



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN

Juan Valera o la reivindicación del platonismo

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas

PRESENTA

Mauricio Vargas Maldonado

Asesor: Dr. Jorge Olvera Vázquez

Fecha: Junio 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Esta tesis jamás se habría consumado de no ser por el apoyo incondicional de mi mamá, de mi tía Susana, de mi hermano y de Victoria, quienes me soportaron en todo este proceso, que más que tesis, por todo lo que implicó su realización fue casi una operación alquímica.

A ellos, muchas gracias.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1	
1.El neoplatonismo	4
1.1.- Genealogía del neoplatonismo	5
1.1.1.- Plotino: el inicio del neoplatonismo	7
1.1.2.- Platonismo medieval	8
1.1.3.- El renacimiento: máxima expresión del neoplatonismo	9
1.1.4.- Platonismo hispánico: <i>Diálogos de amor</i>	12
1.1.5.- Ocaso del neoplatonismo	13
1.2.- Artes mágicas o filosofía natural	15
1.2.1.- La analogía	18
1.3.- Cosmovisión del neoplatonismo	19
1.3.1.- Amor o <i>Eros</i> platónico	20
1.3.2.- Metáforas platónicas esenciales	20
1.3.3.- Interpretación neoplatónica del platonismo	22
1.3.4.- Dialéctica del amor	23
1.3.5.- Viaje del héroe y alegoría de los amantes	24
Capítulo 2	
2. Juan Valera y su tiempo	28
2.1.- Modernismo y periodo finisecular	30
2.1.1.- El tiempo en la modernidad	32
2.1.2.- Exotismo	33
2.1.3.- Racionalismo y secularización	34
2.1.4.- Paraíso artificial: la ciudad	35
2.1.5.- Desterrados del paraíso: el arte y el artista	36
2.1.6.- Románticos: primero modernos	36
2.1.7.- Desencanto romántico	38
2.1.8.- Estética de lo grotesco	39
2.1.9.- Represión erótica y polarización femenina	39
2.2.- Juan Valera	45
2.2.1.- Mocedades literarias	46
2.2.2.- Poética personal	47
2.2.3.- Visión social y filosófica del rezago español	48
2.2.4.- Recursos del romanticismo	49
2.2.5.- Exotismo	50
2.2.6.- Orientalismo y teosofía	52
2.2.7.- Carácter y temperamento	54
2.2.8.- Consagración como novelista y etapas literarias	57
Capítulo 3	
3.Juan Valera o la reivindicación del platonismo	59
3.1.- Juan Valera y el platonismo	62
3.2.- <i>Pepita Jiménez</i>	67
3.3.- Eros platónico en la narrativa de Juan Valera	71
3.3.1.- Viaje e iniciación de héroe	80

Índice

3.3.2.- Tópico de Venus	84
Conclusiones	92
Fuentes	98

[Introducción

En el curso *Mito, literatura y filosofía*¹, el doctor Tomás Pollán tuvo inevitablemente que detenerse para realizar algunas acotaciones sobre el pensamiento platónico, pues para abordar su exposición sobre la pertenencia de la oralidad en el mito, el profesor se vio en la necesidad de mencionar la manera en que el platonismo interviene en la transformación del pensamiento mítico -oral y polisémico- al del discurso lógico y reflexivo del que parte el pensamiento filosófico-racional.

De aquella disertación sobre el destierro platónico al *aedo*, así como del rechazo de la mimesis en favor de la psique y la sintaxis copulativa -asunto para el que se dedicaría más de una sesión- llamaron mi atención dos observaciones que el profesor hiciera al respecto, pues aquellas breves sentencias de alguna manera justificaban esta investigación, que lamentablemente para ese momento ya estaba por concluir, circunstancia que no me permitiría utilizar en su totalidad los comentarios del profesor, pero que aun así merecía una breve mención.

La primera de estas afirmaciones se realizó al término de las sesiones dedicadas a Platón; el profesor -para hacer hincapié en la estrecha relación del platonismo con el pensamiento occidental- declaró con cierta ironía que todos éramos hijos de Platón; mientras que la segunda observación, de carácter más académico y a manera de sentencia, hacía énfasis en el proceso de transformación en el que toda ética, después de perder su utilidad histórica y contextual, consecuencia de la llegada de un nuevo paradigma que supera cualquier planteamiento anterior, se convierte inevitablemente en una estética; de ahí que el profesor Pollán afirmara que “toda estética es una ética en desuso”.

Efectivamente tal y como el profesor Pollán afirmó, somos herederos de Platón, pero no necesariamente de aquel platonismo creado para vivir acorde una conducta determinada, o para la instauración de una ciudad o un gobierno idealmente perfecto. Más bien, somos herederos de una *ética en desuso*, que después de una larga travesía de formación se inicia con los neoplatónicos renacentistas, quienes concluyen la labor de sus antecesores y adaptan los preceptos platónicos para ser usados como una preceptiva de belleza, convirtiendo así la filosofía platónica en una *estética*. Acto que terminaría

¹ Curso *Mito, literatura y filosofía*. Instituto de investigaciones Filológicas, noviembre de 2012.

definitivamente con el *ethos* platónico, y que no obstante la pretensión de algunos movimientos posteriores en instaurarlo, éste no regresaría a su condición primigenia, y se mantendría únicamente como una poética o una preceptiva artística, herencia más que de Platón, del neoplatonismo.

Así, al ser propiamente el neoplatonismo aquel movimiento filosófico que instaure un canon estético de la filosofía de Platón -estableciendo con esto una tipología de la que se nutrirán las expresiones artísticas posteriores, incluyendo a la literatura- pensamos pertinente trazar una genealogía de este sistema filosófico y no precisamente de la filosofía Platónica, pues las premisas del platonismo no son en sí mismas una metodología para la interpretación y lectura del arte, más bien, conforman una serie de principios para la comprensión de determinados fenómenos, y una ética para interactuar con ellos en la vida cotidiana. Esta labor genealógica se efectúa en el primer capítulo, espacio en el que además de elaborar un rastreo histórico de este sistema de pensamiento, realizamos un esbozo de sus elementos más característicos, en el cual, además de señalar la manera en que se trasladan las ideas platónicas al campo de la estética, se expone en qué difiere su propuesta estético-filosófica con la filosofía y ética de Platón.

Por otro lado, el segundo capítulo está enteramente dedicado a Juan Valera y a su tiempo, por lo que delimitamos un panorama general de la época, seleccionando los elementos que a nuestro parecer permiten conseguir una visión global y condensada de la ideología del siglo XIX. Además realizaremos una aproximación a la vida y obra literaria de Juan Valera en la que se muestren sus influencias narrativas, su ideología, sus tendencias políticas, y sobre todo, sus rasgos estilísticos más peculiares.

En el tercer capítulo nos dedicamos a examinar la presencia del eros platónico en la literatura de Juan Valera, para ello, exponemos la forma en que aparece este tópico platónico en su narrativa, y el efecto que provoca en el imaginario social del siglo XIX. Asimismo, esta investigación pretende alinearse a la metodología establecida por Lily Litvak en *Erotismo fin de siglo*, obra donde se examina el erotismo modernista y cuyos tópicos se ejemplifican a partir de diversos autores de la época; autores que a juicio de Litvak son los más indicados para representar una determinada vertiente erótica, puesto que en cada uno de ellos se manifiesta en mayor medida alguna de estas temáticas.

La autora escoge a Juan Ramón Jiménez para mostrar la dicotomía entre el amor carnal y el amor espiritual, a Ramón del Valle Inclán para describir el erotismo clandestino, el submundo de la voluptuosidad prohibida, y finalmente a Felipe Trigo, quien nos revela el erotismo superficial y realista, un erotismo de la vida cotidiana establecido por los diseños de la moda.

Dicho lo anterior y continuando con la línea trazada por Litvak, en nuestro caso seleccionamos a Juan Valera para señalar el modo en que se percibe el erotismo platónico en el siglo XIX, pues además de tener como antecedente los estudios de literatura grecolatina que nuestro autor realizó durante su estancia en Nápoles, pensamos que al emplear una dialéctica amorosa como elemento fundamental de su narrativa, Valera tuvo que recurrir necesariamente a la estética del platonismo, ya que a partir de que sus personajes se enamoran y comienza la sucesiva interiorización e idealización de aquella experiencia emocional, se desatan las acciones y los acontecimientos de la historia.

Finalmente, para esta propuesta de lectura a la obra de Valera, hemos decidido tomar como base de nuestro análisis la novela más famosa del autor, *Pepita Jiménez*; esto se debe básicamente a que de las novelas y cuentos más conocidos de Juan Valera, en nuestra opinión, *Pepita Jiménez* es la que más elementos y referencias al platonismo contiene, lo que permitiría una exposición más detallada de la temática platónica; aun así, en algunas ocasiones ejemplificamos con fragmentos de sus ensayos y otros de sus trabajos narrativos para darle más solidez a nuestra investigación, y explicar con más precisión los elementos platónicos que persisten en la estilística de nuestro autor.

Esta elección también responde al éxito que la novela generó en su momento, hecho que nos ayudaría a señalar con mayor facilidad el contenido ideológico del platonismo que habría sido identificado -aun de manera inconsciente- por una cantidad importante de lectores, quienes de una u otra forma reconocieron alguno de los tópicos con los que suele relacionarse al eros platónico, causa de un conocimiento de carácter popular, acumulado caóticamente en el inconsciente colectivo a raíz de la repetición constante de sus elementos más generales. Por lo tanto a partir de *Pepita Jiménez* sería posible delimitar los elementos platónicos más conocidos del imaginario social de la época.

I.- El Neoplatonismo

Existen dos puntos de partida para iniciar cualquier diálogo o exploración relacionada con la sensualidad, el placer y el amor en general; uno de estos referentes obligados está conformado por todo el aparato mediático proveniente de la religión judeocristiana, mientras que el segundo sería propiamente la tradición platónica. Para Irving Singer la base de todos los planteamientos sobre el amor tiene su fuente en Platón, desde los textos clásicos, pasando por los trovadores, hasta las teorías de Freud, todo nos remite indudablemente a esta filosofía²; nosotros agregaríamos a esta idea que todas las referencias platónicas, ya sea de los Siglos de Oro, del psicoanálisis etc., son adecuaciones de época y estilo que además muestran la consolidación de esta filosofía en nuestro imaginario colectivo, ya que no sólo han repercutido en las conductas sentimentales de los individuos, sino además en sus normas sociales y económicas.

Sin embargo, no es la visión originalmente propuesta por Platón la que perdura en nuestra ideología occidental, sino la síntesis que se realiza de esta filosofía en el Renacimiento; síntesis que -sin proponérselo- se convertiría en una dialéctica paralela e intertextual de la idea original. Esta nueva visión de los conceptos platónicos será conocida como *neoplatonismo*, un movimiento que incorpora a su vez nociones metafísicas de otros sistemas de pensamiento.

Los neoplatónicos se proponen explicar la filosofía de Platón, pero no se percatan que su interpretación termina por modificarla, ya que a partir de su teorización se crea una corriente al margen de la teoría principal, que si bien recurre a conceptos platónicos, la diferencia radica en la manera en que son presentados; elementos que con el paso del tiempo perderán su significado completo, evidenciando únicamente una tipología estereotipada y alejada de la idea primaria.

En realidad, ha sido la interpretación neoplatónica de la filosofía de Platón la que se ha mantenido hasta nuestros días, emulada en la modernidad por la burguesía y las corrientes modernistas en general; por lo tanto, no son propiamente las ideas platónicas las que habrían de discutirse en la literatura o en cualquier otra expresión artística o de carácter social, sino más bien la perspectiva que los neoplatónicos tienen

² Irving Singer, *La Naturaleza del amor. I: de Platón a Lutero*, Traducción de Isabel Vericat, México, Siglo XXI, 1992, pp. 65-66.

de la dialéctica platónica, ya que en realidad fueron ellos quienes instauran un método crítico e interpretativo para la exploración de esta filosofía, conocimiento que se mantendrá como un saber coloquial.

1.1- Genealogía del neoplatonismo

El neoplatonismo es un sistema místico, filosófico y estético que tuvo su auge principalmente en el Renacimiento, y aunque la acepción del término nos remite inmediatamente a los textos platónicos, podemos decir que dicho sistema se nutre también de otras fuentes ideológicas y filosóficas, como el gnosticismo, el estoicismo, el pitagorismo, preceptos aristotélicos, el amor cortés, la cábala, así como los postulados de San Agustín y la teología cristiana.

Podemos hablar de un platonismo medio destacando las figuras de Posidonio, Antíoco de Ascalona, Filón, Albino, Numenio, etc.,³ culminando con los postulados de Plotino, quien llevará estas ideas hasta la más profunda unión y éxtasis divino. La aportación de cada uno de estos pensadores constituirá la base de lo que después será la etapa dorada del neoplatonismo, con representantes como Ficino, Giordano Bruno, Pico de la Mirándola y en el mundo hispánico principalmente con León Hebreo.

A primera vista suena contradictorio que los postulados aristotélicos hayan servido como sustento para el neoplatonismo, ya que muchos humanistas reaccionan contra dichas ideas debido a su aparente incompatibilidad con el dogma cristiano y la tradición bíblica, atribuyéndole además la fama de preceptos paganizantes o de influencias musulmanas o judías⁴. No obstante, aunque de Aristóteles se rechazan las ideas psicológicas y buena parte de sus postulados sobre Ética, se aceptará su teoría del *Nous*⁵ o del intelecto, que formará la segunda *hipostasis* propuesta por Plotino (el Uno, el Intelecto o *nous* y el Alma o *psykhe*).

