LA NATURALEZA DOMESTICADA EN *PEPITA JIMÉNEZ* DE JUAN VALERA

Gabriel García Bajo

Juan Valera defendió en sus ensayos críticos una concepción pura y autónoma del arte en la que el único objetivo era dar placer mediante la contemplación de la belleza. Su ideal de novela repugnaba del realismo; proponía, en cambio, el embellecimiento de la realidad, su evasión mediante una fantasía agradable y de buen tono.[1] En la práctica, sin embargo, no pudo trasladar a su narrativa este ideal de arte autónomo y separado de la realidad.[2] Su novela más conocida, *Pepita Jiménez*, fue leída en su tiempo–y lo sigue siendo aún hoy en día–como una obra de tesis, tal y como demuestran los duros ataques que recibió por parte de sectores conservadores.[3] Su peligro consistía en que ofrecía un modelo social alternativo que, en su aparente novelación intrascendente, se presentó en su momento enojosamente persuasivo. Con todo, la crítica ha ignorado frecuentemente la carga ideológica de la novela, disimulada bajo la forma epistolar con que está escrita gran parte de ella. Los postulados estéticos y la actitud exquisita de Valera ante el arte lo obligaban a evitar la exposición autorial de una tesis.[4] Nada sería más contrario a sus gustos que el tono magistral a que hubiera dado lugar la adopción de un punto de vista omnisciente desde el principio. Más que de perspectivismo en esta novela, resulta más adecuado señalar un gesto de encubrimiento y distanciamiento irónico por parte de su autor respecto de los contenidos ideológicos que recorren su texto.

Traducir la realidad a palabras supone siempre una interpretación. Se puede decir que toda escritura es, por definición, una práctica ideológica. Esta novela no constituye, ni mucho menos, la excepción y, de hecho, su particular textualización de la realidad se muestra muy en consonancia con los ideales del liberalismo burgués decimonónico. La óptica con la que se contempla la vida en el pueblo delata los intereses de esta clase social. En principio, la localización rural del relato le permitiría al narrador mostrar una comunidad enteramente visible e inteligible en sí misma, pero la comunidad de personas que se nos presenta resulta significativamente selectiva. Se reduce a aquellos que disponen del rango social necesario para poder participar de tertulias y mantener una conversación de igual a igual: el cacique del pueblo y su familia (don Pedro, Luis, Currito y la tía Casilda), Pepita, el Vicario, el conde de Genazahar, el médico, el escribano, el boticario, etcétera. La gente real que puebla y trabaja los campos permanece oculta e invisible. Aparecer y hablar en el mundo ficticio de Valera significa pertenecer a una determinada clase social.

Esta mirada excluyente obvía una referencia social plena, pero consigue, en cambio, una uniformidad del lenguaje en todos sus usos. El narrador, provisto de un vocabulario analítico desarrollado, se libra de coexistir con las voces discordantes de las clases populares y evita, de este modo, una quiebra en la textura de la novela. La división y el contraste de sentires y formas de hablar impediría la unidad de estilo, supondría una anomalía y una

intromisión en el modelo de novela que se proponía su autor. Su estilo responde de lleno a las exigencias de la buena sociedad, el buen gusto, la tradición clásica, el decoro, el acercamiento desafectado e irónico, nunca apasionado o extremo. Es modelo de propiedad y mantenimiento de las formas, pero también de falta de compromiso con la realidad social, un producto del lujo de una clase conseguido por encima de las mismas miserias que intenta acallar y excluir.

La continuidad entre el lenguaje necesario del novelista y el lenguaje de sus personajes se acentúa en la primera parte, donde la narración en primera persona propicia una perspectiva única que se hace explícita y provoca la exclusión de otras voces—y otras clases sociales—diferentes de la suya. Aunque este estilo cuidado y deliberadamente elegante es producto de una particular educación—tanto de Valera como de su personaje, don Luis—, es también una convención estilística. Mediante ella, se traspasan los poderes de efecto y precisión del novelista a sus personajes gracias a la comunidad de clase con que son interpretados, tal y como muestran las propias cartas del protagonista (encargadas por sí solas de sostener gran parte del relato) o los diálogos que mantiene Pepita con el padre Vicario y con Luis.[5] La única nota discordante de esta unidad de estilo la introduce precisamente el personaje humilde de Antoñona, criada y mensajera de Pepita, caracterizada con el humor castizo y benevolente con que el siglo XIX solía representar a las clases populares.

La presentación de personajes externos a la clase social central y casi exclusiva de la novela precisa de un tratamiento especial que facilite su identificación por los lectores. Constituyen la mayoría de la población pero aparecen anónimos y sin intereses verbalizados, como una parte indiferenciada del paisaje. Los personajes populares de la novela acceden a la atención del narrador dentro de una confusión colectiva, enmudecida e informe, contemplada pero no escuchada, privada de voz y de presencia decisiva en los acontecimientos, y reflejada lingüísticamente por el uso del plural:

> Las mozas solteras venían a la fuente del ejido a lavarse la cara, para que fuese fiel el novio a la que le tenía, y para que a la que no le tenía le saltase novio. Mujeres y chiquillos, por acá y por allá, volvían de coger verbena, ramos de romero y otras plantas, para hacer sahumerios mágicos. Las guitarras sonaban por varias partes. Los coloquios de amor y las parejas dichosas y apasionadas se oían y se veían a cada momento. (159)

