del lector romántico formadas por las «costumbres textuales» de su época, expectativas que vuelven a cumplirse en la Parte Tercera, donde, como es bien sabido, Elvira se convierte en *la femme fatale* que va a arrastrar al amante a la muerte, un tipo de mujer otra vez exigido por las «costumbres textuales» de la época⁷. No hace falta añadir más ejemplos para subrayar la actitud de Espronceda frente a los materiales narrativos a su disposición, a los que se acerca desde una postura lúdica. Dispone libremente de ellos y a la vez de las expectativas de sus lectores, en una palabra, dispone desde una actitud lúdica de «las costumbres textuales» - y no sólo de las de su época - convirtiéndolas en «juguetes» del juego literario.

Al recurrir a los métodos y técnicas de la intertextualidad se entra al mismo tiempo en el campo de la metaficción. Ya a principios del *Estudiante* se tematiza el modo y acto de narrar. Es decir: el cuento se vuelve hacia sí mismo y pone al desnudo las estrategias aplicadas en el proceso de creación⁸, las reglas del juego literario. De modo similar al *Quijote* el *Estudiante de Salamanca* funciona como un "juego que se escribe jugando"⁹, jugando con "antiguas historias", con materiales narrativos preexistentes para crear un nuevo texto: "Era más de medianoche,/ antiguas historias cuentan,/ cuando en sueño y en silencio/ lóbrego, envuelta la tierra [...]."

En el contexto metaficcional los cuatro primeros versos figuran como una *mise en abyme* de todo el cuento. Señalan la organización del texto por medio de inter-textos y constituyen - para recurrir a la famosa metáfora de Michel Foucault - los «nudos» en la red del texto. El «hilo» principal que enlaza los nudos de la red, el discurso básico que entreteje los intertextos resulta bien marcado: es el discurso onírico: "Cuando en sueño y en silencio/ lóbrego, envuelta la tierra": la trama del cuento va a desarrollarse en un mundo de sueños. Recordemos que el término de «sueño» y de «discurso onírico» utilizado aquí no remite a Sigmund Freud y a las investigaciones sobre el sueño en el sentido psicoanalítico¹⁰. Por «discurso onírico» entendemos un discurso literario bien determinado.

⁷ Cf. Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze, 1966.

⁸ Cf. Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. London/ New York y Ana María Dotras, *La novela española de metaficción*. Madrid, 1994.

⁹ De esta manera determina Gonzalo Torrente Ballester la técnica narrativa de Cervantes. Gonzalo Torrente Ballester, *Nuevos cuadernos de la Romana*. Barcelona, 2. edición, 1987, p. 69.

¹⁰ Nos orientamos por los estudios de Elisabeth Lenk, *Die unbewusste Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum*. München, 1983.

Recordemos dos citas clave famosas a las que se recurre siempre en el contexto de los discursos oníricos. Una es de Strindberg y la otra de Borges. Escribe Strindberg: "Todo puede suceder, todo es posible y probable, partiendo de una realidad sin importancia se desarrolla la imaginación y teje nuevos dibujos: una mezcla de recuerdos, de absurdos e improvisaciones." Y Borges: "La literatura es un sueño, un sueño dirigido y deliberado." Otros constituyentes del discurso onírico que se suelen mencionar son el narrar discontinuo, la tendencia al fragmentarismo, la intra-posición y la disolución de los límites entre lo real y lo imaginario y también la diversión grotesco-carnavalesca.

