JUAN VALERA Y EL ARTE POR EL ARTE

Enrique Baena
(Universidad de Málaga)

Preliminar

1°. Voy a desarrollar la ponencia que con el título "Juan Valera y el arte por el arte" plantea la vinculación de la novelística de Valera a esta doctrina estética y su religamiento con el mito de la poesía pura.

2°. Es mi propósito y el objetivo de esta ponencia demostrar que Valera es un autor moderno capaz en sus novelas de situarnos al borde mismo de la contemporaneidad y de las grandes claves literarias que la definen.

*

El pensamiento literario y la obra de Juan Valera se desenvuelve a expensas del mito de la poesía pura que en el contexto de la segunda mitad del siglo XIX triunfa en Europa con Mallarmé, entendiendo que las ramificaciones creadoras de estas ideas literarias se extienden a toda la literatura de este tiempo y en España también a la narrativa rivalizando sordamente con el realismo y el naturalismo[1].

1. *Vid.* Juan Carlos Rodríguez, *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)*, Sevilla, Renacimiento, 1994, *Passim.*

Los factores que dan señas de identidad a esta tendencia –todos ellos presentes en la novela de Valera, según veremos– provienen en parte del legado del Romanticismo y en parte del racionalismo ilustrado, ambos en pugna creadora.

En primer término, Valera, un apreciable neoclásico en sus convicciones artísticas, vive por influencia tardorromántica el desequilibrio entre fondo y forma, entre sentimientos y palabras que alimentaron el alma y el sueño románticos y la intraducibilidad de su expresión, es decir, la imposibilidad de someterla a un discurso lógico[2]. Esta inefabilidad del yo, convertida en parte sustantiva de los personajes valerianos –Pepita y D. Luis son buen ejemplo de ello– en abierta paradoja con el deseo de comunicación plenamente social de su novela, se resuelve mediante una ideología voluntarista capaz de no traicionar el lenguaje del alma: así lo trascendental pervive y es percibido por el lector inmerso en la acción moral y en la voluntad de los personajes. Digamos, pues, que el entendimiento, lejos de congelar la actuación trascendente de los personajes, lo que hace es restarle abstracción hasta convertirlo en una dimensión vital, en un hecho de la experiencia sensible que constituye la riqueza psicológica de sus conductas novelescas.

En segundo lugar, esta concepción de la trama donde la inefabilidad habla por el lenguaje de la vida y no de la especulación, donde se desea restaurar el desajuste entre fondo y forma, o entre oscuridad y racionalidad, asimismo concierne al ámbito de la necesidad y el azar, eje nuclear de la estética del arte por el arte en la formulación mallarmeana de la poesía pura[3].

El poeta, como también debemos llamar a Juan Valera porque además de su poesía mantiene una auténtica poética en sus novelas, tanto en *Pepita Jiménez* como en *Juanita la larga* –ambas narra-

2. Cfr. Joaquín Alvarez Barrientos, "Ideas de Juan Valera sobre la novela romántica", en AA.VV., *Romanticismo 3-4. Atti dei IV Congreso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano*. Génova, 1988. pp. 9-16.

3. Edison Simons, *Poética de Mallarmé*, Editora Nacional,1977, pp. 26. 29 y *passim*. Paul Valéry *Oeuvres*, "Mallarmé", París, Colec. "La Pléiade", Gallimard, 1957, t.I, pp. 707 y ss.

ciones emblemáticas-, se esfuerza en presentar dos mundos: uno atañe a las leyes de la necesidad, de la coacción social, de las apariencias que sufren el seminarista y Don Paco. Son igualmente las *formas* de un cautiverio: una senda sin alternativa hacia la vocación religiosa en el caso de Don Luis o la presión del grupo familiar y su entorno en el caso de Don Paco. La metáfora de la necesidad sólo puede tener sentido si es motejada por el azar. En el reino del azar, en efecto, se sitúa Valera para imponer límites a la necesidad, para rescatar a sus personajes de la cautividad de las formas y de la insatisfacción de vidas regidas por la inexorabilidad de las leyes necesarias. Para introducir el azar ("El acto creador libre no puede abolir el azar", escribirá Mallarmé en *El Golpe de dados*)[4] y en consecuencia también la libertad, Valera no se servirá de la voluntad simplemente, sino que interpondrá entre ésta y la libertad un hecho fortuito, azaroso, los encuentros (de Pepita y Don Luis, de Juanita y Don Paco) que desencadenan las fuerzas libres de los personajes y la resolución de las novelas.

El azar ciertamente está inmerso en el ámbito de lo absoluto; *mutatis mutandis* interviene al modo del libre albedrío que esclarece bajo las formas romas las expresiones ocultas. Se desvela la oscuridad y la forma habla verdaderamente[5].

En tercer lugar, el desequilibrio entre alma y palabra, el drama metafórico que exige a Valera su resolución expresando lo inefable a través de la vida, le provoca al escritor un nuevo problema, esta vez dotando a sus personajes con la verosimilitud del héroe trágico contemporáneo retratado desde Shopenhauer hasta Unamuno o Sartre. Desde este punto de vista puede decirse que la propia experiencia vital para el héroe creado por Valera –Pepita y Don Luis, por ejemplo– se concibe como una contradicción a la profundidad de la verdad trascendental de la que es portador. Esa verdad, sin embargo, no es sino manifestación de un código colectivo del "deber ser", sea trascendente o de moral social; un imperativo, en el ámbito de la ley de la necesidad, al que se aferran los personajes

4. Cfr. Stéphane Mallarmé, *Obra poética*, Madrid, Hiperión, 1980.

5. Enrique Baena, *Mallarmé y el infinito estético. Bazar. Revista de la Literatura*, nº 1, (1994), pp. 14-15.

–héroes y heroínas–. Quienes, como ellos, han sido receptores de ese mensaje, indeleblemente grabado en su personalidad y visión del mundo, no pueden continuar, quedan paralizados, no hay un más allá de sí mismos. La vida práctica traiciona, pues, la vivencia espiritual. Son actos trágicos los que rigen la vida de Pepita y Don Luis. Ocurre una absoluta imposibilidad de comunicación y cuando lo hacen se trata de una comunicación sesgada cuyo código es el trascendental[6], el deber ser que los aferra como una impostura que se opone a la verdad.