Del estoicismo se toma la concepción que esta corriente tiene del universo; los estoicos ven al mundo como un ser vivo, una divinidad pensante y autónoma que se mueve y se mantiene interdependiente a cada una de las partes que la forman; a este ser lo llamarán *Anima Mundi* o alma del mundo. Los neoplatónicos modificarán el enfoque

³ José Alsina Clota, *El neoplatonismo: síntesis del espiritualismo antiguo*, España, Ánthropos, 1989, pp. 28-30.

⁴ Carlos Mínguez Pérez, *Filosofía y Ciencia en el Renacimiento*, España, Síntesis, 2006, p. 88.

⁵ Alsina Clota. *op. cit.*, p. 27.

estoico del mundo como divinidad suprema, precisamente porque -debido a la influencia gnóstica- el mundo será considerado una prisión de la que se tiene que salir forzosamente para poder trascender. Más adelante -ya con la influencia cristiana- se suplanta la imagen de trascendencia o elevación y se combina con el concepto de “salvación” proveniente de la teología cristiana.

Otro gran percusor del neoplatonismo que se sitúa a la par del platonismo medio es la *gnosis* o gnosticismo. El gnosticismo está formado por un conjunto de sectas de carácter especulativo; éstas aseveran que el verdadero conocimiento o los misterios sobre la creación del mundo, el ser y la trascendencia, están destinados solamente a unos cuantos. Los gnósticos afirman que este tipo de saber no proviene del raciocinio mortal, sino que es a través de revelaciones de espíritus superiores o la divinidad misma, lo que provoca que estos elegidos tengan acceso a los misterios.

Los gnósticos piensan que en el hombre se encuentra encerrada una chispa o centella divina, también afirman que el mundo ha sido creado por un *Demiurgo*, así, demiurgo y creación -el mundo- al no ser parte del modelo divino, en esencia son malvados. El alma o chispa divina se encuentra por tanto encerrada en un universo nefasto, creado por un ser infame. De esta forma, el ser humano tendrá que luchar para ascender nuevamente al lugar del que cayó originalmente, y el único método para liberarse de dicha cárcel y elevarse a su origen primigenio es la *gnosis*.

Existieron dos corrientes de gnosticismo: un gnosticismo cristiano y otra rama más amplia de naturaleza pagana que antecede a la cristiana, y de la cual se desprende el denominado *Hermetismo*, cuya doctrina se le atribuye a *Hermes Trismegistos*, personaje de origen egipcio que fue divinizado, a quien se le otorga el título de dios de la medicina y de la escritura, mejor conocido como *Thot* en el mundo egipcio, *Hermes* para los griegos y *Mercurio* en la cultura romana.

También destaca la influencia de la religión Mazdeista -cuyo sumo sacerdote es Zoroastro- así como la Cábala, la astrología y demás artes mágico-adivinatorias como la teúrgia y la alquimia. Al final, todo este conglomerado de ideas encontrará un solo cauce porque el hombre de aquel tiempo, sin importar su filiación, ya sea estoicismo, platonismo, gnosis, cristianismo etc., mantendrá junto a sus coetáneos una sola preocupación e interrogante en la vida, la razón de su existencia; obligándose a decidir entre dos formas para afrontar su devenir, teniendo por un lado la opción de la

adaptabilidad para hacerle frente a las diversas circunstancias de la vida -ideas representadas por los estoicos y epicúreos- u otro camino más amable que ofrece en lugar de la resignación, la transformación total, ideas que son encabezadas por los gnósticos, platonistas y las religiones judeocristianas.

1.1.1.- Plotino: el inicio del neoplatonismo

En el pensamiento de Plotino ya puede observarse una nueva forma de interpretar la filosofía de Platón; esto significa la transición del platonismo tradicional a una concepción más moderna o nueva del platonismo. Plotino jamás se proclama como el iniciador de una nueva corriente o escuela filosófica, sus pretensiones no rebasan la idea de ser simplemente un continuador de los trabajos de Platón; él mismo afirmaba que su teoría sobre la división de la realidad en tres niveles o *hipóstasis* ya se encontraba en el pensamiento clásico griego y especialmente en el de Platón⁶.

Plotino basa sus filosofía en tres niveles ontológicos o *hipóstasis*: el Uno, el intelecto *-nous-* y el Alma *-psykhe-* dichos niveles constituyen la realidad y están subordinados entre sí; para llegar a cada uno de ellos se debe ascender jerárquicamente hasta al más alto. Para Plotino no hay un solo camino hasta la trascendencia sino tres -el del conocimiento, el de la ética y el de la estética- este último conduce a la visión mística. A su vez, a estos tres caminos les corresponden tres procesos: purificación, contemplación y visión extática; Esto permitirá la ascensión a un mundo superior. Asimismo, Plotino menciona tres vías para alcanzar la elevación espiritual: la primera corresponde a la música, le sigue la del amor y finalmente la de la filosofía. Dichas vías o ciencias divinas comprenden el rubro de su dialéctica y forman parte de la primera de dos etapas del viaje místico plotiniano; esta etapa -la dialéctica- nos lleva al mundo sensible, la segunda etapa -la del éxtasis- nos conduce al mundo inteligible⁷.

La Creación será para Plotino una relación eterna, mas no un acto de voluntad, relación basada en un amor o *eros* del alma y del intelecto hacia el Uno, sin embargo esto no será a la inversa⁸. Así, la realidad parte del Uno y el mal por lo tanto, constituye el rompimiento del vínculo que se tiene con el Uno. Para restablecer este lazo es menester de todos negar el cuerpo, que se entiende como un agente consumidor y

⁶ Cfr. Alsina Clota, *op. cit.*, p. 41.

⁷ *Ibid.*, pp. 50-62.

⁸ *Ibid.*, p. 55.

generador de pasiones, causadas por un mundo corrompido. Plotino afirma además que en la tierra no hay perfección posible, siendo la armonía su único equivalente, así, por medio de la música, del amor o de la filosofía, el hombre puede ascender y alcanzar la elevación espiritual.

De esta manera, Plotino se convierte en el primer neoplatónico, y será sucedido por sus discípulos Porfirio, Jámblico, Plutarco y Proclo, quienes le dan al neoplatonismo un sentido más litúrgico y pesimista, ya que mientras su maestro sostiene que la simple interiorización es suficiente para alcanzar la elevación al Uno, sus continuadores se sentirán impotentes ante las presiones del mundo sensorial e, incapaces de poder ascender al mundo inteligible por su cuenta, pedirán ayuda a la divinidad. Asimismo, los héroes populares adquirirán una importancia sobresaliente en sus planteamientos, y verán en la *teúrgia*, el medio para comunicarse y obtener beneficios de los seres más elevados. Proclo cierra esta línea neoplatónica de naturaleza pagana o helenizante, además de que se convierte en un puente entre el mundo antiguo y el medioevo.

1.1.2.- Platonismo medieval

Procedente de la escuela de Alejandría se encuentra otra corriente de platonismo, una rama cristianizada que se nutrió de la terminología pagana para interpretar sistemática y filosóficamente los principios cristianos. El concepto de *sotería* o salvación del alma que explican los neoplatónicos ayuda a la teología cristiana medieval para hacer comprensible su propio concepto de redención, premisa básica del cristianismo. De los neoplatónicos medievales podemos mencionar a San Agustín de Hipona, San Basilio, a Dionisio *el Areopagita*, -este último convertido al cristianismo por su coetáneo San Pablo- quien ordena la jerarquía angelical en tronos, principados, potestades, dominaciones, querubines, ángeles y arcángeles.

Otra influencia que permite la difusión de las ideas platónicas sobre el amor o *eros* en el medioevo, y que es un antecedente de los planteamientos amorosos del neoplatonismo renacentista, es el *amor cortés*, divulgado principalmente por los trovadores, quienes reproducen y adaptan la estructura del amor idealizado ya no entre hombre y divinidad, sino entre seres humanos. Estas relaciones amorosas -aunque fueron censuradas por la iglesia- provocaron consecuencias dentro de ella, puesto que este amor idealizado se reinterpreta y dirige a la adoración de la virgen María. Es precisamente esta idealización cortesana con la que la imagen de la mujer adquiere un

lugar preponderante dentro del imaginario medieval, pues en algunas ocasiones se iguala al nivel de la divinidad misma o por lo menos se justifica su devoción como otro camino para alcanzar la salvación. Un ejemplo de esto lo encontramos en la *Divina Comedia*: Dante diviniza la imagen femenina y valida la opción del amor entre seres humanos como un medio de llegar a Dios. Asimismo, subordina esta alegoría de los amantes con la dialéctica amorosa de Platón, emparentándola con el dogma cristiano⁹; Dante tratará de conciliar y nivelar el amor divino con el amor humano.

De aquí en adelante el amor a lo divino será cada vez más antropocéntrico¹⁰; con la llegada del Renacimiento, la fusión de amor carnal y amor celestial alcanza niveles jamás imaginados por los trovadores. La reaparición de *eros* y de la *Venus desdoblada* se fundirá con el mito mariano y la imagen de la mujer ideal, transformando la efigie femenina en una alegoría de trascendencia espiritual como de goce carnal y estético.

1.1.3.- El Renacimiento: máxima expresión del neoplatonismo

Durante el Renacimiento, el neoplatonismo es llevado a sus máximas consecuencias, su estudio ya no se limita al plano del pensamiento o a la simple especulación filosófica, pues además se trasladan sus planteamientos a la música, la literatura, el arte y la ciencia en general. El Renacimiento es la época dorada del neoplatonismo, pues se dan todas las condiciones para su incorporación en el ámbito social; por un lado, contó políticamente con el favor de la dinastía de los Medici, hombres cultos y refinados amantes de la tradición greco-latina -y más de los textos platónicos-. Los Medicis crean una escuela dedicada al estudio de Platón y fundan la Academia de Florencia.

Sin embargo, aún faltaba alguien que pudiese dirigir esa academia; los Medici encontraron en Marsilio Ficino a la persona indicada para realizar dicha tarea, encomendándole también la misión de traducir los textos platónicos y guiar los trabajos de la academia florentina. Ficino además traduce una buena parte de los textos Herméticos y saca a la luz al primer neoplatónico -Plotino- y a sus predecesores.

⁹ Véase Irving Singer, "Los inicios del amor cortesano y el amor romántico" en *La naturaleza del amor: de Platón a Lutero*, (vol. 1), Traducción de Isabel Vericat, México, Siglo XXI, 1992, pp. 416- 418.

¹⁰ *Idem*.

Para algunos especialistas la labor de Ficino fue triple¹¹, pues no sólo se dedica a traducir los textos herméticos, los diálogos platónicos, o a los platonistas paganos y medievales, sino que además de hacerlos accesibles a las masas los organiza para que puedan funcionar de forma homogénea y coherente, no sólo entre ellos, también dentro del quehacer científico y cultural de la época, lo que permitió su incorporación al arte, la medicina, la religión y demás practicas mágicas aceptadas en los ámbitos del saber como la alquimia, la astrología, etc.

Ficino no sólo organiza y le da unidad a estas doctrinas al cubrirlas y emparentarlas con los textos platónicos, sino que además de su labor crítica, de recopilación y traducción, se enfoca sobre todo en adaptar el platonismo al dogma y tradición católica; dicha adaptación se basa someramente en la concepción y paralelismo que hace con el dios judeocristiano y el Uno inteligible del platonismo, donde el mal es precisamente la separación o el alejamiento de este ser único, increado e impersonal, lo que en términos platónicos y gnósticos tiene que ver con la caída del ser primordial al mundo demiúrgico, y en el catolicismo corresponde con el pecado original y el destierro bíblico. Ficino concibe el amor como un camino para regresar al lugar primigenio y elevarse al mundo angelical, ya que el amor no será otra cosa que la vuelta de lo creado hacia su creador.

Además, Ficino reafirma el principio cristiano sobre la repulsión de los placeres carnales que también se aprecia en los planteamientos platónicos, otorgándole una mayor jerarquía al sentido de la vista y del oído, pues considera que a través estos sentidos, el ser humano intuye la belleza de los cuerpos y la armonía de los sonidos, esto sin tener que entrar en contacto físico con el objeto, y por tanto, conduciéndolo libremente a la idealización. Ficino nombra esta idealización como *amor platónico*, acuñando el término, y se refiere a un amante que no se acerca al objeto amado por miedo a que su propia impureza pueda contaminarle, pero tampoco se aleja, contemplándolo a la distancia; esta fase de sublimación del objeto amado constituye la primera etapa del eros platónico.

En contraste, el gusto y el tacto al ser los sentidos que inevitablemente entran en contacto físico con los objetos, conducirán irremediabilmente a la voluptuosidad y no a

¹¹ Cfr. José Ricardo Chaves, *Andróginos: Eros y Ocultismo en la literatura romántica*, México, UNAM, 2005, p. 89.

una idealización propiamente dicha. Estos sentidos serán de una naturaleza vil, ya que provocan en el hombre confusión y terminan por alejarlo de lo trascendente. Sin embargo, este rechazo de lo corporal no es tan tajante como en el medioevo; Irving Singer afirma que Ficino se niega a renunciar por completo a los placeres sensoriales, su filosofía al ser inclusiva expresa que Dios también está en el mundo material y aunque Éste sigue subordinado a una jerarquía, muestra igualmente a la divinidad a su manera¹².

Otra modificación de Ficino en pos de una cristianización del platonismo se puede ver en su interpretación del andrógino, en la cual hace a un lado las referencias al amor homosexual, dejando únicamente a esta figura como una metáfora del amor entre objetos complementarios; objetos que para Ficino son virtudes que emanan de Dios y descienden a los cuerpos de los hombres, las cuales son la fortaleza -energía masculina- la templanza -energía femenina- y la justicia, energía que al ser mixta¹³, atañe a las dos anteriores.