Lo que se ofrece es una descripción condescendiente de un fondo rústico y fiel, de unas buenas gentes del campo, servidoras fieles de la tradición, del orden establecido y de sus señores. Su conducta tranquiliza y reconforta al personaje-escritor-lector burgués, le asegura el sentimiento de superioridad y elimina la amenaza que suponen. Así, el ingreso de Pepita en la buena sociedad del pueblo se ve significativamente refrendado por las señales de respeto y sumisión de los lugareños. La deferencia por Pepita (y, por extensión, a todos los de su clase) aleja la amenaza de una clase baja rebelde: presenta la sumisión a las jerarquías sociales como algo espontáneo, natural e inocente, a la vez que esconde las motivaciones socioeconómicas que fundamentan tal mistificación:

No explican tampoco las buenas obras de Pepita el respeto y afecto que infunde por lo general en estos rústicos. Los niños pequeñuelos acuden a verla las pocas veces que sale a la calle y *quieren* besarle la mano; las mozuelas le sonríen y la saludan *con amor*; los hombres todos se quitan el sombrero a su paso y se inclinan con la más *espontánea* reverencia y con la más *sencilla y natural* simpatía. (79; subrayado añadido)

Las clases populares pueden aparecer también como elementos definidores de sus amos, como símbolos de su rango social y del decoro con que lo mantienen. Su descripción no persigue su caracterización o su presentación en el diálogo, ni siquiera refleja interés por el tipo de vida a que alude. Funcionan solamente como elementos caracterizadores y definidores de otros, de sus dueños. La elegancia, pulcritud y buen gusto de las criadas de Pepita, por ejemplo, no se presentan sino como atributos elogiadores de ésta, del buen orden y cuidado con que dispone de su casa.[6]

El matrimonio: institución emblemática

Pepita Jiménez se ha considerado a menudo como la novelación de un ideal armónico en el que materia y espíritu, en principio opuestos, se reconcilian en una conjunción armónica que se presenta como definición de lo humano.[7] Lo que se promulga en la novela es que el discurso religioso se enfrenta contra la naturaleza y que, en cambio, el proyecto liberal burgués resulta más adecuado y eficaz porque está en armonía con ella (Bianchini 43).

En su análisis del tema del adulterio en *La Regenta*, Labanyi recuerda la importancia adquirida en la novela realista decimonónica por la institución matrimonial, instituida en paradigma de la base contractual del sistema burgués. La sociedad nace del acuerdo colectivo de los individuos para convivir bajo unas leyes comunes que, para bien o para mal, representan una domesticación de la naturaleza (54). La estabilidad de lo social depende del mantenimiento de su diferenciación respecto de lo natural, y el contrato matrimonial representa un caso de domesticación de lo salvaje bajo la forma de instinto sexual (55).

Dentro de este esquema de confrontación entre naturaleza y espíritu, se hace patente el valor simbólico o argumental de los personajes de don Luis, Pepita y don Pedro (Bianchini 36). El primero representa el discurso religioso del Antiguo Régimen y de la Iglesia tradicional: la negación y aberración de la naturaleza, la interpretación mística e irracional de la vida y el mundo en el catolicismo ortodoxo.[8] Su padre funciona como su antítesis: la materialización de los impulsos naturales salvajes (sin domesticar) de búsqueda individual del placer, la riqueza y el poder, la indiferencia hacia los elementos espirituales e intelectuales humanos. Pepita Jiménez, dibujada con un carácter firme y sólido, representa la síntesis y la reconciliación entre ambos extremos o, más exactamente, el medio por el cual don Luis–el hombre–puede alcanzar una posición equilibrada, intermedia entre sociedad y naturaleza.

El origen de don Luis, hijo "natural" de don Pedro, constituye una caída de la que se afana desde el principio por restituirse. Privado de madre, es decir, del elemento "natural" de la familia, fue educado por hombres e instituciones religiosas, representantes de lo

social. Su camino inicial de recuperación, la adopción del polo opuesto a su padre, fracasa y se muestra ineficaz. En cambio, la boda final que resulta de su conversión se revela como un triunfo del proyecto liberal que, a diferencia de la ortodoxia religiosa tradicional, acepta la presencia de lo natural en un pacto por domarlo y controlarlo. Don Luis rechaza la promiscuidad de su padre y se dibuja como personaje ejemplar, transformando el instinto erótico en la base de una institución social: el matrimonio (Bianchini 40-41). Él mismo llega a reconocer las ventajas del matrimonio como instrumento de domesticación de la naturaleza impetuosa de su padre, para que "olvide y no renueve las agitaciones y pasiones de su mocedad" (53).

La intrusión de lo natural dentro de las instituciones sociales puede suceder mediante el adulterio o mediante la ruptura del voto de castidad del sacerdote (Labanyi 55). A diferencia del divorcio o de la promiscuidad prematrimonial, que rechazan lo social a favor de lo natural sin afectar la frontera entre ambos, el adulterio atenta directamente contra la institución social del matrimonio. Los deslices sexuales de don Pedro (varón y representante, por tanto, de lo social) se juzgan con benevolencia; no constituyen un peligro. La idoneidad y conveniencia del matrimonio, en cambio, reciben todo el cuidado y atención necesarios para su mantenimiento. En *Pepita Jiménez*, se deja ver esta preocupación en los comentarios acerca del "valor moral [...] harto discutible" (51) del primer matrimonio de la protagonista, prácticamente aún adolescente, con el viejo Gumersindo. La amenaza del adulterio se cierne sobre parejas tan dispares en las que resulta más difícil mantener el instinto sexual domesticado y bajo control. El énfasis de control sobre la mujer, aparte de un ejemplo de la diferente vara de medir para ambos sexos, señala la conexión con lo natural que ella representa, la necesidad de vigilar su conducta y de someterla a la voluntad social que encarna el hombre.