*

El problema trágico planteado por Valera en *Pepita Jiménez* es nuclear en su obra narrativa. Asistimos ante las dudas del seminarista a una especie de llamada del alma al declive. El mito de la poesía pura sigue dominando la escena[7]. La dicotomía ente el mundo de lo absoluto y la palabra cotidiana se desvela simbolizada en los dos personajes centrales. La representación de la tragedia va unida indefectiblemente al concepto de traición. Hemos dicho, la vida corriente, la vida práctica engaña, es decir, traiciona la verdad trascendental. La solución de Valera consiste en enfrentar una y otra cara de esta dicotomía para que de su choque surja el desgarro, manteniendo no obstante en vigor hasta el final de la novela ambos planos. De un lado, el carácter trágico del voluntarismo de un personaje, del héroe espiritualizado que ha recibido el mensaje verdadero, un deber ser (la forma pura) imposible de fundir con lo empírico. De otra parte, la visión que exige para seguir viviendo compaginar lo trascendente con la vida sensible, aún arrastrando la conciencia de la traición, si se quiere continuar. Pepita es exponente de este segundo punto de vista que, a pesar de los parlamentos dirigidos a Don Luis, finalmente queda vencida ante el drama de una

6. Cfr, las aportaciones de Joan Oleza en este mismo volumen sobre el idealismo de Valera a propósito de las *Lecciones* del Ateneo sobre "Filosofía del Arte" (1859) ("Las ideas estéticas de Valera: un idealismo intucionista").

7. Sobre poesía pura/impura, *vid.* Aldo Trione, *Ensoñación e imaginario*, Madrid, Tecnos, 1989, pp. 46-47; y Juan Carlos Rodríguez, "Poesía pura forma trascendental", *op. cit.*, pp. 53-55.

comunicación imposible de la que aquél es portador. Sólo cuando se arrodilla ante él y gime, o sea, cuando no habla y expresa el desgarro y la no avenencia entre ambas posiciones; sólo cuando se expresa en los términos de la inefabilidad, es capaz de llegar a Don Luis que cede a la verdad de la vida.

Aún así no puede considerarse el problema resuelto sino planteado. El héroe trágico, el que está aferrado al código trascendental y a la forma pura, sigue viviendo *in absentia* en los *Paralipómenos* donde el señor Deán explica la conversión de místico en no místico de Don Luis tildándolo de "vano espíritu poético"[8]. Se ha llegado, pues, a una solución de compromiso entre pureza y verdad, social y espiritualmente legitimada, pero el mensaje del héroe de la forma pura permanece al margen del personaje que antes lo encarnó. Un voluntarismo formalista, la tragedia de la inefabilidad que imposibilita que el alma se exprese sino con la plena conciencia de una renuncia. Este sentido dramático dota a Juan Valera de los elementos que caracterizan la contemplación del mito de la poesía pura, a su vez generadores de la estética del arte por el arte y de sus símbolos desde Baudelaire hasta Mallarmé pasando por Marcel Proust[9].

En esta perspectiva, se trataría no sólo de dar cuenta del drama interior del escritor sino de ser lectores, casi espectadores por la viveza con que se expresan sus personajes en los *quasi* monodiálogos de una representación escénica, dramática, donde el ideal convive con la realidad; un lugar en definitiva que acerque lo objetivo, el lenguaje del mundo, y lo subjetivo, el idioma del alma. Esta dialéctica transparenta en la obra de Juan Valera una fuerte tensión literaria y cultural, además de otros aspectos sociológicos que ahora veremos.

En cuanto a las claves literarias y más ampliamente culturales, no hay duda que Juan Valera realiza en sus dos novelas principales una densa tematización de carácter romántico al plantear la desarmonía entre el hombre y la sociedad: entre el hombre y su medio

8. Leonardo Romero, ed,. *Pepita Jiménez*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 358.

9. Cfr. Gilles Deleuze, *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama, 1970, en especial "Los signos del arte y la esencia", pp. 50-63.

que es una versión de la oposición romántica hombre–naturaleza. Esa falla entre el yo íntimo y la vida exterior[10] –que brota y se desarrolla de diversas formas entre los personajes, sean masculinos o femeninos– configurará la representación narrativa como el espacio mental y social donde se resuelve el choque entre lo subjetivo y lo objetivo, en una visión que fusiona ambas perspectivas vinculando su naturaleza a la estética de la poesía pura y del arte por el arte en la medida que se desplaza el mismo conflicto del personaje aislado y trascendental del Romanticismo a monodiálogos de sujetos íntimos que pueden comunicarse entre sí tomando conciencia de su fusión y restaurando, en cierto sentido, la armonía perdida entre el hombre y la naturaleza o entre el alma del hombre y el alma del mundo representada en su semejante.

Se ha llenado, por tanto, la oquedad romántica, aquel vacío del alma romántica denunciado por Balmes en lo que se ha considerado la reacción antirromántica de la segunda mitad de Siglo[11]. Valera, efectivamente, no renuncia a los símbolos máximos del Romanticismo[12]: el extremamiento de lo íntimo de sus personajes, de su razón singular en uno u otro sentido siempre trascendente, es decir siempre dispuestos a la insobornabilidad en sus convicciones, no deja de ser un exponente incuestionable de lo uno y la heroicidad románticas. Esta razón íntima adquiere tal protagonismo que se hace razón social otorgando al personaje no meramente una psicología sino también un voluntarismo formalista, un estado de conciencia –*Morsamor* no es sino una metáfora de ello–, que debate trágicamente la expresión de la oscuridad anímica, destruyendo así todo psicologismo de época para situarse prefreudianamente en el umbral del inconsciente y de su representación dramática como más tarde hará el Surrealismo.

10. Vid. Lionel Trilling, *El yo antagónico*, Madrid. Taurus, 1974, pp. 11-13, y *passim*.

11. Donald L. Shaw, "The anti–romantic reaction in Spain", *Modern Language Review*, LXIII (1968), pp. 606-611.

12. Rafael Argullol, "El romanticismo como diagnóstico del hombre moderno" en *Romanticismo / Romanticismos*. Marisa, Signán Brehmer, coord, Barcelona, Promociones y Publicaciones universitarias, 1988, pp. 205-213.