Los elementos del discurso onírico mencionados aparecen también en *El Estudiante de Salamanca*. Todo puede suceder en una Salamanca ficticia. La imaginación del poeta romántico, orientado por una mezcla de «recuerdos textuales» sobre los que improvisa, crea un sueño dirigido y deliberado y en este sueño todo se une con todo. Se abre un vasto campo para la *ars combinatoria* artística. Citemos, para terminar nuestras observaciones, algunos ejemplos. Basta una mirada a la Parte Primera para percibir como funciona el discurso onírico en Espronceda. La discontinuidad de la narración ya aparece en la diversidad de los metros utilizados, en los frecuentes cambios de la postura narrativa y en la variedad de los discursos. La disolución de los límites entre lo real y lo imaginario ya la hemos mencionado en otro contexto. La ambigüedad preside todo lo narrado y se señala al lector por la utilización recurrente de una figura estilística, la técnica de la repetición, de una palabra clave, «acaso», que por su valencia semántica expresa la inseguridad a la que el lector se ve sometido de modo similar a la situación en el mundo de los sueños: "Era la hora en que acaso/ temerosas voces suenan" (v. 7-8), "las altísimas almenas/ donde canta o reza acaso/ temeroso el centinela" (vv. 28-29). El que no faltan los pasajes grotesco-carnavalescos resulta obvio: todos los lectores de Espronceda recuerdan los episodios de como el estudiante presencia su propio entierro, o la danza amorosa con la muerte, es decir con el cadáver de Elvira. Las «costumbres textuales» utilizadas en *El Estudiante* reciben su unidad épica por el sueño y están presentadas con las técnicas propias del discurso onírico. Inútil resaltar aquí que también el discurso onírico reenvía a una «costumbre textual» de la época. Remitamos, sin mencionar los famosos cuentos de E.T.A. Hoffmann, a la "Aurélia" de Gerard de Nerval con su "épanchement du songe dans la vie réelle"¹¹ o a "La Morte amoureuse" de los "Récits fantastiques" de Théophile Gautier.

¹¹ Gérard de Nerval, *Aurélia. Suivi de Lettres à Jenny Colon, de Pandora et de Les Chimères*. Édition établie et commentée par Béatrice Didier. Introduction de Jean Giraudoux. Paris, 1972, p. 11.

El Estudiante de Salamanca, para resumir nuestras observaciones, está organizado en torno al «costumbrismo textual» de su época que abarca las «costumbres textuales» recurrentes en el romanticismo europeo, es decir, los intertextos en el sentido más amplio de la palabra: intertextos literarios, pictóricos y de otro tipo, entretejidos por el discurso onírico, el sueño que, para volver a citar a Borges, no es otra cosa que literatura.

HANS FELTEN/ KIRSTEN WEINGÄRTNER

BIBLIOGRAFÍA

- Derrida, Jacques: *De la grammatologie*. Paris, 1967.
- Diccionario de Literatura Española*. Dirigido por Germán Bleiberg y Julián Marías. Madrid, 1972.
- Dotras, Ana María: *La novela española de metaficción*. Madrid, 1994.
- de Espronceda, José: *Obras completas*. Edición, introducción y notas de Leonardo Romero Tobar. Barcelona, 1986.
- Torrente Ballester, Gonzalo: *Nuevos cuadernos de la Romana*. Barcelona, 2. edición, 1987.
- Hutcheon, Linda: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. London/ New York, 1984.
- Lenk, Elisabeth: *Die unbewufte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum*. München, 1983.
- Llorens, Vicente: *El romanticismo español*. Ideas literarias. Literatura e historia. Madrid, 1979.
- de Nerval, Gérard: *Aurélia*. Suivi de Lettres à Jenny Colon, de Pandora et de Les Chimères. Édition établie et commentée par Béatrice Didier. Introduction de Jean Giraudoux. Paris, 1972.
- Riffaterre, Michael: "La trace de l' intertexte." In: *La Pensée* 215 (1980), pp. 4-18.
- Valera, Juan: *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*. Tomo I.
- Relación de imágenes:
- Turner, Joseph Mallord William:
- *Town on a River by Sunset*. London, The Tate Gallery. - Watercolour on blue paper, 13,4 x 18,9 cm.
 - *Alnwick Castle, Northumberland*. The Art Gallery of South Australia. - Watercolour on paper, 11¹/₈ x 16⁵/₈ in..