Ficino sigue la tradición heredada y originada por Porfirio al hacer comentarios de los textos platónicos; aunado a él estará también Pico de la Mirandolla, quien además de seguir dicha tradición y formar su propia opinión de Platón, también hará labores de traducción, sólo que con los textos pertenecientes a la tradición cabalista; asimismo se encargará de estudiar la magia natural, los escritos de Hermes y de Zoroastro entre otros.

Si Ficino se propone *cristianizar* a Platón, Pico tratará de *judaizarlo*, a través de la búsqueda de correspondencias y complementando las premisas platónicas con los textos cabalistas. Para Pico, las palabras y los números tienen una importancia particular, ya que cumplen la función de ser una especie de puente sagrado que conduce al hombre con su creador; la correlación entre el número y la divinidad puede verse ya en la antigüedad, sin embargo el planteamiento numérico que da la cábala difiere de las ideas pitagóricas, puesto que en esta tradición hebraica se emplean los números para darle un valor a las letras y posteriormente a las palabras, con el fin de obtener los distintos nombres de Dios, con los que se creó y obtuvo su forma el mundo. Pico pone énfasis en la autonomía y libertad del ser humano para tomar decisiones, liberándolo ya

¹² Cfr. Singer, *op. cit.*, (vol. 2) p. 195.

¹³ Cfr. Chaves, *op. cit.*, pp. 99-101.

de la voluntad de los dioses; dichos postulados se encuentran reunidos en su *Discurso sobre la dignidad del hombre* y en sus *900 Tesis Mágicas y Cabalísticas*, tesis que le valdrán un juicio por herejía donde finalmente será excomulgado.

Dentro del movimiento neoplatónico posterior destacarán León Hebreo y Giordano Bruno; aunque si bien ambos se encuentran dentro de la tradición neoplatónica propiamente dicha, podemos decir que serán de los últimos grandes difusores de esta escuela filosófica, sobre todo Bruno, quien por sus ideas fuera luego de ocho años de juicio, condenado a la hoguera por la inquisición, acusado de blasfemia y herejía. En *Los Heroicos Furores* Bruno explica en forma de diálogo y con ayuda de la estructura del amor cortés, los diferentes tipos y niveles de amor -humanos y divinos- además expone cómo es que el hombre, enardecido por un furor o manía, se convierte en un héroe, es decir: un poseído por eros, un hombre que al intuir la divinidad enloquece de amor por esta Idea generadora -fuente de todo lo creado- y se lanza a en su búsqueda, logrando al final la anhelada unión divina.

1.1.4.- Platonismo hispánico: *Diálogos de amor*

Otro texto referente al amor o *eros*, que al igual que el de Bruno propone una doctrina amorosa al estilo de Platón, lo podemos encontrar en los *Diálogos de Amor*, texto realizado por Judá Abravanel, mejor conocido como León Hebreo. Sus diálogos son muy importantes dentro de la tradición filosófica no sólo para el neoplatonismo, sino para la filosofía y literaturas posteriores y, sobre todo, dentro de la literatura hispánica.

Los *Diálogos de Amor* están divididos en tres partes en las que se discuten diferentes conceptos referentes al *eros*, empezando con su naturaleza, después hablando de su universalidad y terminando con su origen; los protagonistas de estos diálogos son personajes alegóricos, conceptos abstractos animizados que hacen referencia al *apetito* y al *saber* respectivamente, llamados *Philón* y *Sophía*; Hebreo busca *platonizar* la religión de Moisés, sólo que no por mera erudición académica como en el caso de Pico, sino por tradición y herencia sanguínea; en palabras de Marcelino Menéndez Pelayo: “León Hebreo era un neoplatónico judaico-hispano, regenerado por las aguas del helenismo”¹⁴.

¹⁴ León Hebreo, *Diálogos de Amor*, Traducción de Garcilaso de la Vega, el Inca, Prólogo de Marcelino Menéndez Pelayo, México, Porrúa, 1985, p. IX.

La obra de Hebreo tuvo mucho éxito en el mundo hispánico, esto se debió principalmente a varios factores: primero al florecimiento de la industria librera que gracias a la invención de la imprenta, la generación de libros pasa de una forma artesanal a un modelo de pre manufactura, lo que hace más rápida la producción del libro, aunque en el caso de los *Diálogos de Amor* ayudó aún más la difusión que se hizo del texto gracias a su transcripción manuscrita; a esto habría que añadirse la traducción que se hizo de la obra en latín, lo que permitió su incorporación a lenguas vulgares como el italiano y posteriormente al español¹⁵; en segundo lugar, su éxito se encuentra en la forma en que está escrito, que en contraste con los textos de Ficino y Bruno, adopta una postura puramente descriptiva, orientada ya a una masa de lectores y no a una minoría de letrados; así, la obra funcionará como un resumen de los planteamientos más generales del neoplatonismo, en los cuales el lector común podría acceder fácilmente y en forma concisa a esta dialéctica amorosa¹⁶.

En el periodo barroco, la lectura de *Diálogos de Amor* será percibida como un dato curioso u anecdótico de una doctrina amorosa en decadencia; los diálogos de Hebreo, no obstante su aparente olvido, son retomados tiempo después como fuente literaria, y acogidos principalmente en España, donde los tratados sobre el amor son más escasos en comparación con Italia, Inglaterra o lo que hoy es Alemania -antes Sacro Imperio Romano Germánico- países en los que se estudia con mayor profundidad la tradición grecolatina. La lista de autores que mencionan el texto es diversa, podemos destacar nombres como el de Cervantes, quien hace una referencia directa al texto en el prólogo del Quijote; también es revisado en el romanticismo por Schiller y Goethe¹⁷ y sobre todo, dando un salto al siglo XIX específicamente en España, por Juan Valera, que alude al texto y a su autor en su novela de tinte exótico y fantástico *Morsamor*, novela histórica que es un hipertexto¹⁸ del *Cándido* de Voltaire, ambientada en el tiempo en que España es una potencia mundial.

¹⁵ Cfr. León Hebreo, *Diálogos de Amor*, Traducción de David Romano, Introducción y notas de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Alianza Editorial. 2002. pp. 12-17.

¹⁶ *Ibid.* p. 22.

¹⁷ *Ibid.* pp. 15-16.

¹⁸ La *hipertextualidad* se desprende de un concepto más amplio denominado *Intertextualidad*, el cual, habla de la relación de copresencia entre dos o más textos, presencia de un texto en otro: *cita, plagio, estereotipo, pastiche, imitación literal, alusión*. La *hipertextualidad* es un aspecto universal de la *literariedad*, ya que todas las obras literarias son unidades hipertextuales o hipertextos, pues no hay una que no evoque a otra. Es la relación que vincula el *hipotexto* (texto A) con el *Hipertexto* (texto B) en

1.1.5.- Ocaso del neoplatonismo

El neoplatonismo como doctrina o escuela filosófica concluye aproximadamente en el Manierismo o el Barroco, época en la que el *eros* de Ficino y los postulados neoplatónicos se encuentran en decadencia; sin embargo, en el manierismo se retoma un tópico que se desprende del neoplatonismo, para manifestar el sentimiento de crisis e incertidumbre que se vive, nos referimos a la melancolía, simbolizada por Saturno o Cronos.

En adelante, la ideología platónica se mantendrá como una parte importante dentro de la cosmovisión colectiva de occidente, ya que paradójicamente, del imaginario y postulados del mundo antiguo, así como de la renovación de estos principios, y sobre todo de las ideas platónicas, el hombre del Renacimiento crea el concepto moderno de libertad, ya que como dice Esther Cohen:

La cultura renacentista, no es sino el abrumador producto de una profunda y apasionada traducción del mundo clásico, un nutrirse de sus formas y sus principios, una lectura renovada de su mitología de la que curiosamente, surge la figura del mundo nuevo y la del hombre moderno.¹⁹

De esta forma, algunos tópicos neoplatónicos perdurarán en diferentes corrientes literarias y filosóficas posteriores; en adelante, dicho sistema regresará al ámbito académico, y a pesar de la tendencia racionalista que se alzaría como bandera de la modernidad, el platonismo seguirá teniendo adeptos y repercusiones en occidente.

Podemos decir que existen referencias neoplatónicas en el pensamiento de Spinoza y de Leibniz, en el cual además de ciertos paralelismos con Proclo en cuanto a la visión del universo, se puede ver la intención consciente de sistematizar a Platón; asimismo, en Spinoza se pueden ver ideas muy parecidas a las de los neoplatónicos, sobre todo en la definición que hace de las sustancia, muy al estilo procliniano.²⁰

En la literatura, al igual que en diversos movimientos sociales y culturales, se puede ver también la influencia de la tradición platónica, así como de sus pensadores más destacados; la figura de Plotino será clave para el romanticismo alemán, pues

nuestro caso la novela histórica de Voltaire el *Candido* con *Morsamor* de Juan Valera-. Véase. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2003, p. 271.

¹⁹ Esther Cohen, *Con el diablo en el cuerpo: Filósofos y brujas en el Renacimiento*, México, UNAM-TAURUS, 2003, p. 97.

²⁰ Cfr. Alsina Clota, *op. cit.*, pp. 111- 112.

tendrá una considerable influencia en Novalis, en los hermanos Schlegel además de Shelling; Schiller por otro lado, elabora los principios estéticos del *Sturm und Drang*, tomando como base a Platón, los neoplatónicos y Leibniz; también pueden apreciarse rasgos platónicos en la obra de Blake, así como en sus compatriotas Keats y Shelley²¹.

En el romanticismo se retoman principios neoplatónicos como la teoría de las correspondencias, usada más adelante por los simbolistas y decadentes, quienes harán una relación de los sonidos, las palabras y los colores, para expresar emociones. Asimismo, se buscará recuperar la visión analógica del mundo, haciéndose recurrente en la poesía una analogía de la naturaleza como templo divino, además de la creencia del poder del lenguaje como fuerza mágica, factor de cambio en la realidad, que tendrá igualmente un lugar dentro de la poética de los románticos y posrománticos.

Al final del modernismo lo sobrenatural y lo referente al espíritu resurgirá con gran fuerza; el hermetismo, la cábala y demás corrientes esotéricas u ocultas como logias y sociedades secretas estarán en boga; esto será no sólo una reacción al puritanismo de la era victoriana -principalmente en Inglaterra- sino también al aparente agotamiento estético burgués, además de un renovado interés en buscar el origen de todo, tendencia por lo exótico y primitivo de la cultura como una forma de refrescar el arte occidental. El neoplatonismo, como cimiento de dichos sistemas -para esa época exóticos y ocultos- también resurgirá, y se adaptará, paradójicamente, tanto al discurso anti-ilustración como a favor de éste.

1.2.- Artes mágicas o filosofía natural

Tanto Ficino, Pico y demás personajes del neoplatonismo representan al mago por excelencia; en el Renacimiento no habrá distinción entre mago, filósofo y hombre de ciencia, tomándose tales acepciones como equivalentes de un mismo concepto ; para Pico de la Mirándola un mago es un intérprete y cultor de las cosas divinas²²; la magia utilizándola benéficamente será la consumación absoluta de la filosofía natural²³; habrá entonces dos tipos de magia, una compuesta esencialmente de creencias y supersticiones populares pertenecientes al folclor y a la tradición oral, denominada por lo mismo magia baja o vulgar, y otra creada a partir de un saber docto y mas erudito nombrada por tanto

²¹ *Ibid.*, p. 115.

²² Giovanni Pico della Mirándola, *Discurso sobre la dignidad del hombre*, Traducción de Adolfo Ruiz Díaz. México, UNAM, 2004, p. 51.

²³ *Ibid.*, p. 50.

alta magia²⁴; en la primera rama se encuentra la brujería o hechicería, en la segunda en contraposición con ésta veremos los textos herméticos, la teúrgia, la astrología, la alquimia, y en general el saber al cual únicamente tienen acceso los hombres que provienen a las clases altas, o que se encuentran en contacto con la nobleza, ya sea por lazo sanguíneo o contando con el favor de alguno de ellos.

El mago-filósofo del Renacimiento se piensa participe de la alta magia: idealmente el mago es un buscador, es un hombre que anhela el conocimiento, el conocer será entonces el medio para liberar el alma y así obtener la salvación. El mago por tanto es un amante, amante de la sabiduría, amante de sí mismo como manifestación microcósmica de la divinidad, amante de sus creaciones artísticas, de sus artes y ciencias que lo engrandecen. Así, el mago coloca al ser humano en el centro del universo y comienza a buscar lo divino que hay en él, pero también a discernir lo que evita su elevación a lo inteligible.

El mago dignificará al hombre, pues ya no lo concibe como el sirviente de los dioses, o como una entidad que debe mantenerse al margen de las decisiones divinas como un espectador pasivo que contempla la gracia de Dios, ahora también será capaz de forjar su destino en libertad; de esta manera, será libre de perfeccionar su propia naturaleza, libre de optar por el camino de lo corpóreo o de la trascendencia y así elevarse y sublimar su existencia. El hombre será la medida de todas las cosas, a través de su cuerpo se concebirá toda una teoría estética para el arte, en la cual todo será proporcional a su imagen, puesto que él mismo es una porción y proporción de Dios.

La magia del Renacimiento estará ligada al arte y sobre todo a la filosofía; la magia será entonces una herramienta de autoconocimiento que permitirá cambiar el destino; la magia trabaja y se produce mediante la *naturaleza* y el *amor*, principios básicos de ésta, entendiendo en un nivel mágico el concepto platónico de amor o eros como la atracción que ejerce una cosa con otra, a esto se le denominó *magia simpática*.