Sin embargo, el personaje prepsicoanalítico de Valera –esa es su modernidad– aún debe mucho al canon y al recuerdo del drama neoclásico y doméstico que desde Diderot o Moratín ha llegado hasta nosotros. De manera que, nuevamente, estamos ante una pugna en la ideología poética de Valera entre la norma de la *imitatio*[13] y el valor de la ficción por la ficción, cuyo objeto es la creación de belleza sin otra utilidad, por alta que ésta sea, según escribe él mismo en el prólogo a la edición americana de *Pepita Jiménez*.

Resulta por ello evidente que la creatividad de Valera recorre un trecho histórico extenso en lo tocante a influencias. El origen de su invención no se aleja de los conflictos que sobre la libertad y la libre elección –en el matrimonio– se plantean en la literatura ilustrada con todas las connotaciones que rodean estas tramas identificadas en la filantropía, bonhomía, verdad, etc., tan presentes en la narrativa de Valera. Por otra parte, el designio de sus personajes busca establecer la armonía perdida cuyas claves simbólicas corresponden igualmente al *desideratum* de los sujetos de la literatura romántica. Hay que entender por ello que uno y otro sistema literario –el ilustrado y el romántico– están en liza en la novela de Valera; sin embargo, de su confrontación ni se desprenderá el triunfo del sentimentalismo neoclásico ni tampoco la victoria de la genialidad, la transgresión o la rebeldía del personaje romántico.

Encontraremos episodios donde uno u otro factor se destaca. Ejemplo de ello es cuando Don Paco da expresión a su rebeldía, motivada por los celos, huyendo de Villalegre[14] o cuando Don Luis, embelesado por una naturaleza primorosa y neoclásica, se abandona al sentimiento y toma la decisión de visitar finalmente a Pepita:

> "Entre la espesura de la arboleda cantaban los ruiseñores. Las hierbas y flores vertían más generoso perfume. Por las orillas de las

13. Cfr. *Pepita Jiménez*, Prólogo a la edición de 1875, en: Enrique Rubio Cremades, ed., Madrid, Taurus, 1991, pp. 69-72.

14. Sin excluir el episodio del hambre en esta huída que, con un tratamiento de humor e ironía, rebaja significativamente la tensión dramática de la escapada. *Vid. Juanita la larga*. Enrique Rubio Cremades, ed. Madrid, Castalia, 1985, p. 209.

acequias, entre la hierba menuda y las flores silvestres, relucían como diamantes (...) los gusanillos de luz en multitud innumerable (...) y dan un resplandor bellísimo. Muchos árboles frutales, en flor todavía; muchas acacias y rosales sin cuento embalsamaban el ambiente, impregnándolo de suave fragancia.

Don Luis se sintió dominado, seducido, vencido por aquella voluptuosa naturaleza, y dudó de sí. Era menester, no obstante, cumplir la palabra dada y acudir a la cita"[15].

Pero la complejidad inventiva de Valera no se reduce a dar cuenta de la intimidad –y por tanto de la libertad– del personaje como una propiedad inalienable, conforme al proceso que arranca del modo burgués e ilustrado; ni tampoco se limita a desdeñar como prosaica cualquier aproximación que desde la vida cotidiana pretenda fundir el ámbito trascendental y la conducta moral sin arrastrar por ello conciencia de degradación. De modo que, planteado en su poética narrativa el conflicto a la vez en términos de representación social e intimista, Valera se retrotraerá a las verdades originarias y básicas –de ahí sus frecuentes citas bíblicas– construyendo a modo de síntesis entre las dos perspectivas señaladas un choque, un desequilibrio concebido dentro de las fronteras de la pureza y fuertemente asentado en la simbología primigenia. Se trata de un conflicto siempre sublimado artísticamente que remite a alegorías y episodios alegóricos precedentes, fruto asimismo de otras sublimaciones fabuladas, estéticas o literarias que le sirven de referente cuando no de inspiración.

Esta recreación sublimada, clave también de la práctica del arte por el arte de Valera, le lleva a una depuración de los núcleos dramáticos centrándose en el amor[16]. En modo alguno se olvidan otras representaciones de nivel político o económico, aunque éstas nunca

15. *Pepita Jiménez*, ed. cit. p. 319.

16. Cfr. C.J. Rupe, *La dialéctica de amor en la narrativa de Juan Valera*, Madrid, Pliegos, 1986; también: C. Feal Deibe, "*Pepita Jiménez*, o del misticismo al idilio", *Bulletin Hispanique*, LXXXVI (1984), nos. 3-4, pp. 473-483 (reimpreso en Enrique Rubio Cremades, ed., *Juan Valera*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 263-275.

logran destruir la privacidad o la intimidad del personaje, el carácter inalienable que lo vincula al pensar y decir puro. Finalmente, cuando se produce la unión, el matrimonio, dos líneas convergentes se reúnen, cada una de ellas con sus conceptos y realidades, que acaban siendo el haz y el envés del clímax novelístico. De un lado, la línea de la comunicación pura, designada por el amor; de otro, la línea de la comunicación impura, señalada por el dinero como su metáfora, además de representar otras circunstancias sociales (diferencia de grupo, de educación, de ascendencia familiar, etc.).

Valera, en un contexto literario plenamente costumbrista, realista y naturalista más tarde, articula su modelo narrativo de acuerdo con la literatura leída y canónica de su tiempo. Desarrolla numerosas escenas de un descriptivismo netamente costumbrista (romerías, Semana Santa, etc.), de la misma forma que sus espacios novelados, sus acciones y personajes de ficción vienen acuñados por una estética realista que los identifica sin dificultad. No ocurre igual con el Naturalismo –visión y técnica creadora ante la que el escritor mantuvo una agria polémica–[17].