En la sociedad católica de la novela, la ruptura del voto de castidad del sacerdote es igualmente importante. Si éste, que es mediador entre lo humano y lo divino, rompe sus votos, adultera la división entre lo profano y lo sagrado de la misma manera en que la mujer infiel confunde lo social y lo natural (Labanyi 56). El desliz de la noche de San Juan no es sino un presagio de lo que podría haber pasado más tarde, después del ordenamiento del seminarista. La idoneidad del matrimonio se revela como solución a esta amenaza: la supresión de las emociones se sustituye ahora por su sometimiento al "contrato." Lo natural impone su presencia pero no amenaza ninguna institución social: ni el matrimonio–a todos efectos, aparentemente idóneo–, ni el sacerdocio. Lo salvaje se mantiene bajo control. La fuerte pasión mutua de ambos, su obediencia a los principios aceptados de la moral (demostrada a lo largo de la novela) y su dedicación a las responsabilidades del matrimonio así parecen garantizarlo.

El final de la novela constituye la apoteosis de la armonía del proyecto liberal de colonización y explotación de la naturaleza. El matrimonio se impone como solución del extravío de sus personajes y como emblema de la construcción económica de la que esta institución es unidad básica; propone un pacto entre ambos como única solución conciliadora y por el cual los impulsos desordenados, tanto sexuales como místicos, son controlados y domesticados. Además de la boda de Currito con una campesina y, por supuesto, de Pepita y Luis, éstos logran que su criada Antoñona vuelva con su marido, de cuyas borracheras estaba harta. De este modo, se salva un matrimonio y se restituye la tranquilidad en el hogar

de Luis y Pepita, donde Antoñona, enterada de demasiadas cosas, "no podía menos que estorbar" (207).

Y lo que es más importante: los protagonistas permanecen en el pueblo comprometidos con su labor civilizadora del campo, con su explotación y transformación económica mediante el cumplimiento de sus deberes de liderazgo social y económico y de atención caritativa a los más menesterosos, en una actitud paternalista hacia las mismas clases sociales sobre cuyo sudor (y esto, por supuesto, no se dice en la novela) se crea toda la riqueza que con tanto énfasis se elogia. El contraste, a este respecto, con los sueños misioneros y evangelizadores del Luis seminarista no puede ser más obvio.[9] El ideal del Antiguo Régimen, aristocrático, religioso e improductivo, sucumbe a la energía de la burguesía que, consciente de su poder y segura de sus valores, asume la representación de la nación y la responsabilidad de dirigirla. El pueblo de *Pepita Jiménez*–que no recibe nombre–se eleva a categoría representativa del resto de pueblos del país, como ejemplo de la labor de la nueva ideología y del ideal que es preciso alcanzar. Pretende ser un reflejo, más que de la realidad, de los deseos de la burguesía "nacional," un símbolo de la encrucijada en que esta clase ve al país. Es en este sentido que se puede hablar de nacionalismo en la novela, especialmente teniendo en cuenta la impronta liberal que lo caracterizaba en España.

Cuando don Pedro, al narrar el epílogo, trae a colación el desprecio de "la gente de Madrid" hacia el pueblo (los pueblos de España), lo cifra en un criterio muy revelador: la falta de "urbanidad," sofisticación y buen gusto (210). Don Pedro–y Valera con él–no niega esta visión, pero se vale de ella para quejarse de la falta de decisión de este mismo elemento urbano para hallarle remedio y venir a asentarse en el campo a extender la modernización civilizadora más allá del límite de las ciudades. Así, Pepita y Luis, al quedarse en el pueblo, "todo lo van mejorando y hermoseando para hacer de este retiro su edén" (210). Su matrimonio es un emblema de esta conducta socialmente responsable y productiva de expansión de la nueva sociedad, como misioneros en España de la nueva ideología secular de creación de riqueza y domesticación de la naturaleza.[10]

La domesticación de la naturaleza

La representación de los espacios naturales en la novela obedece a la misma ideología: lo natural resulta idílico en cuanto se somete a la labor civilizadora de la nueva sociedad. Una vez domesticada y bajo control, la naturaleza constituye un factor de moderación y un emblema ilustrativo del proyecto burgués de civilización. Este énfasis se materializa precisamente en Pepita Jiménez, representante de este valor de moderación y reconciliación de extremos, y en cuya figura se apaciguan el misticismo religioso y el instinto natural. El espacio al que, como mujer, se le considera responsable, su casa, simboliza este tratamiento en el que lo natural se somete al orden delineado por ella (59). Son frecuentes las ocasiones en las que se insiste en su papel de introductora de elementos naturales en espacios sociales y religiosos. El altar de su casa "en que está el Niño Jesús se ve adornado de flores, y alrededor macetas de brusco y laureola" (59), y si "los altares de la parroquia brillan a veces adornados de bellísimas flores, estas flores se deben a la munificencia de Pepita, que las ha hecho traer de su huerta" (76). Sus mismos sentimientos religiosos se confunden con impulsos

de su supuesta naturaleza femenina cuando "adora al niño Jesús como a su Dios" pero "le ama con las entrañas maternales con que amaría a un hijo" (78). Los párrafos finales de la novela redundan igualmente en esta idea del sacralismo atemperado. En cualquier caso, el elogio de una naturaleza idílica sólo ocurre una vez que se manifiesta contenida por lo social. La introducción de lo natural, en forma de plantas y animales, subraya el sometimiento de lo salvaje a las restricciones y convenciones sociales:

> Varios canarios en *jaulas* doradas animan con sus trinos toda la casa. Se conoce que el dueño de ella necesita seres vivos en quien poner algún cariño [...] tiene, como las viejas solteronas, varios animales que le hacen compañía: un *loro*, una perrita de lanas *muy lavada* y dos o tres gatos, tan *mansos y sociables*, que se le ponen a uno encima. (59; subrayado añadido)

El mismo paisaje descrito en la novela se conforma a esta ideología de colonización. La novela representa una naturaleza domesticada, bien bajo la mano femenina que la embellece, bien por la voluntad masculina de hacerla productiva. El único paisaje que recorre y describe Luis en sus cartas es el de las posesiones de su padre u otros propietarios (68). Abundan las referencias a la producción y extracción de riquezas de la naturaleza y a las técnicas y problemas que supone. La primera reunión con Pepita, por ejemplo, tiene lugar en una huerta de su propiedad en donde "se habló de flores, de frutos, de injertos, de plantaciones y de otras mil cosas relativas a la labranza" (73). En realidad, todo el proceso de recuperación de la parte física de su cuerpo a la que se somete don Luis, tiene lugar a través de la percepción y asimilación de una naturaleza tamizada por lo social: el paisaje que disfruta y por el que se introduce lo natural es un paisaje de huertas, árboles frutales, acequias y sendas. La comida "para que engorde" (47), primer caso de introducción de lo natural en su cuerpo, no deja de ser otro ejemplo de socialización de la naturaleza (47, 89, 93). Más adelante, se suceden el aprendizaje de la doma de un caballo o la visita a las huertas, olivares, viñas, cortijos y almacenes de su padre, donde se procesa lo que la naturaleza ofrece. El campo aparece como un territorio de ordenación y producción para los intereses sociales, un lugar para pasear ociosamente o un espacio percibido por mediación de convenciones literarias (45-46). Es un campo, en fin, presenciado como foco de producción de riquezas y solaz, territorio donde construir un modelo de sociedad pactado y elaborado sobre lo salvaje.[11]

Restauración del orden "natural"

El desarrollo de la trama en esta novela conduce a la resolución de las anomalías del "mundo al revés" con que comienza: un joven que quiere permanecer célibe, un hombre maduro que desea casarse con una chica mucho más joven y ésta, que prefiere permanecer soltera y rechaza todos los pretendientes (Bianchini 35). Luis, por otro lado, es un hijo ilegítimo que, tal vez por resentimiento hacia su padre por no casarse con su madre (55), rechaza su papel de heredero del cacique y planea dedicarse al sacerdocio. Tanto sus ensoñaciones místicas y misioneras como la piedad religiosa de Pepita–teñida en ocasiones

de insinuaciones sobre sus extravíos[12]– sugieren, por su misterio e irracionalidad, la presencia inquietante de algo con fuerza propia que amenaza escapar el control del pacto social. Constituyen el obstáculo para la participación productiva de los protagonistas en la tarea de civilización y modernización.[13] La transmisión del poder caciquil y del sistema político y económico que representa se ven amenazados por el celibato económica y sexualmente improductivo de los dos. Al final, una boda prometedora entre ambos resuelve la anomalía de esta situación.

Este esquema argumental de restauración del orden "natural" se refleja, por otra parte, en la recuperación de los atributos genéricos "apropiados" a que conduce la evolución de los dos protagonistas. La situación inicial muestra una inversión "anómala" del reparto que adjudica a ella características masculinas y a él, rasgos femeninos. Esta ambigüedad sexual de los dos protagonistas señala una transgresión de límites que debieran estar nítidamente marcados y provoca la ruptura del consenso social de definición de identidades genéricas sobre cada sexo. La imposición del modelo laico sobre el religioso asegura de nuevo que esto no ocurra y que los atributos genéricos se apliquen correctamente. Don Luis deviene en ejemplo de masculinidad y Pepita acepta su nuevo papel de sumisión femenina, sometiéndose al varón y cediéndole el control de ella misma. De este modo, cada uno puede asumir las posiciones genéricas convencionales con respecto al otro. Devuelto el orden "natural," y dentro de un clima de celebración de los roles sociales restituidos de los dos protagonistas, la seducción, el encuentro sexual y el matrimonio son posibles y deseables.

La novela establece los modelos en que hombres y mujeres deben configurar sus vidas. Se inscribe en una ideología que se presenta a sí misma como natural, neutral y desinteresada, y que proclama la esencia de los géneros sexuales y la necesidad de los roles sociales a que dan lugar. Lo que se afirma es que los roles genéricos son efecto de la naturaleza sexual humana y que la clara distinción genérica que se elogia en su final constituye una restitución, un regreso a una situación original. Sin embargo, la misma transformación de ambos y el proceso de aprendizaje al que se someten parecen indicar todo lo contrario: que el rol sexual es más una actuación teatral que un modo natural de ser, es decir, que el impulso que les mueve es más ideológico que biológico.

La metamorfosis de don Luis señala, en efecto, un proceso de construcción de su identidad masculina dentro del proyecto de sociedad burguesa. En las figuras del seminarista o del cura ocurre una adulteración: sus rasgos físicos masculinos representan su naturaleza original; sus atributos femeninos, su máscara social, resultan producto de su educación apartada de la naturaleza. En el campo, se viene a decir, se recupera la normalidad; la conjunción de espíritu y naturaleza, una vez que ésta se descubre como domesticable, resuelve la anomalía.