La astrología, la alquimia, y demás artes mágico-advinatorias que el neoplatonismo ayudó a estructurar, se mueven por este principio de simpatía y de atracción, que se basa en creer que todo lo que existe en el mundo sublunar, sea mineral,

²⁴ Es importante resaltar que la división entre alta magia y baja magia fue acuñada por los practicantes de la primera rama, quienes eran los magos doctos o filósofos de las clases altas; ellos consideraban su arte como una ciencia divina, la cual estaba destinada a cuestiones superiores y no simplemente a obtener favores mundanos o banales.

vegetal, bestial etc., recibe en el plano microcósmico una influencia directa con las entidades superiores o astrales. Estas relaciones se dan gracias a la atracción entre ambas partes, pues existe entre ellas un vínculo de igualdad y de pertenencia, que admite que se “amen”, pues reconocen su esencia en la otra entidad: así, Venus tendrá una correspondencia en el mundo sublunar con la primavera, con la fertilidad, con lo bello, con el arte, con lo femenino y con el amor.

Los planetas y los astros también mantendrán una correspondencia con los objetos terrestres, porque desde la concepción neoplatónica -a la que se adhieren conceptos ya revisados como el hermetismo, la cábala etc.- el *Anima Mundi* a partir de la partición proporcional e infinita de los cuatro elementos, crea todo lo que existe en el universo, desde lo más grande como los astros y los planetas, hasta lo más pequeño como las plantas y los minerales²⁵. Esta noción amplía la teoría de los humores²⁶, la cual, con ayuda de la astrología²⁷, establece un sistema para describir la personalidad y posibles padecimientos de cada individuo. Bajo este esquema, el nativo del signo *libra* tendrá características de Venus -planeta que se identifica con la diosa y que rige a dicho signo del zodiaco-; de esta forma, la entidad que nazca bajo la influencia venusina llevará la potencia de sus cualidades y de sus defectos; su día favorable será el viernes, su color será el verde, su metal el bronce, y su carácter, al ser signo de aire, estará relacionado con la preponderancia de la *flema*, por lo que tendrá un temperamento flemático.

Un mago será entonces, aquel que reúne las energías de los planos superiores a la tierra; él puede atraer estas energías porque conoce la influencia que cada uno de los planetas y los astros ejerce en el mundo animal, vegetal y mineral; y así, creará diversos

²⁵ Cfr. Daniel Saínz von Ruster, “Filosofía mágica, la astrología en el pensamiento de Ficino” en *Pensamiento y arte en el Renacimiento*, México, UNAM, 2005. p. 42.

²⁶ La teoría de los humores plantea que en el cuerpo confluyen cuatro sustancias: la flema, la sangre, la bilis amarilla y la bilis negra; siendo uno de éstos el que sobresale en cada individuo, dándole un carácter y personalidad específica, ya sea carácter flemático, sanguíneo, colérico y melancólico; esta teoría también es usada en la medicina donde la enfermedad es vista como una reducción o incremento de cada uno de estas sustancias o humores; la astrología igualmente se sirve de los humores y propone que cada uno de estos caracteres está relacionado con los signos de fuego, con los signos de aire, de agua y de tierra, otorgando a este último la característica melancólica.

²⁷ Ficino, quien en un principio se vale del imaginario astrológico para algunos de sus postulados, en su libro *De Vita*, parece contradecirse escribiendo en contra de ese sistema; sin embargo tal contradicción recae posiblemente en el uso que posteriormente se le daría al saber astrológico, uno muy parecido al que existe hoy en día, en donde el sistema astrológico ya no se percibe como una ciencia de autoconocimiento y desarrollo espiritual, sino simplemente como una superstición destinada a cubrir las necesidades más vanas y elementales del hombre.

objetos como talismanes, amuletos y demás artefactos “mágicos”, que atraigan la energía de las entidades del plano cósmico, dependiendo del efecto que se quiera lograr²⁸. A través de *la palabra*, el mago-filósofo manipula la energía del mundo astral, ya que como se menciona en el *Cratilo*: el que conoce los nombres, conoce también la esencia de las cosas y *por lo tanto puede manipularlas a su antojo -las cursivas son mías-*.

La palabra es vista por los neoplatónicos como algo sagrado, pues ésta es poderosa en sí misma, ya que gracias a las palabras el hombre se apropia del mundo. “Nombrar” se convierte entonces en una acción mágica, operación alquímica o alquimia de palabra que transforma y obra en la realidad, porque al nombrar algo, ese algo de pronto existe, haciéndose presente ante los ojos del hombre. El mago-filósofo utilizará las palabras para hacer hechizos, actuar en el mundo y por supuesto, comunicarse con la divinidad, aquí es donde la cábala, el hermetismo -como representante de la tradición grecolatina- el sufismo y sobre todo el cristianismo, confluyen y adhieren sus premisas sobre el lenguaje con las de Platón; es claro el ejemplo del libro de san Juan donde se menciona que Cristo es el verbo encarnado, el *Logos*, es decir, la palabra de Dios, medio por lo que todo fue creado.

1.2.1.- La Analogía

El neoplatonismo es una escuela filosófica que se dedica prácticamente a absorber todo el pensamiento de la antigüedad, pues amalgama preceptos paganos, orientales y cristianos, además de que identifica las correspondencias que existen entre estos; sin embargo, esto no pudo haberse realizado si no es por la analogía, mecanismo del que parte el neoplatonismo, que si bien es recurrente en el pensamiento del mundo antiguo, es con el neoplatonismo renacentista donde encuentra un sólo cauce, ya que actuó sinérgicamente y se adecuó a casi cualquier ámbito del quehacer humano.

El pensamiento análogo permite que converjan múltiples ideas, pues admite innumerables interpretaciones cual semiósis infinita. La aproximación a un determinado fenómeno por medio de la analogía promueve la adherencia de diversas posturas sin

²⁸ Es recurrente a propósito de esto, que se mencione el talismán que fue realizado y entregado como un regalo de bodas a los Medici por Botticelli y Ficino; dicho talismán es hoy en día la pintura que se conoce como *La Primavera*; este talismán fue creado con el fin de atraer la influencia venusina y todas sus cualidades como son abundancia, fertilidad, amor, salud y felicidad, el cual tenía un marco de bronce (metal regido por Venus) y fue pintado a la hora y día en que Venus ejercía mayor influencia sobre la tierra.

negarlas o reprimirlas, actuando como un puente cuya función es la de mediar y establecer relaciones entre sí; el resultado será una propuesta diferente y autónoma, unión de ambas ideas originales. La analogía funcionará a partir de la palabra *como* y la palabra *es*²⁹; para Octavio Paz, en la poética de la analogía no hay un texto original, sólo existe la traducción; la analogía será entonces siempre múltiple, enfrentándonos con una pluralidad de autores, porque en ella cada cosa es la metáfora de otra³⁰.

Gracias a la analogía Ficino puede *cristianizar* a Platón, Pico y León Hebreo *judaizarlo*, y el hermetismo, incorporar diferentes doctrinas como la alquimia y la astrología en un sistema único y homogéneo; de esta manera, por medio de la analogía, la imagen de Cristo puede convertirse en la metáfora del hombre primordial de los gnósticos, o en el Adam Kadmon de los cabalistas.

1.3.-Cosmovisión del Neoplatonismo

Hasta ahora se ha visto como el neoplatonismo se convierte en un vasto conglomerado de propuestas filosóficas que tiene como eje medular el pensamiento platónico; éste fue un sistema que con el paso del tiempo se fue consolidando y creció en la medida en que se amplían y modifican sus principios. El neoplatonismo encuentra su mejor momento en el Renacimiento, época que permite la incursión de esta escuela en todas las actividades culturales como la ciencia, el arte, las relaciones humanas, entre otras.

El neoplatonismo es un sistema que permite interactuar en el mundo, un método que parte de lo general a lo particular y que a través de un pensamiento análogo, admite generar correspondencias entre diferentes objetos, lo que facilita no sólo entrar en contacto con éstos, sino también, a partir de una sola cosa abarcarlo todo; en esta práctica analógica es donde se puede aplicar realmente el concepto de magia u obra mágica.

Concretamente, en el neoplatonismo se busca estar en armonía con el universo; desde esta visión, todo existe idealmente en forma ordenada, todo tiene una medida perfecta, cada ser u objeto es simétrico, y en la colectividad integra, y le da cuerpo al mundo³¹. Sin embargo el hombre ya no se encuentra en este mundo ideal: ya sea por un

²⁹ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, México, Seix Barral, 2000, p. 100.

³⁰ *Ibid.*, pp. 100-109.

³¹ Desde la visión renacentista impregnada de cristianismo, fue Dios, a través de Cristo, el que crea a todos los seres; por otro lado, los textos platónicos, específicamente el *Timeo*, así como los textos

castigo de la divinidad como consecuencia de comer el fruto prohibido, por sublevarse contra los dioses como en el mito platónico, o simplemente por caer del mundo superior como piensan los gnósticos, el hombre se encuentra fuera de su lugar de origen. El mundo sublunar es ahora su habidad, consecuencia de aquella dramática caída, tierra inhóspita en la que se encuentra en una prisión corporal que no le permite regresar a lo inteligible; mundo cuyo dueño y creador es el demiurgo, o desde la visión cristiana, un mundo cuyos dominios pertenecen al primer ángel caído.

Entonces, la principal tarea del hombre es salir de esta prisión corporal y elevarse al mundo angelical, y así estar nuevamente en armonía; el amor será para el neoplatonismo el elemento de partida para ascender al mundo de las ideas. Desde esta idea del amor como motor del universo, como principio activo que genera y al mismo tiempo mantiene, es como se interpretará cualquier fenómeno u problemática, desde planteamientos acerca del ser, así como del funcionamiento estelar, natural y biológico del hombre.

1.3.1.- Amor o eros platónico

El concepto de amor que toma el neoplatonismo se extrae esencialmente de los diálogos platónicos. Para Platón los únicos seres que podrán salir y sublevarse de su situación impura y degradada son los filósofos, verdaderos amantes que trascienden su condición al renunciar al placer de los sentidos, optando por el mundo de las ideas. El filósofo o amante pasará primero por un estado de contemplación hacia el ser amado -etapa conocida como primer amor o enamoramiento- luego será un amante de la belleza física, y sucesivamente aprenderá a amar la belleza del alma, que lo conducirá a la belleza moral o social, para terminar finalmente en la belleza absoluta, donde le serán revelados los misterios del amor, y por consecuencia del universo.

1.3.2.- Metáforas platónicas esenciales

Platón -a través de cada uno de los interlocutores de sus diálogos- menciona diferentes metáforas para explicar sus hipótesis sobre el amor, la naturaleza humana, etc.; de todas

herméticos, afirman que el mundo fue creado por un demiurgo que mezcla dos sustancias, una rígida sin movimiento ni cambio, junto a otra caótica; de esta mezcla surge el alma o *anima mundi*; el cristianismo modificó esta tesis moldeándola y matizándola con sus principios teológicos. En el Renacimiento impera el dogma cristiano, por lo cual al hablar de la creación del mundo hago referencia al Génesis bíblico y no a la tradición "pagana", donde el demiurgo es quien crea el mundo puesto que facilitara la comprensión de mi análisis posterior de la obra de Valera.

ellas, las más importantes para el neoplatonismo en cuanto al origen y razón del amor en el mundo, el alma y el hombre en general son: la metáfora de los caballos alados y el auriga, el mito del andrógino y sobre todo, la imagen de la Venus desdoblada.

La metáfora de los caballos alados y el auriga busca explicar la naturaleza del hombre, la cual en esta narración Platón concibe como un cochero que conduce dos caballos alados, uno blanco y tranquilo, y otro negro y desbocado. Estos dos caballos representan impulsos que se oponen -alma y cuerpo- y que el hombre, -quien corresponde con la parte mental- debe controlar. De esta manera, una vez aquietado y sometido el caballo negro, es cuando el auriga puede conducir el carro a la esfera celeste.

Por otro lado, en el mito del andrógino se hace referencia a un mito en el que supuestamente en un principio había una raza de hombres formada por tres sexos, masculino, femenino y hermafrodita, seres esféricos y completos que al querer sublevarse contra Zeus, habían sido castigados por éste partiéndolos a la mitad, y condenados a vagar así por la tierra. La narración continúa afirmando que después de esto, cada mitad suspiraba por su contraparte perdida y es precisamente en este anhelo por la otra mitad, por aquel alter ego, con lo que Platón explica una de sus hipótesis sobre la génesis del amor.

Finalmente, en la metáfora de la Venus desdoblada se explica que hay dos tipos de amor que existen en el universo. Cada uno de estos amores tendrá por lo tanto un origen diferente, de tal forma que existirá uno amor o *eros* de una Venus, a su vez hija de Cronos, cuyo lugar de origen es el mundo celeste o el mundo de la ideas, y otro amor originario de una venus más terrenal, consecuencia de una aventura de Zeus con Dione, lo que evidencia que esta última sea más física que espiritual y únicamente se interese por los impulsos sensoriales, lo que provoca que el amante ,bajo su influencia, se deje llevar completamente por los impulsos sensuales, y evite su elevación al mundo angelical. El amor de la Venus celestial, en cambio, es un amor puro que conduce a la excelencia: Venus celeste, al conocer su origen divino, dirige al amante por el camino de la virtud y la contemplación de la belleza absoluta, y a diferencia de su gemela, ayuda a que el hombre se perfeccione en la búsqueda del Bien.

1.3.3.- Interpretación neoplatónica del platonismo

Los relatos anteriores en realidad son metáfora de un solo planteamiento que no es otra cosa que la duplicidad o doble esencia que forman al ser humano; una naturaleza que pertenece al ámbito de la materia y otra de carácter astral, vinculada al mundo divino de las ideas; además de esta dicotomía, se encuentra inmersa y sobreentendida la facultad del hombre en decidir por cuál de estas naturalezas guía sus pasos.