Distanciado, pues, de las manifestaciones teóricas y creadoras de lo sórdido y el biologismo, dominantes en las últimas décadas del siglo, opta Valera por religar su condición de escritor al mito de la poesía pura que persistentemente desde el triunfo del Romanticismo fue depurándose hasta alcanzar el simbolismo y la doctrina del arte por el arte[18]. Por ello, quedan en segundo plano la instancia histórica y sociológica y la instancia sexual que remiten ante lo que verdaderamente importa a Valera, es decir, la comunicación pura entre sujetos. Esa interacción está obstaculizada externa e internamente. Así, el acoso de Don Andrés, el Cacique, a Juanita, sustancia, siempre en el ámbito de las relaciones privadas y de lo íntimo, la otra comunicación, la impura; la que viene sus-

17. *Vid.* M. Lloris, "Valera y el Naturalismo", *Symposium*, Syracuse, XXV, 1971, pp. 2738 y L. López Jiménez, *El Naturalismo y España. Valera frente a Zola*, Madrid, Alhambra, 1977, t. II.

18. Cfr. R. Mansberger Amorós, "Algunos aspectos de la "cuestión del arte por el arte" y sus reflejos en la Generación de 1876; *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 4, pp. 29-47.

tentada por el dinero y que, además, exige de otras voces intermediarias, carentes de la pureza del amor para explicitarse. Es el caso de Rafaela, la vieja criada de Juanita a su vez instigada por Longino, el ayuda de cámara de Don Andrés quien así se lo ordena.

En esta perspectiva, no hay duda de que Valera, al margen de su enfrentamiento con las ideas de *La cuestión palpitante* y de su distancia respecto de las novelas de tesis, está plenamente imbuido de la literatura dramática de origen burgués que ha de representar públicamente los conflictos (no importa cuáles) del ámbito privado. De ahí que los factores exógenos caractericen calas significativas en la intimidad del sujeto. El referente que supone el contrato matrimonial, por ejemplo, es siempre la imagen especular, a veces preesperpéntica, que acompaña la búsqueda de la pureza o el deseo de una comunicación pura.

La voluntad humanista de Valera, en este sentido, debe dotar a sus personajes más representativos de un mundo interior tan rico que su etopeya y perfil dominen la narración imponiéndose sobre la incidencia exterior. Ello es correlato de una combinación de historicismo y krausismo que sitúa al hombre –con mayúsculas– como sujeto por antonomasia de la sociedad y la historia[19]. Incluso la vida protagonizada por Rafaela de Figueredo en *Genio y figura*, la anti–heroína moderna por excelencia, resulta ser un relato clave, casi diríamos en clave paradójica, de la centralidad que el escritor concede a un personaje, de ningún nivel económico y meretriz en sus inicios, que logra alcanzar no sólo la condición de estatus burgués (éste es el acompañamiento) sino, lo más importante, el acceso a poseer un territorio privado, lo íntimo como valor originario –escribe sus propias "Confidencias"– donde se debaten las fuerzas que generan u obstaculizan el devenir hacia la depuración de su conciencia; sin olvidar en ese camino mental su caída en el narcisismo ante la inexistencia de otro sujeto idóneo, el interlocutor válido, capaz de establecer con ella el código de la comunicación pura:

19. *Vid.* J. Arboleda, "Valera y el krausismo", *Revista de Estudios Hispánicos* (1976), nº 10, pp. 139-148; F. Cate–Arries, "El Krausismo en *Doña Luz* y *Pepita Jiménez*", *Homenaje a Luis Morales Oliver*, Madrid, FUE, 1986, pp. 221-236.

"Te lo confesaré todo –escribe al vizconde en las "Confidencias"–: cuando Petronila me deja sola, incurro en una puerilidad que no sé decir si es inocente o viciosa. Sólo sé que es acto meramente contemplativo; que es desinteresada admiración de la belleza; no es grosería sensual, sino platonismo estético lo que hago. Imito a Narciso; y sobre el haz frío del espejo aplico los labios y beso mi imagen. Esto sí que es platonismo, me digo entonces. Esto es el amor de la hermosura por la hermosura: la expresión del cariño y del afecto hacia lo que Dios hizo manifestada en un beso candoroso que en el vano e incorpóreo reflejo se estampa"[20].

Alejado Valera ("... la hermosura por la hermosura...") de toda descripción sórdida, Rafaela "la generosa" –por su imposibilidad de hacer infeliz a quien la requiere– ejemplifica muy en especial no sólo su aversión frente a las tesis naturalistas expuesta en los *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*,[21] sino el hecho de construir una psicología concretada en un personaje y marcada por las lindes de su propia intimidad. Este sujeto psicológico, aún siendo un revulsivo moral en el entorno de aquellas normas sociales, domina una escena compuesta de diplomáticos y gente con mundología y, lo que es más paradójico, se define por una voluntad docente (el signo krausista)[22] transformando lo que toca beneficiosamente, incluídas las conciencias de sus próximos y amantes, desde su inicial y en cierto sentido permanente condición de meretriz.

La empatía que produce el personaje no nace de su sociologización, que siendo meritoria –pasa de "pícara" a "cortesana" con la cita expresa de *El cortesano* de Castiglione entre sus lecturas preferidas–, la sociologización del personaje, decimos, responde en la

20. *Genio y figura*, Cyrus DeCoster, ed., Madrid, Cátedra, 1982, p. 231.

21. Juan Valera, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1961, t. II, pp. 616-694.

22. Además de "la actitud valeriana que la crítica ha denominado *Cadijeísmo* y, que equivale a la admiración rendida por el estimulo superador que despierta la mujer en el varón..." *Vid.* Leonardo Romero, ed., *Pepita Jiménez, op. cit.*, nota 216, p. 301. Cfr. también José F. Montesinos, *Valera o la ficción libre*, Madrid, Gredos, 1957, pp. 66-68; y en este mismo volumen, de Ángeles Ezama Gil, "Construcción de la realidad y ficción romántica en la prosa de Valera..."

poética narrativa de Valera que estamos trazando a una doble función: crear los modos sociales del contrato, representación y concepto opuestos pero necesarios a la caracterización del monodiálogo espiritual; y permitir, sin el acoso de lo perentorio, que la intimidad desarrolle su psicología y constituya el código de la reflexión sobre la pureza.