Físicamente, ambos protagonistas reflejan un prototipo de belleza de su sexo. En el caso de Pepita es evidente desde su primera presentación. Y con Luis se podría decir otro tanto. Ya en su primera carta, y a modo de autorretrato, comenta cómo "para adularme y adular a mi padre, dicen hombres y mujeres que soy un real mozo, muy salado, que tengo mucho ángel, que mis ojos son muy pícaros y otras sandeces" (46). Más adelante, el narrador de los "Paralipómenos" lo define como "un buen mozo en toda la extensión de la palabra," con "algo de atrevido y varonil en todo el ademán" (156). Pero la masculinidad física del

cuerpo sano y joven que describe con detalle se ve menguada por sus atributos sociales. Desde su llegada, se pone continuamente en entredicho su hombría; al llegar, todos le llamaban "Luisito o el niño de don Pedro" y preguntaban a su padre "por el niño" cuando él no estaba presente (46). Él mismo se sorprende de "sus muestras de sentimiento extraviado" (75), de la sensibilidad extrema y enfermiza con que reacciona ante el descubrimiento de la sensualidad y belleza de la naturaleza. Confiesa llorar de ternura cuando descubre un nido de gorriones "violentamente separados de su madre" por unos niños del pueblo (74-75), "al ver una florecilla bonita o al contemplar el rayo misterioso, tenue, ligerísimo de una remota estrella" (67-68). Sus lágrimas son indicios de las carencias de su educación religiosa y de la adulteración "insana" de su naturaleza masculina.

Más tarde, cuando empieza a considerar la posibilidad de atraer a Pepita, se descubre y se describe a sí mismo en comparación negativa con otros hombres. Se da cuenta que, para ser digno de ella, necesita adquirir los atributos masculinos de sus rivales, "ágiles, jinetes, discretos y regocijados en la conversación, cazadores como Nembrot, diestros en todos los ejercicios del cuerpo, cantadores finos y celebrados en todas las ferias de Andalucía, y bailarines apuestos, elegantes y primorosos" (84). El proceso de transformación y elaboración de su figura social masculina comienza, desde el primer día, con el cambio de costumbres y alimentación. El propósito de este nuevo plan de vida que se le impone es que coja fuerza y color y que el cuerpo recupere la presencia que la vida de meditación había apartado.

En Pepita, el reparto de atributos genéricos es el inverso de su futuro marido. Sus rasgos femeninos le vienen dados por naturaleza mientras que los masculinos los adquiere como parte de su función social. Aparece como prototipo de belleza y elegancia, y como modelo de comportamiento femenino por su sentido del decoro, del orden doméstico, del ahorro y del prestigio social. Pero exhibe también rasgos sociales propios del sexo opuesto: es una mujer viuda que ha adquirido su puesto de prestigio y respeto en la comunidad, así como el control de su casa y sus propiedades. A la mujer de la novela decimonónica, el matrimonio le impone una transformación de virgen en esposa, una transformación que implica en ella un cambio radical, la adquisición de una nueva identidad social. La mujer virgen encarna "lo natural," no en el sentido de "no domesticada" sino en el sentido de "no cultivada," es decir, no tocada por el hombre. La mujer entra en sociedad de la mano de su marido, que le da el nombre y la representa (Labanyi 56). La viudez de Pepita le permite sustituir al difunto marido en su función social y, de este modo, estar a igual nivel con los hombres, discutir con ellos de agricultura mostrando el mismo nivel de conocimientos, montar a caballo, cuidar de sus propiedades, mandar en sus subordinados, organizar tertulias en su casa y actuar con cálculo, moderación e inteligencia. De ella se dice que está "dotada de un espíritu inquieto e investigador, donde se ofrecen infinitas cuestiones y problemas que anhela dilucidar y resolver, presentándolos para ellos al señor Vicario, a quien deja agradablemente confuso" (77).

En la literatura del siglo XIX, sin embargo, la asunción de roles masculinos por mujeres constituye un tabú. De acuerdo con Charnon-Deutsch (89), las protagonistas femeninas proclives, aunque fuera ligeramente, a ciertas tendencias masculinas, debían sufrir un castigo por su "extravagancia" o, como en el caso de Pepita, efectuar un cambio de

personalidad, que siempre se retrataba como una transformación saludable. Su adecuación como esposa de Luis le va a exigir un regreso a una posición más apropiada para una mujer. La viabilidad de su matrimonio exige de ella que se entregue a un proceso de humillación que culmina en la escena de la seducción. Resulta significativo que no es con la exhibición de su elocuencia con lo que logra disuadir a Luis de su vocación sacerdotal, sino con sus lágrimas y su pleno sometimiento (Charnon-Deutsch 102-04):

> – [...] ahora me desprecias más que antes, y tienes razón en despreciarme. No hay honra, ni virtud, ni vergüenza en mí.
>
> Al decir esto, Pepita hincó en tierra ambas rodillas, y se inclinó luego hasta tocar con la frente el suelo del despacho [...]
>
> Con voz ahogada, sin levantar la faz de la tierra, prosiguió al cabo Pepita:
>
> – [...] Seré siempre tu esclava, pero lejos de ti, muy lejos de ti, para no traerte a la memoria la infamia de esta noche.
>
> Los gemidos sofocaron la voz de Pepita al terminar estas palabras.
>
> Don Luis no pudo más. (179)

La seducción de Luis sólo es aceptable una vez que ella escenifica su sometimiento, de modo que se recupere la jerarquía genérica apropiada y "natural." La cuestión no radica en discernir quién seduce realmente a quién, ni en determinar si esta humillación de Pepita es real o fingida, sino en el hecho de que dicho gesto constituye un paso necesario e imprescindible para la restauración del orden natural que reclama el fin amable y triunfante de la novela. Por otro lado, si la mujer representa lo natural y el hombre lo social, la humillación de Pepita simboliza de nuevo la relación matrimonial como control y domesticación de lo natural y reitera, de este modo, el carácter emblemático de esta institución social.[14]