Para Platón, no optar por el camino de las ideas es símbolo de esclavitud y degradación, es mantenerse en el mundo animal; para el neoplatonismo renacentista el cuerpo no es visto con las connotaciones oscuras y pecaminosas de otros periodos; la visión que se tiene ahora, gracias al avivamiento de la tradición grecolatina, es la del cuerpo como obra maestra, como máquina perfecta que en su totalidad es un símbolo de la omnipotencia de Dios. El neoplatonismo se muestra como una doctrina incluyente que trata de mediar y conciliar a Dios con la naturaleza; el amor cósmico tiene el papel de unificar estas dos polaridades, mostrando la procreación como un camino de santidad dentro de la naturaleza misma, el cual es un medio de cumplir la voluntad de Dios a la vez que de la naturaleza³²; de esta forma, si el hombre decide optar por lo terrenal, no será condenado, porque también es un medio válido para vivir.

Singer señala la jerarquización de Ficino en tres clases de amor: uno divino, uno humano, y otro bestial, este último no lo consideraba propiamente un amor, sino una locura o manía; para él la Venus celestial es amor divino y la terrenal amor humano, por lo tanto no condena a esta última, ya que es a través de la Venus terrenal que el hombre busca perpetuar en la tierra la belleza que ha contemplado como Venus celestial; si su deseo de generar belleza no lo conduce a la bestialidad de la pasión carnal, es una consecuencia general de la contemplación de lo bello; el amor sexual no es bien visto para Ficino, engendrar niños bellos sí lo es, al igual que la creación de obras de arte o sistemas sociales armoniosos.³³

En el neoplatonismo también cambia la imagen del verdadero amante; aquí ya no será sólo el filósofo -como afirma Platón- quien podrá alcanzar y conocer el Amor real; los trovadores y el amor cortés ayudan a cambiar totalmente esta idea al imitar y apropiarse de la estructura platónica, aplicándola a personas ajenas al mundo del saber

³² Singer, *op. cit.*, (vol. 2), p. 149.

³³ *Ibid.*, p. 198- 199.

propriadamente dicho, como el caballero, el poeta y otros que también aspiran a la perfección³⁴, personas que a los ojos de Platón, jamás podrían alcanzar la Belleza absoluta que él describe.

También se logra emparentar el amor divino con el amor humano, gracias entre otras cosas a la idealización que hacen los trovadores de la mujer, además del código de ética, y sobre todo de las distintas etapas y pruebas que el amante recorre tras su amada, vistas en el amor cortés; la *Divina Comedia* es una obra de transición entre la Edad Media y el Renacimiento que sin ser un tratado filosófico, ayuda a los neoplatónicos como Ficino a inspirarse y actualizar el tópico amoroso; un claro ejemplo de esta actualización de arquetipos y armonización de conceptos se puede ver en Beatriz, la cual tiene en sí misma la duplicidad venusina; mujer idílica que impulsa a Dante en su camino a la salvación; él, movido por el amor hacia ella, recorre un camino de descenso-ascenso y finalmente trascendencia.

1.3.4.- Dialéctica del amor

En síntesis, el neoplatonismo es una dialéctica del amor; en el Renacimiento se tomará esta corriente como un gran lienzo en el que se desarrollarán estéticamente diversas preocupaciones filosóficas. El amor o el erotismo será visto como un medio para lograr la emancipación, éste actuará a través de las relaciones de atracción y repulsión entre todos los seres; este amor o *eros* -como se le nombra en el mundo pagano- es recíproco, y a partir de una jerarquización vincula a los seres que son en esencia de la misma clase, creando tablas de correspondencias entre sí donde cada uno de estos seres estará subordinado al que se encuentre en un nivel superior; la tierra, por ejemplo se encuentra sujeta a la influencia de los planetas y éstos al mundo angelical, de tal modo que la tierra o la naturaleza se sentirá atraída por Dios -absoluta Belleza- dirigiéndose a Él en un frenético deseo de poseerlo y engendrar de la Belleza más belleza, Dios al ver esto -en un acto de amor- fecunda a la naturaleza, depositando en ella la semilla para que se generen todas las creaturas terrestres.

El amor es el lazo que posibilita la unión de los amantes; para que esta unión pueda realizarse y sea “legal” a los ojos del neoplatonismo es necesario que tanto el amante como el objeto amado muestren un vínculo de igualdad y simpatía, como en el

³⁴ *Ibid.*, p. 55.

mito del andrógino, donde una entidad es complementaria a otra, o bien, cuando el objeto amado se encuentre en una escala espiritual más alta pero atrae a otro elemento de características similares, aun cuando este último se encuentra en una jerarquía más baja y por lo tanto más degradada o impura, lo que obliga a este elemento a atravesar varias etapas de purificación para alcanzarlo y así lograr la Unión cósmica; a esto último se le puede ver como una reminiscencia de la Venus celeste, la cual, al encontrarse en un grado de pureza superior que el amante, le ayudará a elevarse y traspasar la barrera de lo corporal; los amantes se encontrarán en un estado activo y pasivo respectivamente, dándole connotaciones masculinas al amante y femeninas al objeto amado.

1.3.5.- Viaje del héroe y Alegoría de los amantes

La propuesta filosófica del neoplatonismo -junto con la respuesta que otorga a la problemática de su tiempo- fue representada en el Renacimiento como una alegoría, una historia de amor en la que los amantes después de sortear miles de dificultades lograban al final la esperada unión; este método ayudó a la difusión masiva del neoplatonismo, ya que en vez de leer un gran tratado filosófico con tendencia academicista, fue más fácil ver dichas ideas inmersas en una historia; la reproducción de los libros gracias al surgimiento de la imprenta, permitió que personas ajenas a la filosofía tuviesen acceso a esta dialéctica del amor.

Y así, la teoría del amor de los neoplatónicos fue puesta en su totalidad desde la alegoría de los amantes, alegoría del amor divino y humano en la que un hombre, al ver por primera vez al objeto amado, se siente como un ser incompleto, reconociendo al unísono una parte de sí en aquella figura; dicho hombre enloquece por ese objeto que sedujo su visión y sale poseído por un extraña locura, por el deseo de permanecer junto a aquella entidad por siempre; a este deseo se le denomina *eros*, una especie de genio o desde la visión pagana, un demiurgo que posee al hombre, convirtiéndolo en un héroe, es decir: un poseído por *eros*, por el *deseo* de encontrar a su objeto amado o Venus arquetípica, a lo que se denominara furor; el furor sirve para emancipar el alma y existen cuatro tipos, uno poético que es cuando las musas poseen al hombre, uno místico presidido por Baco, uno de adivinación cuyo patrón es Apolo, y el cuarto que es el furor del amor o furor erótico perteneciente a Venus³⁵.

³⁵ Marsilio Ficino, *Sobre el amor. Comentarios al banquete de Platón*, Traducción de Mariapía Lamberti y José Luis Bernal. México, UNAM, 1994, p. 179.

Este héroe tras la búsqueda de su amada deberá pasar antes por una iniciación y alcanzar la virtud, ésta constituye las “alas” con las que podrá elevarse de la materia a lo inteligible: la iniciación constituye el acceso del héroe a los misterios -en este caso a los misterios sobre el amor-; el héroe comenzará deshaciéndose de su naturaleza corporal para abrirle paso a una nueva existencia; esta muerte y resurrección corresponderían desde la alquimia con la naturaleza primigenia de la materia, la cual al estar en un estado de putrefacción, debe ser puesta al fuego para transmutarla hasta ennoblecerla³⁶; desde la tradición cristiana esto corresponde no sólo con la muerte y resurrección de Cristo, sino también con la imagen del viejo y nuevo hombre³⁷.

Después de esta muerte -mostrada simbólica o a veces literal en la literatura- el héroe se despierta a una nueva conciencia, éste ya se encuentra preparado para encarar los obstáculos que se encontrará a su paso, pruebas en las que tendrá que ser prudente, justo, mostrar fortaleza a la vez que templanza; dichas habilidades le servirán para alcanzar la virtud, y de esta manera -al reencontrarse con el objeto amado- regresar a la primigenia Unidad. El objeto amado tiene un papel pasivo dentro de este viaje, y se le otorgan tradicionalmente cualidades femeninas, visto la mayoría de las veces como una mujer idealizada, un arquetipo de Venus/Afrodita, a veces terrenal, a veces celeste, y cuya función en la narración es convertirse en el motor que impulsa al héroe a emprender la aventura, además de que al encontrarse en un lugar superior, también es quien le ayuda a crecer e ir evolucionando, purificándose al mismo tiempo que se deshace de su baja naturaleza, y con esto elevándolo a la esfera angelical o del intelecto.

La alegoría de los amantes, así como el recorrido del héroe tras el objeto amado pudo explicar con mayor facilidad las ideas del neoplatonismo. La analogía permitió que esta alegoría estuviera abierta a varias interpretaciones, ya sea a una lectura literal, una moral, una alegórica, mística etc., y que fuera el lector mismo quien decidiera en que forma interpretaría el texto al reconocer el tipo de amor por el que se sentía atraído. La visión antropocéntrica que se le dio al ser humano logró que esta analogía funcionara, porque si el hombre es un microcosmos de Dios, no hay otro lugar mejor en

³⁶ La alquimia le nombra a la muerte *nigredo* y es la primera etapa de la Gran obra u *opus magnum*.

³⁷ En las epístolas atribuidas a al apóstol Pablo es recurrente la imagen de un hombre viejo que tienen que dar paso a uno nuevo; En la epístola a los efesios se menciona: “Pero vosotros habéis aprendido esto de Cristo, a despojarnos, respecto de nuestra vida anterior, del hombre viejo, que se corrompe siguiendo las pasiones engañosas, y a renovarnos en el espíritu de vuestra mente y a revertirnos del hombre nuevo, creado a la imagen de Dios en la justicia y santidad verdaderas”. (Efesios 4:17-32)

donde pueda apreciar el funcionamiento y modo de operar de los círculos superiores, que a través de sí mismo.

De igual forma, la imagen de Venus como mujer arquetípica tendrá gran relevancia tanto para el mismo neoplatonismo como para literaturas posteriores, ya que esta idea además de todo lo que representaba, muestra cómo en el neoplatonismo se logra integrar el concepto de amor humano con el de amor religioso, esto como un círculo eterno y parte del orden cósmico. El amor de Dios por el Hombre y el amor del hombre por otros seres humanos³⁸, especialmente este último, ya no causa tanto conflicto como lo fue en la mentalidad medieval; en el neoplatonismo el amor a la belleza material - sobre todo al del cuerpo y figura humana- es visto con gran dignidad, una ventana donde se puede ver -aun en un nivel microcósmico- la grandeza divina, donde la meta ahora es la de amar a Dios en todo³⁹, y que mejor forma de ver su grandeza que en el cuerpo humano, espejo de la divinidad.

El neoplatonismo entra en las literaturas posteriores y sobrevive aun cuando fue desplazado como escuela filosófica con la llegada del pensamiento científico y la distribución del saber que éste acarreó, ya que a partir del nacimiento del sistema crítico y racionalista se generaron diversas áreas de estudio para ámbitos específicos, perdiendo con esto la anterior visión totalizadora del ser humano y su interacción con la naturaleza, lo que provocó -como menciona Milan Kundera⁴⁰- que como una forma de oponerse a esta dinámica de fragmentación, la literatura se ocupara ahora del hombre abordándolo no en partes sino desde su totalidad, visto desde su realidad cotidiana y tomando en cuenta su problemática existencial, amorosa y espiritual.

Las premisas del neoplatonismo, no obstante el carácter científico de la época, seguirán siendo un referente, sobre todo en la literatura; ya sea utilizadas para satirizar como en *La Mandrágora*, para mostrar la melancolía del amor no correspondido como en *Werther*, así como para hablar del héroe en decadencia, el cual al ser superado por su papel histórico y la propia modernidad, se convertirá irremediabilmente en un antihéroe, tal y como puede verse en *El hombre del subsuelo*.

³⁸ Singer, *op. cit.*, (vol. 2), p. 192.

³⁹ *Ibid.*, p, 193.

⁴⁰ Milan Kundera, "La desprestigiada Herencia de Cervantes" en *El arte de la novela*, Traducción de Fernando Valenzuela y María victoria Villaverde, México, Vuelta, 1988.

Es importante mencionar igualmente que el neoplatonismo también se nutre de fuentes literarias provenientes de la cultura grecolatina, como la fábula de *Eros y Psyque* y *El asno de oro* de Apuleyo, *Dafnis y Cloe* de Longo, así como otras fuentes medievales a la par de *La Divina Comedia*, y también de la influencia de poetas y pensadores de Medio Oriente de origen persa, árabe e igualmente las ideas provenientes de la mística sufí. Esta ideología ayudó a reforzar aún más las ideas del platonismo, debido a que conforme se van emulando estas premisas y se incorporan más elementos, se hace más sólido el pensamiento Platónico, creando al final toda una poética y por lo tanto toda una tradición.

Con todo, la noción del eros que se crea a partir de los postulados platónicos, además de la actualización que se hace de ellos en el Renacimiento, permanecerá como una huella digital en occidente, la cual con el paso del tiempo se convertirá en un tópico más, un motivo o recurso literario que mostrará -incluso después de rezagada la doctrina platónica- que el platonismo sigue formando parte del imaginario colectivo, permaneciendo como un referente obligado al momento de comenzar cualquier discusión sobre relaciones humanas y amorosas. Para Irving Singer la fuente filosófica del amor en occidente es Platón, para él, encontramos elementos platónicos desde Lucrecio hasta Freud, al grado de estar convencido de que toda discusión sobre el amor, debe empezar por Platón⁴¹.