Una y otra razón explican que Valera pueda, finalmente, en las confidencias escritas por Rafaela al vizconde de Goivo–Formoso, convertir lo íntimo en un auténtico valor social para, desde esa plataforma, precipitar la destrucción del personaje. El suicidio de Rafaela resulta ser la mejor metáfora de cómo nuestro escritor se ha valido de la creación y desarrollo de una psicología matizada y profunda,[23] cuya existencia tiene su más evidente prueba en la vocación de enseñar y enseñarse, con el fin de borrar al personaje y con el objetivo consecuente de alcanzar una segunda estructura que sustituya la quiebra de su naturaleza psicológica en un nivel psíquico-trascendental.

Nos enfrentamos de ese modo en esta novela tardía, junto a una tópica –la redención por amor– que proviene del Romanticismo y que se consagra según distintas variantes –desde la ejemplarizante a la naturalista, desde *La Pródiga* de Alarcón o *La desheredada* de Galdós hasta el *Naná* de Zola–, nos enfrentamos, en efecto, con *Genio y figura*, al método con que Valera en su poética narrativa sobre la destrucción del personaje psicológico y sobre su intimidad, su propiedad inalienable de carácter burgués, manifiesta no sólo la crisis de una estética centrada en la descripción y valores mesocráticos sino su superación vinculando su escritura y su personaje, ya en una segunda estructura trascendental –conforme a la expresión de Rafaela en las "Confidencias"- a los postulados emergentes de la imaginación pura y del pensamiento al desnudo; como mantenía Mallarmé en el Prefacio al Golpe de dados: "...hasta que sea el caso

23. Junto a las raíces estoicas y la rememoración de esta escuela filosófica en lo tocante al Anicidio de Rafaela, como ha subrayado en este Congreso el profesor Enrique Rubio.

de tratar con preferencia (como el que sigue), semejantes temas de imaginación pura y compleja o intelecto, no queda ninguna razón para excluirlos de la Poesía, su única fuente"[24].

Una síntesis creadora que en los últimos años del siglo, como expresividad vanguardista que era aunque no rupturista en lo tocante al género novela, refleja la complejidad que aspira a representar en el tránsito a la modernidad, asumiendo para su poética un proyecto generalizador que fusione las diversas corrientes narrativas e incluso artísticas. En el caso de Valera se dan la mano en los mismos textos el costumbrismo, el folletín, el realismo, la novela psicológica y hasta el naturalismo que en algunos episodios abre su propia brecha. Ello responde también a otra de las facetas del arte por el arte que necesita desplegar como decorado una visión amplia y extensiva capaz en el proceso de su depuración y simbolización de dar plasmación máxima a los valores artísticos del espíritu.

En este marco actúa el mito de la poesía pura integrando en su territorio una tematización filosófica–científica sobre cuyos temas uno es clave y resumen de todos, a saber, la concepción probabilística del Universo[25] que en Juan Valera adopta la naturaleza social y metafísica definida por el binomio "Ley y libertad", que en su traducción del necesidad y azar mallarmeanos ya recordamos anteriormente.

Mutatis mutandis será esta misma visión de Valera la que se expondrá en los preliminares de la novela bajo la forma del libre albedrío frente al determinismo. Toda la historia narrada en *Genio y figura* se configura como la exposición probatoria de las tesis sobre el determinismo proclamadas por el interlocutor del narrador, pero antes bien su desarrollo representa el punto de vista del narrador en su defensa del libre albedrío. De modo que se cumplirá la sentencia de Virgilio: *Incessu patuit dea*, por el andar se descubrió la diosa. La libertad, de la misma familia conceptual que el azar y

24. Mallarmé, *Obra poética*, op. cit., p. 133 (bilingüe, trad. de Ricardo Silva–Santisteban).

25. *Vid.* Juan David García Bacca, *Necesidad y azar* (*Parménides–Mallarmé*), Barcelona, Anthropos, 1985, pp. 72-73.

el libre albedrío, vive sin embargo en perpetua tensión con la ley, cuya naturaleza aquí está emparentada con la necesidad y el determinismo. El andar descubre efectivamente la diosa. La "Postdata" de Valera es explícita acerca de la fuerza conceptual y dramática de esta tensión: "De las culpas de Rafaela, mi heroína, ni yo ni ella hacemos responsable a nadie ni a nada. La única responsable es Rafaela misma, que conserva su libre albedrío". Y más adelante: "Es cierto que en Rafaela hay el indispensable determinismo que constituye su carácter y que justifica el título de *Genio y figura*... Sobre el tal determinismo se pone la libertad humana y vence o puede vencer..."[26].

En términos críticos igualmente se pronunció el escritor a favor de los personajes que ejercían el libre albedrío, de modo que esta posición, contenida en los *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* y dirigida contra el determinismo de Zola, necesariamente converge con el lado puro de sus personajes –es muy evidente en *Morsamor*– quedando el impuro para el retrato determinista, sentimental o anecdótico.

Tanto Rafaela de *Genio y figura* como Fray Miguel de *Morsamor*, como todos los personajes protagonistas de las novelas de Valera, presentan en efecto estas dos caras. Sin embargo, la poética de la forma, vinculada a la imaginación pura como característica del arte por el arte, desecha la cara impura: es decir, se desprende en los últimos episodios del personaje ligado a lo empírico, a la mera expresión sentimental y mundana, para potenciar una estrategia de la ilusión literaria en la que la parte pura emergiendo del fondo de la conciencia se convierte en forma existiendo entonces de manera viva y plena; y ciertamente Rafaela como Fray Miguel cuentan (y es transcrito por fray Ambrosio) o escriben sus confidencias que sólo nos es dado conocer cuando uno y otro personaje ha desaparecido de la historia narrada. Queda el idioma del alma pura hablando mediante un soporte que es pura forma, palabras desnudas desligadas ya de la voz que representaba físicamente a los personajes; dice fray Miguel de Zuheros:

26. *Genio y figura*, Cyrus DeCoster ed., *op. cit.*, p. 266.

"...esta mujer, o si se quiere, este hermosísimo, aunque terrible fantasma de mi mente, se interponía entre ella y lo infinito... y no me dejaba llegar hasta él, reteniéndome cautivo y arrancando a mi espíritu las alas con que anhelaba volar tan alto y el ímpetu vigoroso con que pensaba sumirse en el abismo del ser y hacerse superior a todo lo creado y contingente al penetrar dicho abismo"[27].