El giro decisivo en la evolución de don Luis no ocurre hasta que el proceso de "castración simbólica" llega a su punto culminante en el episodio de la tarde en la Quinta del Pozo de la Solana, en el que se ve humillado a lomos de la burra, por no saber cabalgar, mientras sus compañeros de excursión galopan libremente a caballo. Es el momento en que la inversión de papeles genéricos se hace más patente. Constituye el punto álgido de exhibición del poderío e independencia de Pepita, cabalgando o caminando con el símbolo masculino de dominio y agresividad del "látigo" en la mano, que a él se le antojó "como varita de virtudes" (91). El reparto de posiciones es bien significativo: con las burras van tía Casilda, el padre Vicario y el seminarista; en el lado masculino (y más elevado) de los caballos, está Pepita con dos hombres, Currito y don Pedro. Tanto ella como don Luis se encuentran en el lugar equivocado; la restauración final con que concluye la historia se encargará de recuperar el orden "natural" y poner las cosas en su sitio.

La humillación de ese día despierta en don Luis la conciencia de su propia masculinidad: le persuade de la necesidad de aprender a montar a caballo y aceptar su parte física. La penetración de lo natural en él queda perfectamente simbolizada cuando se exhibe frente a la ventana de Pepita a lomos de un caballo salvaje, recién domado por él mismo.

Aparece como un centauro, un ser híbrido entre hombre y bestia, pero sin que ambos se confundan. Don Luis se muestra en todo momento dueño y en control de la naturaleza salvaje del animal, sometido ahora a su voluntad. En cuanto el caballo se alborotaba, él se tenía "firme y sereno, mostrándole que era su amo, castigándole con la espuela, tocándole con el látigo en el pecho y reteniéndole por la brida" (103). Su comportamiento de aceptación y domesticación de lo natural ilustraba el primer paso en su proceso de masculinización. Exhibe sus cualidades viriles en público y delante de Pepita, en cuyo acto de contemplación se satisfacen las fantasías masculinas, a la vez que se acepta por primera vez una relación especial de complicidad entre ambos. Si en el episodio de la excursión era ella quien exhibía sus dotes de amazona y él, el espectador humillado sobre la mula, ahora es él quien controla el caballo y ella quien lo mira complacida. La tensión se elimina en cuanto se resuelve la anomalía y cada uno recupera la posición que le corresponde.[15]

Tras ganarse "la patente de hombre recio y de jinete de primera calidad" (104), el aprendizaje continúa: se desliza hacia actividades de ocio más profanas, como los juegos de naipes, y culmina en la venganza que hace de las burlas del conde de Genazahar a Pepita, en un episodio de celebración de su ya irreversible restitución. Es el momento de demostrar su hombría ante sus iguales de clase y sexo y ganarse su respeto, es decir, el momento de mostrar en público su nueva identidad social masculina. "Pues lo mejor es que no tengo sólo macho el entendimiento," llega a decir con tono de desafío en un momento de la partida con el conde, "sino también la voluntad" (192). Parte de esta nueva identidad tiene que ver con la agresividad y con la afirmación de su responsabilidad y control sobre las mujeres de su familia: su madre y su futura esposa. Si la razón que le impulsa a retar al conde es la defensa del nombre público de Pepita, la chispa que enciende su ira es la mención de la "mancha" de su propia madre (194-95), aunque, en realidad, él mismo reconoce que lo que está en juego no es el honor de las dos mujeres sino el suyo propio (Charnon-Deutsch 103). Necesita demostrar que está a la altura de Pepita y de su nueva posición entre los hombres de su clase social. El acto simbólico de colgar los hábitos y el desafío al conde de Genazahar son partes indispensables del nuevo papel social que ha decidido adoptar:

> Ahorcados sus hábitos y teniendo que declarar en seguida que Pepita era su novia y que iba a casarse con ella, don Luis [...] no acertaba a compaginar con su dignidad el abstenerse de romper la crisma al Conde desvergonzado. De sobra sabía que el duelo es usanza bárbara; que Pepita no necesitaba de la sangre del Conde para quedar limpia de todas las manchas de la calumnia. (190)

Es consciente de que su papel ha cambiado, que ya no es un seminarista ni lo puede ser, que su destino es casarse con Pepita y que su unión con ella le ha restituido la virilidad perdida y le ha incorporado, en fin, al proceso de civilización del campo y domesticación de la naturaleza, con el acatamiento del contrato matrimonial, la formación de una familia y la decisión de permanecer en el pueblo.

Pepita Jiménez no es una novela de tesis–eso iría en contra de todas las ideas de Valera sobre la literatura–, pero se muestra inevitablemente saturada por una serie de discursos ideológicos que configuran su trama y su representación de la realidad contemporánea del país. El enfrentamiento entre los valores del Antiguo Régimen y la Modernidad, encarnados

respectivamente por la Iglesia y la burguesía terrateniente, toma la forma de un traspaso amable de poderes entre una autoridad anacrónica y una nueva clase pujante con la que, después de todo, se alía. La novela incide en un imaginario idílico plenamente burgués, en el que las clases populares se desdibujan en un trasfondo folclórico, dócil y tranquilizador, y en el que lo natural queda sometido a la voluntad de un patriarcado benevolente empeñado en extender su parcela de paraíso terrenal: el paisaje aparece colonizado y explotado para el disfrute económico y estético de sus propietarios; los pájaros, enjaulados; los caballos, domesticados; y las mujeres, arrodilladas, sumisas, indefensas y entregadas, como debe ser y como todos los personajes sin excepción se alegran de que así sea.