⁴¹ Singer, *op. cit.*, (vol. 1), pp. 65-66.

II. Juan Valera y su tiempo

Desde que la ideología platónica se integra al imaginario occidental, fusionándose e incorporando paradigmas que alguna vez se establecieron como ideología o norma social, se volvió un sustento vital para la cultura de occidente, convirtiéndose así en una plataforma en la que -para bien y para mal- se apoya la mayor parte de nuestro pensamiento, ya sea en el medioevo como plataforma teológica para legitimar definitivamente al catolicismo, en el Renacimiento como punto de partida para el arte al interpretarse con fines estéticos -lo que permitiría además su inserción a otras expresiones artísticas y estratos sociales- y en el romanticismo para sublimar el mundo de las ideas y la visión del arte por el arte encima de un materialismo burgués, que paradójicamente, se vale de nociones platónicas para respaldar su ideología de clase y su proyecto hegemónico en general, inspirado en un modelo de vida que sublima la industrialización y los procesos de producción como la puerta a una sociedad libre e igualitaria, cosa que jamás sucedería, y permanecería tan sólo como un ideal de un mundo perfecto mediante la automatización.

El platonismo sobrevive a las diferentes exigencias históricas y culturales en la medida en que logra satisfacer de alguna manera las necesidades de ciertos sectores -que para su fortuna son usualmente quienes ostentan la hegemonía religiosa y política-; sin embargo en la adaptación y subsecuente actualización de estas premisas, también se llevó a cabo su deformación, puesto que después del periodo renacentista -máxima expresión del platonismo- coexistirán dos visiones de esta filosofía, una de índole erudita que se mantendrá en las universidades y centros del saber, y otra de dominio público, creada a partir de premisas sueltas e ideas que se encontrarán en el inconsciente colectivo gracias al arte, la literatura y la música. Este segundo imaginario platónico es el que probablemente se conservaría hasta nuestros días, claro está que con su respectiva actualización para la era moderna.

Sin dejar de lado las aportaciones que el platonismo hace a la ciencia o a la filosofía, como en el caso de las teorías de Newton, Kant o Hegel; en general, las expresiones artísticas de la época modernista muestran visiblemente el uso del pensamiento analógico, además de la teoría de las correspondencias y el enfoque dualista entre el mundo de las ideas y el mundo terrenal descrito en el *Fedro* y el *Banquete*, diálogos de los que se desprenden imágenes como la del carro alado tirado

por bestias de disímiles naturalezas, la alegoría de la duplicidad venusina y el mito del andrógino, esto con la finalidad de hablar sobre la razón y origen del amor, así como de la naturaleza del alma; alegorías que serán utilizadas por los modernistas entre otras cosas para hablar de la homosexualidad, para imponer una ideología femenina a partir de la duplicidad venusina, o simplemente como una manifestación subversiva contra el puritanismo y el enaltecimiento de la razón.

A estas metáforas habríamos de agregar la imagen del artista como héroe, planteamiento que llega a los románticos a través de los neoplatónicos renacentistas, quienes dignifican su imagen y labor al elevarlo en una escala superior de la que originalmente había sido colocado; ya que en contraste con el platonismo original -que ubicaba al poeta y al imitador por debajo de los adivinos e iniciados, y por encima únicamente del artesano o el sofista- los neoplatónicos elevan al artista al nivel más alto de la jerarquización platónica, al lugar de los seres consagrados a la sabiduría, a la belleza y al amor en general; sitio que compartiría con el filósofo -único y verdadero amante para Platón- y que gracias a la analogía será visto por los neoplatónicos como un equivalente del artista, un ser que a través del delirio o posesión divina -furor erótico- percibe la emanación y fuente original de la belleza terrena, dedicándose por entero a imitar los sonidos y las formas de la naturaleza, esto como un medio de acercarse a la belleza, cualidad análoga del conocimiento y del bien absoluto.

La fusión entre filósofo y artista -analogías del héroe o amante verdadero- explica en forma definitiva el interés del hombre renacentista por incursionar en el arte, la ciencia y el mundo espiritual; actitudes que serán emuladas más tarde por los modernos, quienes se verán en la necesidad de revitalizar nociones relegadas u oscurecidas de la antigüedad, como un intento de reelaborar el mundo a partir de nuevos valores, alejados definitivamente del canon clasicista.

A grandes rasgos la complejidad del modernismo radica en su diversidad de matices, consecuencia de una esencia heterogénea; si bien existieron temas de convergencia -como la idea de modernidad, la percepción erótica, la muerte de Dios, entre otros- la característica principal de esta época se establece en un modernismo creado a partir de muchos modernismos; una época en la que cada una de sus expresiones, por más disímil que pueda parecer, al tiempo que es modernista en sí misma, es a la vez parte y proporción de un modernismo universal.

2.1.- Modernismo y periodo finisecular

Más que una escuela, el modernismo fue una época y una forma de ser⁴², la actitud del hombre frente a un periodo de crisis como consecuencia del ocaso de la monarquía y la ascensión en su lugar del burgués. El modernismo fue la manera de reaccionar ante un periodo de transición y no únicamente un movimiento literario o el surgimiento de un nuevo concepto de belleza o de una religión. En cambio, la modernidad es el aparato ideológico que al igual que el Renacimiento o el medioevo es una amalgama de cánones así como una serie de preocupaciones artísticas, religiosas o culturales, que desde la antigüedad forman parte del imaginario del ser humano, ya sea como una idea de perfección o el anhelo del ser. Sin embargo es a partir del siglo XIX que lo moderno ya no será una opción del individuo sino una aspiración global⁴³.

Es preciso mencionar que en el término *modernismo* recaen diferentes acepciones; por un lado concuerda históricamente con el recorrido de la burguesía en su lucha por imponer su ideología y clase social. Para Arqueles Vela este periodo consta de tres épocas, la primera representada por una burguesía revolucionaria a la cual le corresponde en cuanto a movimiento estético-filosófico el romanticismo; la segunda cuando la burguesía se establece e impone sus ideas, constituida en general por el parnasianismo, y la tercera cuando los valores burgueses comienzan a disolverse o se encuentran en decadencia, etapa caracterizada por los simbolistas, impresionistas, futuristas etc.⁴⁴. También se le llama modernismo al primer movimiento literario que se inició propiamente en Hispanoamérica; movimiento que adquiere mayor importancia a finales del siglo XIX, mientras que Europa se encontraba en el periodo conocido como *fin-de-siècle* o periodo decadente.

Tanto la literatura del modernismo hispanoamericano como la del periodo finisecular -dejando de lado sus particularidades y distintivos estilísticos- concuerdan ideológicamente con el disgusto y sucesivo rechazo a la dinámica de vida impuesta por la nueva clase dominante. De la época que comprende el modernismo -del romanticismo a las vanguardias- el periodo finisecular o *fin-de-siècle* abarca aproximadamente las últimas décadas del siglo XIX y la primera década del siglo XX,

⁴² Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza, 1990, p.22.

⁴³ José Ricardo Chaves, *Los Hijos de Cibeles: cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*, México, UNAM, 2007, p. 21.

⁴⁴ Arqueles Vela, *El modernismo, Su filosofía. Su estética. Su técnica*. México, Porrúa, 2005, p. 9.

aunque para algunos termina definitivamente al final de la primera guerra mundial, evento que obliga nuevamente a un reacomodo mundial. El periodo finisecular se caracteriza principalmente por el fin del optimismo romántico, convirtiéndose así en una etapa de desencanto sin llegar aún a la ironía y al rompimiento definitivo con las premisas románticas, proceso del cual se encargaran las vanguardias en el siglo XX.

A grandes rasgos el modernismo fue la incursión de la problemática existencial en la literatura, en la arquitectura, en la religiosidad, y demás prácticas artísticas en el siglo XIX, las cuales, forman a raíz de esto una nueva tradición, la tradición moderna, o a la manera de Octavio Paz: la tradición de la ruptura⁴⁵. Moderno será por lo tanto, lo novedoso, lo diferente, lo que rompe con su pasado y se proyecta al mismo tiempo más allá de su presente. Moderno también es sinónimo de razón y de revolución, de estos conceptos se desprenden los principios característicos de la ideología del burgués, como los ideales de libertad, igualdad, espíritu crítico, orden y progreso.

A partir de que esta idea de modernidad se convierte en una aspiración global⁴⁶, es cuando la burguesía adquiere un poder hegemónico en occidente; el burgués impondrá otros fundamentos de su propia ideología de clase, como el concepto de capital, mercado, ganancia, riqueza, etc.; aunado a este campo semántico se encuentra también la noción de ciudad y por supuesto, la idea de ciudadano: personas privadas que tienen como finalidad su propio interés que no es otra cosa que la visión individual del hombre de la nueva sociedad civil o sociedad burguesa y cuyo nombre designa a la sociedad del sistema de los intereses privados, los de la utilidad, el hedonismo y del lujo⁴⁷.

La estabilización de la burguesía en el siglo XIX tiene como antecedente inmediato la revolución francesa, movimiento social que logra instaurar un código civil, llamado también código napoleónico. La legalización de la vida burguesa traerá, entre otras cosas, la supresión definitiva de prácticas feudales como la del mayorazgo y la figura del siervo, facilitando con esto el movimiento de bienes, y por consecuencia del capital; en otras palabras, el código napoleónico da legalidad y un marco jurídico con el

⁴⁵ Cfr. Octavio Paz, "La tradición de la ruptura" en *Los hijos del limo*, México, Seix Barral, 2000, pp. 15-33.

⁴⁶ Véase. Chaves, *op. cit.*, pp. 20- 21.

⁴⁷ Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo: supuestos históricos y culturales*, México, FCE, 1989, pp. 26, 28.

que la burguesía puede obrar con libertad y legislar a su favor, agilizando así el dominio y aplicación de su *status quo*.

2.1.1.-El tiempo en la modernidad

Se puede afirmar que en el siglo XIX persiste en cierta forma la misma manera de pensar, de sentir y ver el mundo, esto independiente a lo peculiar de cada uno de los movimientos artísticos nacidos en ese periodo; así, toda la afluencia temática se enfoca en un concepto, un solo principio que rige -a veces sin proponérselo siquiera- el imaginario del hombre. Desde los románticos -primeros modernos- hasta más allá del periodo finisecular, se repite una y otra vez la preocupación sobre la condición del hombre ante un nuevo tiempo, ante lo novedoso, lo moderno; de este concepto partirá la demás temática del siglo, así como la dinámica en cuanto a usos y costumbres.

Para Octavio Paz *moderno* significa negación del pasado y afirmación de algo distinto⁴⁸; sin embargo, en nuestra opinión, para llevar a cabo este proceso se requiere ante todo la evocación del objeto a negar, de tal forma que para establecer y dar respuesta a esa condición ante la modernidad, el hombre del siglo XIX necesitó recrear antes su pasado y, al tomarlo como referente, renovarlo; sin que esto implique darle continuidad, en la forma en que Mircea Eliade plantearía⁴⁹, más bien es un eterno comienzo en el que cada inicio será diferente al de todos los anteriores, además de que no es un pasado reciente, sino uno mítico y distante, una época de inocencia anterior a la caída del hombre y de su ubicación espacio-temporal, representada como una línea recta que marca el principio y final de los tiempos o desde la tradición judeocristiana, el alfa y omega.

El tiempo del mundo moderno no se concibe con el carácter cíclico y mitológico de la antigüedad donde un héroe cursaba una serie de etapas como una analogía del movimiento solar a lo largo del año; esto puede apreciarse claramente en el último de los doce trabajos que Hércules -héroe solar por excelencia- realiza, y cuya misión será descender al mundo de los muertos para tomar al Cerbero de Hades y llevarlo a Micenas; el viaje al submundo simboliza el final del tiempo, el invierno, mientras que el ascenso y la tarea cumplida, el inicio de un nuevo periodo.

⁴⁸ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 18.

⁴⁹ Véase. Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, México, Origen-Planeta, 1985.

El tiempo en la antigüedad se basará entonces en la repetición de un presente mitológico, que gracias a la hazaña del héroe es instaurado para la humanidad, naciendo y pereciendo con una fluidez cíclica, y convirtiéndose así en la continuación de aquel pasado inmemorial; mientras que el tiempo en la modernidad será percibido como un presente sin pasado, en el cual, el cambio es lo único que permanece.

2.1.2.-Exotismo

En general el siglo XIX está marcado por el interés común en civilizaciones tanto remotas como milenarias; el hombre moderno gusta paradójicamente de épocas y culturas arcaicas, de sitios apartados o inexplorados -y hasta cierto punto ajenos a su propia tradición- como China y Japón, la India o Persia, o lugares donde aún se mantienen organizaciones de tipo tribal, como pueblos de Oceanía y América, pues se tiene una especie de fascinación con lo salvaje o no civilizado, lo primitivo, entendiendo esta palabra no como algo viejo, sino como lo que fue primero, lo que origina; esto pudo verse en las investigaciones realizadas a diversas lenguas con el fin de reconstruir un hipotético protolenguaje del que supuestamente derivan las lenguas indoeuropeas, o también en el interés por encontrar una raza primigenia, o una supuesta religión primordial de la que se desprenden los principios de la religión judeocristiana, islámica y pagana en general.⁵⁰ El hombre moderno buscaba en estas culturas no sólo una forma de contrastarlas con su realidad o fugarse de ella, sino también un medio de refrescar el ya tan desgastado imaginario clásico, y así, en pos de una innovación tanto del arte como del intelecto o el espíritu, obtener otras fuentes de inspiración.