Como se ve, el escritor ha llegado en esta búsqueda del comienzo, en término ontológicos, a desencadenar que el alma se exprese, pero para ello ha sido necesaria la vida narrada en las novelas y la voluntad de sus personajes. En este punto hay un cierto encuentro con el superhombre de Nietzsche, fundamentalmente en lo que se refiere a la unión de alma y entendimiento: se realiza el alma pero también se revela la razón[28]. Esto es precisamente lo que les ocurre a los personajes de Valera, a Rafaela o a Fray Miguel que ahora tratamos, quienes desposeídos en última instancia de toda hipocresía y cautividad mundana dan impulso final a una voluntad ya confundida con el profundo entendimiento.

El tiempo, en esta poética totalizadora y trascendental donde el arte sólo es capaz de expresarse a sí mismo como reflejo e imagen de lo absoluto –una visión que superado el simbolismo Paul Valéry consagrará como "infinito estético"–, el tiempo, decimos, perderá en Valera su valor de simple contingencia empírica para formalizarse como una percepción vinculada a la pureza del personaje trascendental o como una determinación implacable –también trascendental– que hace la vida irreversible potenciando el "malditismo" de algunos de sus personajes.

Una cita de las "Confidencias" de Morsamor es ilustrativa de esa conceptualización:

"Mi sed de poder y de gloria se aquietó y sació con satisfacciones soñadas. Hoy, al reconocer que fueron sueño, reconozco también la

27. *Obras Completas, op.cit.* t. I, *P.* 790. *Vid.* también Leonardo Romero, ed., *Morsamor*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984.

28. Cfr. La doctrina sobre el superhombre de Nietzsche, en *Así habló Zaratrusta*, Madrid, Alianza, 1972.

vanidad de tales satisfacciones, aún cuando sean reales. El sabio lo ha dicho: que ni la carrera es de los ligeros ni la guerra de los fuertes, ni el pan de los sabios, ni las riquezas de los doctos, ni la gracia de los artífices, sino *el tiempo y la casualidad* en todo"[29].

Efectivamente, la cita nos dispone a entender esta confesión última al modo de una *iluminación*, casi como en Rimbaud, que en su sentido más puro nos traslada a la concepción del tiempo mallarmeano como un temblor y estremecimiento[30] en cuyo recinto se refugia el personaje trascendental ante la tragedia de la inefabilidad –situado ya ante el absoluto y la desaparición– que desemboca con este temblor en el silencio y la forma, en la mudez del personaje y en la palabra escrita una vez que su actante –como antes decíamos– se ha disipado.

"Tiempo" y "casualidad" son los términos de Valera, de cuyo venero extraemos no sólo que el silencio –del personaje– tiene su propio lenguaje –el conceptual y metafórico, vehículo de la purificación–, sino que ese retiro impregnado de elementos ascéticos define gracias al propio lenguaje los límites del mundo del personaje y, como correlato los propios límites del mundo del escritor. Por tanto, si esas lindes están marcadas por el idioma oscuro del alma, quiere decirse que ante el acceso al estadio de la pureza únicamente la casualidad podrá franquear su entrada; o en otras palabras, el libre albedrío, la libertad de los personajes de Valera, de Morsamor, por ejemplo, está circunscrita al "golpe de dados" que se concreta ante el lector en una acción poética –también en la libertad creadora del escritor–, aquélla que retrata y anticipa para el personaje el tránsito a las vivencias puras –justificando su enraizamiento en la estética del arte por el arte– o aquélla que, en suma, concede a la poesía, a la creación, su capacidad de exorcizar el caos, como ocurre en Rimbaud o Nietzsche[31].

29. Juan Valera, *Obras Completas, op. cit.*, t.I, p. 784. El subrayado de la cita es nuestro.

30. Juan Carlos Rodríguez, *La norma literaria*, Granada, Diputación Provincial, 1994, p. 230.

31. *Vid.* por ejemplo los fragmentos 58 y 59 (Nietzsche, *La Gaya Ciencia*, Madrid, Akal, 1988, pp 106-107).

La libertad del personaje queda salvaguardada en la literatura de Valera y mediante la literatura pero su posibilidad de realización se manifiesta, del mismo modo que sentenciaba Heráclito para el arco y la lira, en una multitensa armonía; dice el padre Ambrosio: "...todos contribuimos a que se cumpla dicho plan (el eterno), quedando, no obstante, nuestra libertad a salvo...", y más adelante: "Sólo de la fortuna..., y no de la virtud del alma, dependen que, en realidad, se logren o que sólo se logren en sueños (las hazañas, los triunfos y las victorias)"[32].

El arco y la lira, el arco–flecha y la lira–música, metáforas de la ley–libertad, en tensa armonía, donde la propia fuerza de la libertad de los personajes de Valera (El padre Enrique de *Doña Luz*, Morsamor, Rafaela, etc.), al moverse en el espacio de lo absoluto se convierte en azar. Tiempo y casualidad, tiempo y libertad o necesidad y azar que como el arco y la flecha funden en unidad una pluralidad sin que desaparezcan ni la unidad ni la pluralidad, al contrario resaltando lo uno frente a lo otro[33]. Por eso la dualidad dramática de los grandes personajes de Valera que se debaten entre la creencia y el escepticismo (como en el *Comendador Mendoza*), o entre la ambición y la frustración (Faustino o Braulio de *Pasarse de listo*) o entre la legitimidad de sus vidas o la ilegitimidad social (Doña Luz, Juanita, etc.)... Aunque sobre todas estas dualidades prevalece la tensión vibrante, no siempre claramente perceptible e inteligible, tantas veces un rumor a lo largo de las existencias ficticias de sus personajes, del alma viva y pura que entra y sale por los intersticios que le deja la impureza.

Hay como consecuencia de todo ello en las novelas de Valera un malditismo *sui generis*, menos crudo sin duda, pero emparentado con la literatura maldita fin de siglo (Lautrémont, por ejemplo)[34]. Es el reverso de la utopía, la contra–utopía que manipula el tiempo –"tiempo y casualidad en todo"– descubriendo las razones de la conciencia –del alma– que en su devenir no muestra la pureza sino las raíces oscuras de la mezquindad y de la dureza.