Universidad Antonio de Nebrija, Madrid

NOTAS

[1] Un buen resumen de sus ideas se puede encontrar en DeCoster (39-49). La nota 1 (167) de este capítulo ofrece una lista selectiva de los escritos pertinentes de Valera. Para un repaso más amplio, disperso y documentado, véase García Cruz (71-133), y sobre su estetisicmo, Thurston-Griswold (467-69).

[2] Numerosos críticos han apuntado este divorcio entre teoría y práctica: Bianchini (33) señala el carácter ideológico (y generalmente ignorado) de la novela; Resina insiste en la necesidad de pasar por alto "la superchería del arte por el arte con que Valera desorientó a la crítica" (178); Pérez Gutiérrez (89) señala las contradicciones de su teoría del arte por el arte; Franz considera esta novela representativa de las preocupaciones sociales y estéticas de la modernidad (333) y subraya su carga de crítica social (325). La crítica del campo andaluz que este autor ve en la novela señala precisamente el espacio necesitado de la labor civilizadora de la élite urbanizada. Pepita es efectivamente una excepción en su entorno, pero también es el modelo ideal e idealizado de la clase dirigente a la que se apela.

[3] Sus intentos de justificarse en el prólogo de 1888 así lo indican. Valera no hace sino reclamar, en su defensa, una lectura de la novela como mero pasatiempo, sin trascendencia política alguna ("Prólogo de la edición de 1888" 214). La crítica, si la hubiera, no sería tanto contra el clero o la vocación sacerdotal como contra las faltas de carácter de un personaje ficticio, "contra lo vano de su vocación, no contra la vocación misma" (214).

[4] En su prólogo a la edición en inglés de Appleton (1886), afirma: "Yo soy partidario del arte por el arte. Creo de pésimo gusto, impertinente siempre y pedantesco con frecuencia, tratar de probar tesis escribiendo cuentos. Escríbanse para tal fin disertaciones o libros pura y severamente didácticos. El fin de una novela ha de ser deleitar, imitando pasiones y actos humanos y creando, merced a esta imitación, una obra bella. Objeto del arte es la creación de la belleza, y le humilla quien le somete a otro fin, por alta que sea su utilidad" (218). Cf. también Azaña (207-08).

[5] Véase Williams (166-69) para un análisis similar de esta relación entre la continuidad de estilo de narrador y personajes, y la deliberada exclusión–por razón de clase–de ciertos ámbitos sociales en las novelas de Jane Austen.

[6] "Por un refinamiento algo sibarítico, no fue el hortelano, ni su mujer, ni el chiquillo del hortelano, ni ningún otro campesino quien nos sirvió la merienda, sino dos lindas muchachas, criadas

y como confidentas de Pepita, vestidas a lo rústico, si bien con suma pulcritud y elegancia. Llevaban trajes de percal de vistosos colores [...], pañuelo de seda cubriendo las epaldas y descubierta la cabeza, donde lucían abundantes y lustrosos cabellos negros, trenzados y atados luego, formando un moño en figura de martillo [...]. Sobre el moño o castaña ostentaba cada una de estas doncellas un ramo de frescas rosas" (69-70).

[7] La conciliación armoniosa de naturaleza y espíritu como constitución de lo humano en *Pepita Jiménez* está defendida por numerosos críticos: Azaña (237-38), Whiston (75-79), Bianchini (35) y Montesinos (122). El mismo Valera reconoce esta disposición de ánimo en el prólogo a la edición inglesa (218-19). Análisis más recientes discrepan, sin embargo, de este enfoque. Para Carlos Feal, "tal conciliación no llega a efectuarse verdaderamente. Más que resolverse la tensión entre los dos términos opuestos, se minimiza la importancia de lo natural" (473). Según Resina, en uno de los estudios críticos más interesantes sobre la novela, lo que en ella se describe es la pugna entre el deseo y las autoridades aliadas del Deán y don Pedro. La rebelión del seminarista contra la autoridad del primero se diluye en el momento en que el supuesto enfrentamiento que simbolizan don Pedro y el Deán revela la secreta complicidad que los había aliado en el encauzamiento de don Luis dentro de la vida seglar. Hay una rebelión fracasada que sólo conduce a "la necesidad de renovación de la comunidad tradicional y la transmisión del poder por medio de la herencia" (176).

[8] En la novela española de la Restauración, el enfrentamiento ideológico solía encarnarse en un reparto que reunía al sacerdote y a la mujer del lado conservador y reaccionario, frente a un joven cosmopolita o urbano, representante del nuevo ideal burgués. El celibato del sacerdote impedía fertilizar su alianza con la mujer a la vez que obstaculizaba la unión sexual y productiva de ella con el joven. Tal sucede, por ejemplo, en *Doña Perfecta* de Galdós y en *San Manuel bueno, mártir* de Unamuno, donde la convención aparece ya casi como un cliché conocido. En *Pepita Jiménez*, don Luis encarna ambos personajes masculinos: el sacerdote y el galán o marido. Su evolución de uno a otro señala la derrota del primero y del sistema de valores que simbolizaba.

[9] El mismo Luis había dudado en su momento acerca de esta necesidad de abandonar el país: "a menudo me dio a pensar que tal vez sería más difícil empresa el moralizar y evangelizar un poco estas gentes, y más lógica y meritoria que el irse a la India, a la Persia o a la China, dejándose atrás a tanto compatriota" (57).