Fue así como comienza a formarse una tradición moderna, creada a partir de incorporar -en otro contexto- fragmentos del pasado; esto puede verse en diferentes tendencias que surgieron en el siglo XIX y que permearon la religiosidad, la ciencia y el arte. En cuanto al ámbito espiritual podemos ver esta tendencia en el resurgimiento de diversos cultos y doctrinas que funcionaron como sustituto de la religión imperante; de estas corrientes destacan el espiritismo -íntimamente ligado al movimiento revolucionario francés- la teosofía de Madame Blavatsky, los ritos de Eleusis, la filosofía de Platón y la tradición órfico-pitagórica que Ficino, con ayuda de la analogía, agrupa en el sistema neoplatónico -recibido así por los románticos alemanes-. También

⁵⁰ Véase. Lily Litvak, *El sendero del tigre*, España, Taurus Ediciones, 1981, pp. 23-26.

se pueden rastrear nociones gnósticas y cabalistas funcionando como base ideológica para diversas agrupaciones burguesas como la logia masónica y rosacruz.

2.1.3.-Racionalismo y Secularización

Los aspectos anteriores muestran en general un fenómeno más profundo que evidencia ampliamente el desprestigio de la Iglesia ante la sociedad como intermediario espiritual; nos referimos al fenómeno de la secularización, el cual, elementalmente consiste en el traslado de elementos religiosos a la vida cotidiana, extrayéndolos por separado y sin la totalidad de su carga religiosa; la secularización mundaniza la religión y en cierta forma la banaliza, ya que al reproducirse constantemente cierto tema o imagen, ésta pierde su carácter áurico, es decir su condición única e irrepetible.

La recopilación fragmentaria también se manifestó en el ámbito científico, pues transforma la manera de adquirir el conocimiento y expresarlo; por tal motivo, la ciencia comienza a dividirse en disciplinas especializadas, destinadas únicamente al análisis de determinados fenómenos o ámbitos de la realidad, lo que ocasionaría la pérdida de una visión integral del objeto a cambio de una focalización específica. Dicha óptica se acercará a cada uno de los fenómenos desde enfoques determinados, y los estudiará por separado, extrayéndolos además del lugar en que se suscitaron para depositarlos en ambientes artificiales, ajenos a toda contaminación.

Esta visión parcial del mundo no es más que el reflejo del espíritu crítico nacido de la modernidad -sinónimo de ésta- convirtiéndose en el ideal más alto para la sociedad naciente, ya que significó para el burgués la liberación material y religiosa. A través del pensamiento racional, la sociedad burguesa puede exhibir y, en cierta forma, profanar tanto a la monarquía como a la institución católica, pues a cada una la despoja del elemento principal en el que fundamentaba su existencia: a la monarquía se le quita el poder humano depositado en el rey, y se instituye la impersonalidad de una idea, la noción inmortal de Estado; a la Iglesia se le impone la neutralidad, lo que arremete contra su poder absolutista que se erige como única vía de salvación; así, la religión se democratiza gracias a la implantación de un Estado que además será laico.⁵¹

La razón expulsa cualquier destello de divinidad o de misterio, e instaura la simplicidad de la vida y la cotidianidad; el burgués aparentemente ve la religión como

⁵¹ Cfr. Octavio Paz, *El Arco y la lira*, México, FCE, 1973, p. 221.

una superstición de la masa inculta y menos evolucionada, para éste, el hombre y la naturaleza no se encuentran en función de una voluntad divina, más bien son mecanismos sujetos a leyes y variables determinadas que están abiertas a la comprobación, leyes que la institución religiosa al no ser capaz de descifrar termina por otorgarles connotaciones inefables y divinas.

El hombre moderno concede a la razón toda su fe, depositando en su capacidad intelectual la totalidad de su ser, pues piensa que la racionalidad es aquello que lo igualará a la divinidad, o mejor dicho, que lo convertirá a él mismo en una. Este nuevo dios -creado a sí mismo de la nada- se establecerá como una deidad crítica y racional, con la potestad suficiente para crear un mundo propio, mundo en el que tendrá la oportunidad de vengarse de aquel destierro primordial del que alguna vez fue víctima, y exiliar de su mundo a su supuesto Creador, o por lo menos dudar de su existencia o de su proyecto de salvación; pues ahora el hombre -en su osadía de erigirse como ser superior- busca en el mundo espiritual la ayuda de hombres que anteriormente pisaron el mismo suelo que ahora pisa, y no propiamente de entidades divinas; a esta nueva religión del hombre por el hombre se le denominó espiritismo, movimiento esotérico que cobra fuerza a partir de las revoluciones burguesas, destinadas a derrocar la institución monárquica y católica.

2.1.4.-Paraiso artificial: La ciudad

Este nuevo mundo creado por un renovado Adán será la ciudad, aquí su morada estará constituida por dos escenarios, uno abierto, destinado a la vida pública y otro cerrado y más pequeño, reservado a su mundo interior; la industria -corazón de la ciudad- así como las calles junto a sus edificaciones y monumentos, mostrarán su lado racional, su culto al intelecto; la residencia por otra parte, es donde limita la expresión de su sensibilidad, polo irracional que abiertamente ha reprimido⁵².

El modelo de ciudad para la modernidad se caracteriza por el pastiche; una mezcla de estilos que proviene de distintas épocas y regiones, sólo que renovados y unificados como uno solo; así, lo gótico será neogótico, lo mudéjar, neomudéjar, culminando en un estilo híbrido combinación de diferentes arquitecturas denominado eclecticismo⁵³. Asimismo, el ritmo de vida que marca la ciudad es un reflejo de la

⁵² Véase. Angelina Muñiz-Huberman, *El siglo del desencanto*, México, FCE, 2002, p. 42.

⁵³ Girardot, *op. cit.*, p. 67.

rapidez con que se mueve el pensamiento de sus habitantes, quienes tendrán que reaccionar lo más pronto posible a los diferentes estímulos del exterior.

2.1.5.- Desterrados del paraíso: el arte y el artista

En esta ciudad donde el ideal de trabajo y progreso material se encuentra implícito en cada rincón, donde se dirige la atención a lo superficial y al desarrollo tecnológico, no habrá cabida para abstracciones inútiles como el arte, a no ser que tenga alguna utilidad, como se verá con el surgimiento del *art nouveau* y el *art decó*; movimientos anti-industriales con muchas expectativas pero con resultados reducidos y contradictorios, puesto que se manifestarán a favor del trabajo manual y en contra de la producción en serie, y sin embargo, sus creaciones al ser reducidas en número y al requerir un tiempo considerable en su fabricación, provocarán que el costo de sus obras sea paradójicamente accesible sólo a la clase adinerada.

Si el arte ante los ojos del burgués no es más que una abstracción inútil, únicamente aceptado dependiendo de su funcionalidad material⁵⁴ -ya sea para embellecer una lámpara, la marquesina de un teatro con estilizadas tipografías, o simplemente haciendo legible una noticia del periódico- el artista será también una entidad inservible, un hombre improductivo, razón por la cual no tendrá un lugar dentro de su sociedad. Al artista no le quedan muchas opciones, clausurada la monarquía se cierran también los privilegios de antaño como la vida relajada en la corte y los mecenazgos, y como el arte y la literatura no eran vistos precisamente como una profesión, sino como un ministerio o una convicción, los hombres de letras y demás humanistas tuvieron que dedicarse al periodismo, a la docencia, o alinearse al Estado y con ello el fácil acceso a cargos importantes, como la vida diplomática u otros puestos pomposos, lo que implicaría desde la visión romántica, el alejamiento del arte verdadero a cambio de una vida de confort.

2.1.6.- Románticos: primeros modernos

Durante el siglo XIX el arte ya no es el ideal más alto del espíritu, ahora el orden y el progreso lo habían suplantado; el artista, consciente de esa situación, llevó en algunos casos una vida marginal para manifestarse en contra del arte con fines utilitarios o al servicio de otros intereses que no fuera el del arte mismo; los primeros en presentir la

⁵⁴ Véase. Girardot, *op. cit.*, p. 32.

complicada relación que tendrá el arte y su creador en la sociedad burguesa, o mejor dicho, que ya para su tiempo comienza a tener, fueron los románticos; movimiento de origen burgués y que por lo tanto llevó implícito el espíritu crítico y revolucionario de su generación, de ahí que los románticos sean los primeros modernos⁵⁵, propiamente dicho.

El pensamiento del romanticismo oscila entre una visión revolucionaria y una visión del pasado que se remonta antes de la caída y del destierro bíblico; aunque los temas románticos son diversos, podemos definir este movimiento en cuatro lemas o premisas que engloban su ideología:

- 1.- El pasado es más romántico que el presente.
- 2.- Los países primitivos son más románticos que las civilizaciones adelantadas.
- 3.- Lo que está enraizado en la tierra y en la comunidad nacional es más romántico que los productos de la pura razón.
- 4.-Lo que es desgraciado y perseguido es más romántico que lo que tiene de su parte la fuerza y las de ganar.⁵⁶

Este movimiento crítico y anti-ilustración presenta el lado más oscuro y pesimista de la sociedad burguesa. Los románticos se alzan contra la doble moral del burgués, contra su mediocridad, contra su estilo de vida fundado en una vida de apariencias, que obliga al hombre a vivir en adelante en dos mundos contradictorios, uno regido por la cotidianidad, por leyes científicas y normas de conducta que dictan la manera de ser y comportarse, y otro formado por pensamientos más elevados, como la inmortalidad del arte y del espíritu⁵⁷.

Los románticos muestran tanto los errores, como las posibles consecuencias de todo el proceso industrial y tecnológico de la nueva polis, haciendo evidente que a la par de que se habla de un mundo mejor a través de la tecnología, paradójicamente comienzan a formarse asentamientos urbanos alrededor de ésta, y cuyas condiciones de vida serán pésimas; de igual manera se hace notar que mientras se aboga por los derechos y libertades del ser humano, al mismo tiempo se consolida la propiedad

⁵⁵ Véase. Adriana Yáñez, *Los románticos: nuestros contemporáneos*, México, Alianza Editorial, 1993.

⁵⁶ Elémire Zolla, *Verdades secretas expuestas a la evidencia*, España, Paidós, 2002, pp. 49-54.

⁵⁷ Girardot, *op. cit.*, pp. 23-25.

privada, comenzando también a esclavizar a otros países al valor de una moneda y tipo de cambio específico.

2.1.7.- Desencanto romántico

El legado romántico se caracteriza por la oposición general de la cultura aburguesada, junto a su ideal de modernidad, el cual, se hace evidente partir del siglo XIX; sin embargo al acercarse el final de ese siglo, estos ideales comienzan a extinguirse, y se inicia un periodo de desilusión tanto del optimismo romántico como del ideal de progreso por medio de la industria; este tiempo se caracteriza por la banalización y superficialidad extrema, reacción generalizada del ambiente artificial y desencantado en que se vivía.⁵⁸

El periodo finisecular -modernismo decadente o corriente modernista de fin de siglo- se convierte así en la negación de la negación, pues recrea las premisas románticas con el único interés de refutarlas y banalizarlas. De esta forma, mientras el romanticismo -en oposición a la industria y a la ciudad- instaura como un templo al campo y a la naturaleza, espacios perfectos debido a que se encuentran exentos de manipulación humana. En contraste, los modernistas finiseculares permanecen en la urbe y crean una naturaleza propia, una naturaleza que al ser artificial, es maldita desde su origen.

Por lo tanto, si el romántico se refugiaba en civilizaciones pasadas, buscando ahí una renovación ideológica o simplemente una utopía para un mundo mejor, en el *fin-de-siècle* se mantendrá esta inclinación por el pasado remoto, sólo que este tiempo mítico e inamovible se convertirá simplemente en exotismo, es decir, en una descripción superflua y sin profundidad de lo extranjero, en donde no importará si se emulan los ambientes con un conocimiento previo de la cultura en cuestión, pues lo foráneo sirve como accesorio decorativo donde el autor recrea únicamente un ambiente salido de su imaginación; el exotismo fue la evasión momentánea a una dinámica y realidad inmutable, una forma de escapar de la cotidianidad que mantenía al hombre absorto en la inmediatez de sus preocupaciones, y el sentir melancólico por un mundo que sus ancestros revolucionarios prometieron y nunca llegó.

⁵⁸ Cfr. Muñiz-Huberman, *op. cit.*

2.1.8.- Estética de lo grotesco

Algo semejante ocurrirá con el ideal de belleza, cuyas bases románticas se encuentran en los razonamientos de Kant al respecto de lo bello y lo sublime, en los cuales se separa lo bello de lo bondadoso, de su uso utilitario y hasta de su deleidad, estableciendo en dos sensaciones el goce estético, principios antagónicos que deben encontrarse al mismo tiempo, uno en forma velada, hábitat de lo siniestro, y otro al descubierto -sentimiento que nos enfrenta con lo inmensurable, y nos conduce abruptamente a la fragilidad, y al mismo tiempo a la conciencia de infinitud- presencia de lo sublime.

En contraste con la teoría kantiana en la que lo sublime tiene mayor preponderancia, podemos apreciar que el modernismo finisecular busca también en su visión estética un reflejo de su circunstancia, sobre todo una expresión catárquica para evadirse de la imposición burguesa a un perfeccionamiento constante. De tal modo que lo bello ahora será lo inacabado, lo que horroriza y en consecuencia -en alusión al mito de medusa- lo que petrifica. Sin embargo, aunque las ideas kantianas siguen vigentes -sólo que se focaliza ahora la belleza desde el lado de lo siniestro, fundando así una estética de lo grotesco⁵⁹- lo bello también se encontrará sujeto a los dictados de la moda, y se subordina a los diferentes cánones estéticos, y dependiente de la tendencia del momento, estando ahora al servicio de lo contingente y lo útil.