32. *Obras completas*, t.I, *op. cit*, pp. 786-787.
33. Juan David García Bacca, *op. cit*, pp. 16-17 y 111 y ss.
34. Alvarez Ortega, *Poesía simbolista francesa*, Madrid, Akal, 1984, pp. 12 y ss.

Si *Morsamor* ha sido suficientemente interpretado como el testamento de Valera, como respuesta en términos estéticos, históricos y sociales una vez que el novelista vive el final de su trayectoria y el desastre del 98 es reciente; si se ha insistido en este simbolismo, que no es ajeno al propio desarrollo de los novelistas del 68 y que expresa un signo de decadencia dominante[35]. Si todo esto, en efecto, ha sido tratado, no es menos cierto que su legado literario y estilo último excede este ámbito y se sitúa en lo universal ("Reputado como castizo es, en el fondo, el escritor menos nacional", escribía Eugenio D'Ors de Valera), al construir un brillante ejercicio de literatura sobre la literatura carente de todo esteticismo amanerado, desvelando claves tan contemporáneas de nuestra sensibilidad literaria como la imaginación pura –y las máscaras que la impiden– o la relectura de la tradición por la modernidad.

Como tantas veces afirmó el escritor no buscaba tesis en sus novelas –por eso él mismo se autodefinió partidario del arte por el arte– pero sin duda creía en la educación creativa, la *paideia*, para liberar a la mente de todas sus ataduras. De ahí que siendo fiel también a su clasicismo y a Aristóteles, creara personajes que nos sobrecogen porque debían adiestrarse en controlar el *daimon*, una metáfora de lo demoníaco, el mal, el desvío de la conciencia recta, hasta lograr convertirlo en *eu–daimonia*, en felicidad, en amor a lo humano y a su esencia[36].

Las formas que adopta el *daimon* en las novelas de Valera son diversas y necesitarían otra ponencia para ser desarrolladas; baste ahora mencionar para nuestro propósito que pueden actuar por reflejo, fuera del personaje, como Constancita de *Las ilusiones del Doctor Faustino*, o dentro del personaje mediante un desdoblamiento del yo como le ocurre a Fray Miguel de Zuheros a pesar de que Tiburcio, un personaje de origen mefistofélico, le acompañe.

35. *Vid.* Juan Ignacio Ferreras, "*Morsamor*, testamento literario y político de la Generación del 68", *La novela en el siglo XIX (desde 1868)*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 109-122.

36. Cfr. Emilio Lledó, *Memoria de la ética*, Madrid, Taurus, 1994, *passim*.

Este "malditismo", que es la noción general pero inversa de la trascendentalización que hemos venido tratando, necesita del tiempo y de una estética que nazca de la propia inspiración literaria. Constancita aparece y desaparece en el tiempo hasta que su última aparición desencadena el suicidio de Faustino.

La seducción demoníaca, aún a riesgo de perder el alma, no sólo es tema goethiano –más evidente en *Morsamor* que en el *Dr. Faustino*– sino que desde la antigüedad se traslada a la literatura medieval, a las *Cantigas*, al *Conde Lucanor*, de cuyo cuento "Don Yllán" se extrae nítidamente la alegoría de la última parte en *Morsamor*; y más adelante, a Mira de Amescua –*El esclavo de su culpa*– o Calderón –*El mágico prodigioso*– por sólo citar algunos ejemplos de nuestra literatura. Por tanto, lo literario, como una historia de nacimientos filiales de atrás adelante, que se origina a su vez de lo literario, presta su estética a Valera –religada con el arte por el arte– para realizar el tránsito del *daimon* al buen *daimon*, de la no–ética a la ética; decíamos antes también de la impureza a la pureza; una de cuyas variantes nos lleva a pensar en la finitud frente a la infinitud.

Sin duda, a pesar de la presunción y estulticie con que irónicamente se nos retrata al Dr. Faustino, en el diseño del personaje están dibujados ciertos rasgos del "superhombre" al crear Valera la imagen etopéyica de alguien que aspira a desarrollar su personalidad hasta el infinito, exaltando plenamente todas sus energías y ejerciendo su poder soberano. Contrariamente su limitado destino lo vuelve hacia lo cómico y hacia lo tragicómico dada su irremediable impotencia. El retrato de esta mediocridad si se define por algo es por su persistencia en el error; no sólo fracasa en su malditismo –no ha escuchado la voz de Zaratustra que se sitúa más allá del tiempo para hacer más audible su mensaje–[37], sino, y consiguientemente, fracasa en la capacidad de romper el *fatum* que hace su vida irreversible, finita, dejándolo fuera de la proyección de infinitud y del idioma de la imaginación pura, a pesar de la ternura episódica que recibe el personaje de su creador Juan Valera.

37. Juan Carlos Rodríguez, *La norma literaria*, op. cit., pp. 215 y ss.

Una novelística, en este sentido, ante la que, aunque adopte signos de bonhomía, no debemos distraernos de los grandes conflictos que plantea entre clasicismo y romanticismo o entre "malditismo" y religamiento con el mito de la poesía pura, como claves generadoras que en muchos aspectos desarrollará nuestra contemporaneidad creadora.

Valera afronta de lleno el mundo de lo maldito sumergiendo en el tiempo a Fray Miguel de Zuheros. Se trata, ahora sí, del problema trágico de la limitación del hombre, cerca ya su finitud, y de la posibilidad hipotética de rebasarla por medios extraordinarios. También ahora pesa la filiación romántica del héroe, un antiguo caballero, concebido en el nivel espiritual como una heroicidad no realizada plenamente y por tanto susceptible de poseer una vida reversible. El personaje ha oído realmente la palabra de Zaratustra de Nietzsche; no es estulto, ni mediocre, ni débil. El error simbolizado en el sometimiento a la magia de Fray Anselmo y Tiburcio le permite iniciar su regreso al pasado a la búsqueda del error primero. Su lado oscuro, su malditismo, nace de aceptar esta invitación arrolladora en aras de un anhelo infinito, la metamorfosis de su destino. Y gracias a esa discordia –que es la misma tensión (Fausto–Mefistófeles) que mantiene unido y en armonía el universo de Goethe– Miguel de Zuheros es redimido. Su *daimon*, su demonio interior, ha impulsado la parte trascendental del personaje que en los últimos capítulos (los titulados la "Reconciliación suprema") se moverá exclusivamente en una esfera alegórica que se alimenta de su propio fondo poético, sin que el argumento de "Las Aventuras" –la novela histórica que intercala Valera– pueda ser transferido a su héroe, cuya palabra está sólo ocupada de problemas de índole ético-estéticos y símbolos de infinitud.