[10] Esta empresa de civilización se conjuga con el intenso clasismo de Valera: civilizar el campo no consiste tanto en colonizar el espacio natural como en urbanizar a sus habitantes; el campo es el problema y la ciudad (sus clases dirigentes), su solución. Valera "hubiera querido que nuestras campiñas se civilizaran un poco, que el patriarcalismo rural español no permitiera a lo más bajo y soez de la plebe campesina imponer sus formas de vida a las personas que debían fijarlas" (Montesinos 107). La razón de que le lastime "el absentismo de la nobleza española" no reside en la explotación económica del campesinado, sino en su abandono por una élite que debería responsabilizarse de su liderazgo político y social.

[11] Las siguientes palabras de Valera ilustran este acercamiento a la naturaleza como materia prima sobre la que ejercer la actividad productora y embellecedora de la sociedad: "El campo de España es feísimo, porque la civilización no ha sabido aún hermosearle y le ha despojado de su primitiva grandeza [...]. La poesía exige un campo como el de Inglaterra, preparado a ella y hecho capaz de ella por el arte, la industria y los capitales invertidos en poetizarle" (citado por Montesinos, 105).

[12] En la literatura del siglo XIX, el fervor religioso excesivo, especialmente en las mujeres, suele correr el peligro de confundirse con impulsos naturales indescifrables. Puede llegar a ser incluso el germen de actitudes sexuales transgresoras como el adulterio. Recuérdese a este respecto la importancia de la educación religiosa en las protagonistas de *Madame Bovary* y *La Regenta*. La labor del padre espiritual consiste en discernir ambas esferas, espiritual e instintiva, para mantenerlas apartes: "Cuenta el señor Vicario que una hija suya de confesión [Luis sospecha que Pepita] tiene grandes

escrúpulos porque se tiene llevada, con irresistible impulso, hacia la vida solitaria y contemplativa; pero teme, a veces, que este fervor de devoción no venga acompañado de una verdadera humildad, sino que en parte le promueva y excite el mismo demonio del orgullo" (62).

[13] Rodríguez y Boyer (180) coinciden con este idea: la postura religiosa de Luis y Pepita se presenta como una desviación de su disposición natural.

[14] "As the novel draws to a close she conforms more and more to that stereotypical image as conceived by a benevolent patriarchal author whose point of view reflects that of a benevolent, patriarchal society. For Pepita, once motivated by a complex mix of energies, flattens out into the model wife–docile, loving, subservient, a thoroughly conventional and marginal presence–in the novel as in the marriage" (Turner 355).

[15] Charnon-Deutsch concibe asimismo la doma del caballo como símbolo de su relación con Pepita: "He proves he is a match for her by abandoning what he considers *self* control for the more highly regarded control of a horse. In other words, he accepts the role of dominator just as Pepita will, in a critical moment, adopt a subordinate role" (96).

OBRAS CITADAS

Azaña, Manuel. "La novela de Pepita Jiménez." *Ensayos sobre Valera*. Madrid: Alianza, 1971.

Bianchini, Andreina. "*Pepita Jiménez*, Ideology and Realism." *Hispanófila* 98 (1990): 33-51.

Charnon-Deutsch, Lou. "Gender-Specific Roles in *Pepita Jiménez*." *Revista de Estudios Hispánicos* 19:2 (1985): 87-105.

DeCoster, Cyrus. *Juan Valera*. New York: Twayne, 1974.

Feal, Carlos. "*Pepita Jiménez* o del misticismo al idilio." *Bulletin Hispanique* 86 (1984): 473-83.

Franz, Thomas R. "The Dialogized Realism of *Pepita Jiménez*." *Revista Hispánica Moderna* 47 (1994): 325-34.

García Cruz, Arturo. *Ideología y vivencia en la obra de don Juan Valera*. Salamanca: Univ. de Salamanca, 1978.

Labanyi, Jo. "City, Country and Adultery in *La Regenta*." *Bulletin of Hispanic Studies* 53 (1986): 53-66.

Montesinos, José F. *Valera o la ficción libre*. Madrid: Gredos, 1957.

Pérez Gutiérrez, Francisco. *El problema religioso en la generación de 1868*. Madrid: Taurus, 1975.

Resina, Joan Ramon. "*Pepita Jiménez*: del idilio a la Restauración." *Bulletin of Hispanic Studies* 72 (1995): 175-93.

Rodríguez, Alfred y Charles Boyer. "Some Feasts and an Icon: the Triumph of the Pagan Spirit in *Pepita Jiménez*." *Romance Notes* 32 (1991): 178-84.

Stipa Madland, Helga. "Time in *Pepita Jiménez*." *Romance Notes* 21 (1980): 169-73.

Thurston-Griswold, Henry. "Idealist Bashing in Juan Valera's Early Novels." *Romance Quarterly* 39 (1988): 467-74.

Turner, Harriet S. "*Nescit labi virtus*: Authorial Self-Critique in *Pepita Jiménez*." *Romance Quarterly* 35 (1988): 347-57.

Valera, Juan. *Pepita Jiménez*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

----------. "Prólogo de la edición de 1888." *Pepita Jiménez*. 213-15.

----------. "Prólogo a la edición en inglés (Appleton)." *Pepita Jiménez* 216-23.

Whiston, James. *Valera*: "*Pepita Jiménez*." London: Grant and Cutler, 1977.

Williams, Raymond. *The Country and the City*. New York: Oxford Univ. Press, 1975.