La heroicidad de Zuheros es una ucronía; prácticamente en toda la narración el personaje no está en el tiempo; primero por la expansión de su personalidad en el pasado mediante el rejuvenecimiento con las aventuras y después al situarse en el espacio progresivo de la purificación y la liberación trascendente. Pero se trata de un personaje que existe realmente en la narración, aunque ni para lo mal-

dito ni para lo puro depende de lo empírico. He aquí el mito de la poesía pura que fundamentalmente, en su indefinición, es una liberación de lo impuro, incluida la contingencia empírica:

> "Fray Miguel... se remontaba a luminosas esferas y veía o creía ver con mayor claridad y serenidad que nunca, lo pasado, lo presente y lo futuro, fijando la mirada de águila en el radiante foco, donde lo real y lo ideal se compenetran, se confunden y son una cosa misma"[38].

Las ideas del *Nacimiento de la tragedia* de Nietzsche y de la poesía pura expuestas por Bremond estaban en el aire, confluían. Según éste la poesía conserva su esencia espiritual en el seno mismo del satanismo. No se necesitan dos realidades para expresarlas. Zaratustra es asimismo un héroe–acto, sin doble vida; de igual manera es retratado Zuheros: no sólo está fuera de la contingencia empírica y temporal sino que su heroicidad sólo sufre un desdoblamiento en sí y para sí, quedando desvaído el referente romántico de lo extraordinario y mefistofélico.

*

Así pues y entrando ya en el orden de la recapitulación, no hay duda que Valera en sus novelas busca con tesón individualizar a sus personajes para que finalmente aparezcan como los signos de un "alma" que ha pugnado incansablemente por alcanzar su progresiva purificación y el lenguaje que la exprese. Para este fin se sirve del amor, del hecho de enamorarse, desvelándose el ser amado como un sujeto absolutamente singularizado que concita en los lectores un mundo desconocido, casi cifrado, que hay que interpretar. La riqueza del intercambio de signos que produce el amar se da incluso en los personajes que funden la pureza con la verdad vital (Pepita–Don Luis) cuyo encuentro final es muy representativo de este prodigio de comunicación.

38. *Obras Completas*, t.I., *op. cit.*, p. 788.

La psicología de los personajes creada por Valera está en consonancia, igualmente, con el círculo amoroso. El amor define su naturaleza desde las leyes de la subjetividad de tal manera que son los celos una manifestación profunda de esa verdad interior, cumpliendo su función literaria de servir de clave engañosa, en el personaje que los siente y en los lectores, a la hora de indagar el mundo escondido del amado; del alma que intentamos conocer y penetrar[39].

Las estratagemas de Juanita provocan en Don Paco una gran exaltación nerviosa, unos celos que le llevan a vagar por el campo y lo sitúan al borde de la locura. Pero esto no es sino la apariencia del sufrimiento en ese proceso de profundización donde se destaca el jeroglífico interpuesto por Valera para desentrañar las mentiras del ámbito material. Interpretar, por tanto, el signo amoroso en Valera es revelar la senda del acceso a la esencia, casi convirtiéndose en un intérprete de la mentira –como el amante Don Paco– para resituar el sentido de lo material e integrarlo en la vía ético–estética capaz de traspasar la opacidad que nos separa del círculo verdadero y puro, entendiendo por ello también lo esencial humano.

Igualmente, los celos remiten a una violencia del pensamiento, a un arrebatamiento de la paz que nos coloca en la dirección de la búsqueda. De ahí que este modo de coacción sea un eje vertebrador en su novelística. Esta coacción que es motriz en la vida de los personajes exige de un encuentro con algo, de un azar conjugado con la presión coactiva para desencadenar entonces el "deber ser" de pensar y buscar lo verdadero. A la inteligencia del lector le corresponde comprender la distinción entre dos círculos, el de la mundanidad impregnado de elementos frívolos, mentiras y humor –como recordaba el profesor DeCoster en este Congreso–[40], círculo que remite a leyes donde se aloja perfectamente la ironía (recuérdese el primer y ridículo encuentro entre Constancita y el Dr. Faustino). Y un segundo círculo compuesto de signos más dolorosos –rara vez se

39. Cfr. Deleuze, *Proust y los signos*, *op. cit.*, p. 17.

40. Cfr. la ponencia sobre el empleo de neologismos y alusiones literarias en la ficción de Valera, artículo recogido en este volumen.

aloja aquí una ironía, a no ser la metafísica– donde se encarnan los temas que superan a los personajes como pedazos de una divinidad cuyo puzzle ha de reconstruir, a través de la ética y la conciencia, el personaje llamado por Valera a la senda de la lengua y la inteligencia pura.

El paulatino descubrimiento de las leyes de lo mundano, incluido su tratamiento distanciado en clave irónica o humorística, va confiriendo un sentido a los signos verdaderos, trágicos o trascendentes, que antes permanecían insignificantes.

Cada personaje de Valera que finalmente tiene un parlamento o una visión trascendente (el padre Enrique, Morsamor, Rafaela, etc.) da expresión a un mundo que no existe fuera de quien lo expresa. A pesar de ello, ese mundo expreso de pureza e inefabilidad no se confunde con el propio personaje; se distingue de él, de su propia vida, como la esencia se distingue de la existencia. Es por tanto un territorio del ser que se revela a cada protagonista de lo absoluto, sin que esa esencia pueda ser reducida a un estado psicológico, representando más la cualidad última en el corazón de estos sujetos valerianos. Pero esta cualidad es más profunda que el personaje y de un orden distinto, seguramente estético. He aquí la última clave –siempre humanista– del arte por el arte en Juan Valera.