2.1.9.- Represión erótica y polarización femenina

Por otra parte, a pesar de que el modernismo se proclama como una expresión anti burguesa, existieron temas de concordancia entre el burgués y el artista; uno de ellos fue la postura que ambas ideologías mostraron ante la mujer, y sobre todo, de su manera tan peculiar de expresar el erotismo, consecuencia de un sistema sexualmente represivo que pretendía alejar al ser humano de las pulsiones sensuales y que aboga por un esquema de familia convencional destinado únicamente a la procreación, separando del ámbito conyugal a la sensualidad y el erotismo⁶⁰.

⁵⁹ Lo grotesco como categoría estética se basa en la noción de lo bello como lo extraño o lo distinto, que en contraste con el canon armónico y luminoso de la estética clásica, se afianza en lo particular y lo característico, lo inacabado y efímero, es decir mortal; lo grotesco busca distanciarse del orden normal y cotidiano para mostrar lo absurdo y lo irracional de una realidad que se presenta como coherente y racional. Lo grotesco por lo tanto, se asocia como una estética anti clasicista y anti realista. Cfr. Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética*, México, Debolsillo, 1992, pp. 243-249; y Yáñez, *op. cit.*, pp. 43-53.

⁶⁰ Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosh, 1979, p. 2.

Sin embargo, esta represión del eros no evitó su manifestación en la vida cotidiana, pues aunque se buscó desaparecer la figura humana o cualquier insinuación de desnudez -instalándose en su lugar representaciones geométricas- en esa aparente frialdad con la que se adornaban los monumentos o demás partes de la ciudad, podemos ver una voluptuosidad escondida⁶¹, ya que la misma verticalidad y horizontalidad de una recta remite inmediatamente a una representación del acto sexual.

Una parte del erotismo se representa entonces desde lo más elemental de la geometría, a partir de explorar todas las posibilidades lineales, como su ondulación, su retorcimiento etc., esto como un medio de retratar la vida, el movimiento y sobre todo, la voluptuosidad. Eros aparece en los más diversos semblantes, ya sea en las artes decorativas, en la prostitución o en los jardines, mezclándose también de nihilismo y esnobismo, y teniendo un gusto por lo prohibido o lo maldito, ya que eros no sólo produce placer, sino también soledad y desesperación: melancolía⁶².

Asimismo, la mujer será uno de los símbolos eróticos más importantes; a través de ella se encarna la crueldad, la sensualidad perversa o hasta la posesión diabólica; el demonio toma forma de mujer, pero al mismo tiempo se verá en ella un reflejo de fragilidad y pureza. No obstante, esta ambivalencia llevará a un callejón sin salida, porque si la virginidad es lo puro y por lo tanto lo que se mantiene intocable e inalterable, la pureza también será sinónimo de esterilidad y muerte, mientras que el placer y el erotismo conducirán a la vida⁶³.

En el periodo finisecular se reproduce la imagen de la mujer desde formas muy variadas, ya que se muestran dos registros que establecen el arquetipo femenino de la época: por un lado, se encontrará la mujer híbrida o *mujer serpiente*, en quien se sintetiza la sensualidad y el placer, aunque también el triunfo de la vida y del amor físico⁶⁴; en contraste con esta mujer salvaje, abiertamente sensual y sexual, encontraremos a la *mujer espíritu*, quien representa la castidad, a una mujer virgen e inmaterial, símbolo de inocencia, así como del ideal de amor espiritual y místico⁶⁵.

⁶¹ *Ibid.*, p. 2.

⁶² *Ibid.*, pp. 2-4.

⁶³ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 41- 42.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 63.

Esta polarización femenina no es más que un modelo hecho por el hombre del siglo XIX como consecuencia de una crisis de identidad, ocasionada por el reacomodo de los roles sexuales como consecuencia de la expansión capitalista, en la cual, la mujer se ve obligada a dejar el espacio doméstico y formar parte de la vida laboral; el hombre al notar señales de una mayor participación de la mujer, comienza a tenerle cierto desprecio, tratándola con la reserva que se le tiene a un rival aún no declarado, puesto que veía con malos ojos que la entidad que desde siempre había vivido a su sombra, creada supuestamente a partir de su costilla para ser compañera y vientre de crianza, ahora tuviera la facultad para dejar de ser otredad masculina y convertirse en alteridad⁶⁶.

Tal vez esta crisis de identidad se deba principalmente al valor que se le otorga desde la Ilustración al intelecto, que lleva al extremo el uso de la razón y el rechazo subsecuente a todo tipo de expresión sensible, lo que tendría como consecuencia inmediata que el varón del siglo XIX deposite en el sexo femenino sus más ocultos temores, al ser por tradición la representante de las facultades y características que él abiertamente ha reprimido.

De modo que -presas del pánico- tanto el burgués como el artista, reaccionan conjuntamente como un solo género, y manifiestan toda una serie de visiones aterradoras de lo femenino; visiones que en realidad son el reflejo de una sensación de pérdida de la virilidad, la cual simbólicamente está representada por la decapitación, el desprendimiento del cabello, o como sucede en Edipo con la pérdida de los ojos; de tal forma que el hombre moderno, a raíz del miedo de perder su rol dentro de la sociedad, comenzará a mirar en cada mujer a una Salomé, a una Ruth o a una Dalila en potencia.

Fue así como se instaura el perfil de la mujer como modelo a seguir, modelo que adquiere mayor difusión hasta la segunda mitad del siglo XIX, ya que tanto el artista como el burgués trasladan esta postura misógina a su campo de acción; la literatura no estará exenta de esta actitud, y sin importar su crítica al positivismo o a la burguesía, se adhiere a esta visión misógina.

La creación masculina de la mujer coloca al sexo femenino en dos tipologías; por un lado muestra a la fémica ideal para su sociedad, y por el otro, la consecuencia de refutar dicho paradigma; esta polaridad se describe mejor con el tópico de la mujer

⁶⁶Cfr. José Ricardo Chaves. *Los hijos de Cibeles*, pp. 168-169.

frágil y la mujer fatal, conceptos acuñados por Mario Praz y Ariane Thomala respectivamente⁶⁷; cabe mencionar que José Ricardo Chaves explica que tanto la mujer frágil como la mujer fatal no son modelos autónomos, sino interdependientes, es decir, uno remite necesariamente al otro⁶⁸, lo que nos conduce a un solo ideal para la belleza femenina del que se desprenden los dos modelos anteriores.

Entonces, el canon de belleza femenina se construirá a partir de una temática moderna, mezcla de exotismo e indigenismo, de banalidad y artificio como de fragilidad e imperfección; sin embargo, en esta mezcla también encontramos un elemento en común: la correspondencia de la naturaleza con la feminidad; pues se asociará la imagen femenina con formas vegetativas y florales, o de igual forma, se mostrará la ambivalencia de la naturaleza como fuente que provee y alimenta, y otra salvaje y bestial.

La *femme fragile* estará relacionada con la pureza, la bondad y la belleza virginal, su cabellera rubia y su tez blanca harán alusión a las cualidades que representa; sin embargo, su característica principal es la invalidez. Este tipo de mujer será el modelo aceptado, ya que no muestra rivalidad o competencia alguna con el hombre, además de que necesita su ayuda y protección.

En cambio, la *femme fatale* refleja la parte sensual y corporal femenina, físicamente tendrá rasgos fuertes, de cabello negro o rojo y de mirada y postura animal, asociada también a lo extranjero. La característica principal de esta mujer, se aprecia en la gala de una sexualidad poderosa, la cual utiliza como herramienta de seducción; esta *femme fatale* trata de conseguir a través de su cuerpo el poder y la autoridad que la sociedad le ha negado. No obstante, tal atrevimiento es causa de su destrucción, además de que evidencia la consecuencia de optar por el placer y la rebeldía, lo que desencadena un trágico final, en el cual la demencia y la sífilis estarán íntimamente relacionadas en la muerte del personaje.

De esta manera, la mujer del siglo XIX se convierte en el recipiente donde se depositan los miedos y sentimientos más profundos del hombre, su imagen estará formada por todos los elementos que marcan la modernidad, y se caracterizará por ser una mezcla de exotismo, banalidad e imperfección. Así, en esta época tendremos como

⁶⁷ Cfr. Chaves, *Los hijos de Cibeles*, p. 34.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 36.

estética ideal una belleza extraña, desencantada de la vida y artificial, una belleza única, paralizante, y que no sólo hace caer al hombre, sino que además logra que sea el hombre mismo quien desee su perdición.

Como se puede apreciar, el periodo modernista no se caracteriza por una carencia en cuanto a imaginación erótica, sino por la peculiar forma de reaccionar ante la represión a toda alusión sensual o corpórea de su época. Los escritores y demás artistas de fin de siglo presentaban disimuladamente al erotismo, deleitándose en la descripción de la vida a puerta cerrada, y sobre todo del comportamiento clandestino que muestra el goce por las actividades ilícitas y prohibidas.⁶⁹

Así, a grandes rasgos, el fin de siglo se caracteriza por un malestar generalizado, consecuencia del fracaso al proyecto iniciado por la Ilustración tras instaurar la república; proyecto que para 1800 contempla resultados favorables para el final del siglo, y concluido el plazo muestra tan sólo atisbos de ello, y en el mejor de los casos una realización parcial de aquellas aspiraciones que al final beneficiaron a una minoría.

Este malestar encuentra una voz en las expresiones artísticas, las cuales, aun siendo de carácter oficial manifiestan de una u otra forma la problemática en la que tanto Europa y América se encontraban inmersas, expresando sobre todo las inquietudes que los países de aquellos continentes tienen en común. Voz que muestra no sólo la parcialidad con que se desarrolla el proyecto ilustrado mediante la industrialización y las sucesivas consecuencias de esa era tecnológica, sino también el derrumbe de un movimiento que emergió originalmente con un fiero optimismo, creyendo platónicamente en el hombre y en su capacidad de usar su potencial en favor de su propia especie; esta corriente autocrítica de origen burgués que fue el romanticismo, tenía la esperanza de que al final triunfaría la naturaleza más alta y noble del ser humano, pero lamentablemente habría de equivocarse.

Con todo, el fin de siglo está marcado por el cuestionamiento de los valores románticos, principalmente porque sus premisas serán rebasadas por la realidad misma -causa de su caída- ya que ni estos ideales lograrían someter al monstruo tecnológico, encontrándonos ya al final de dicho siglo posiblemente con la manifestación más catastrófica del romanticismo, época en donde se muestra no sólo el incumplimiento de

⁶⁹ Litvak, *Erotismo fin de siglo*, p. 85.

la revolución industrial, sino también el presentimiento de estar en la antesala del agotamiento y sucesiva repetición de todo lo conocido. La incansable búsqueda de la novedad también se volverá monotonía o lugar común, una especie de limbo en donde el *dèjà vu* es lo único que se mantiene; así, la razón del burgués -su duda racional- súbitamente lo deja huérfano y destronado, de repente el hombre se encuentra sin Dios y sin la potestad de mandar sobre las cosas, colocándolo en un estado de orfandad, de vacío e incertidumbre espacio-temporal.

Esto debido a que al suprimir el régimen monárquico y separar a la iglesia del Estado para implantar su sistema, la burguesía revolucionaria del siglo XVIII no se percató en proponer además del nuevo orden económico, otros factores de carácter cultural o social que tenían sustento en la tradición católica, como la concepción del tiempo que fue establecida por los teólogos medievales a partir del nacimiento y muerte de Cristo, y en la descripción bíblica de Dios como el alfa y el omega; estos dos elementos anuncian ya no el tiempo repetitivo y circular del mundo antiguo, sino la visión de un tiempo lineal compuesto por un inicio y un final de los tiempos, equivalente a un pasado y un futuro, donde el ser humano se encontraría a la mitad de estos extremos, existiendo en un hipotético presente; esta concepción no fue suplantada por el burgués, más bien se modifica la percepción de vivir en el presente para situarse constantemente en el futuro.

En un principio -cuando se estaba gestando esta ideología en base a las mercancías y el capital- este firme posicionamiento en el futuro no tendrá tantas repercusiones negativas, puesto que para los enciclopedistas aún había mucho por hacer, tal y como se muestra en la literatura con este nuevo Adán llamado Cándido, Robinson Crusoe etc., quien construye a partir de la inteligencia su mundo; sin embargo ya para finales del siglo XIX cuando la percepción de estar y ser el futuro es ya una realidad, es cuando se hace por demás evidente esta problemática, debido a que el burgués al matar a Dios, al instante mata también el tiempo, y si el hombre está viviendo el futuro, ¿qué hay después del futuro sino el limbo o la nada?

Así, el hombre finisecular se encuentra inmóvil ante uno de los extremos del tiempo apuntando al vacío, a lo increado, entrando irremediabilmente a un callejón sin salida; convirtiendo el futuro no ya en lo novedoso sino en algo enajenante, algo que no se repite para iniciar de nuevo y continuar cíclicamente, sino para ser siempre lo mismo.

¿Qué hay después del futuro, de este desahuciado en que se convirtió el tiempo al matar a Dios? La respuesta es simple; lo que existe es la posmodernidad: la enajenación y la sucesiva repetición de todo lo establecido anteriormente.

2.2.- Juan Valera

La vida de Juan Valera está marcada por la ambivalencia, así es como mejor podríamos describir también su obra; tanto su pensamiento como la actitud con la que se enfrenta al mundo oscilan constantemente entre lo romántico y lo progresista, entre lo tradicional y lo moderno; ambivalencia que se manifiesta desde el seno familiar al carecer de una ideología homogénea, conviviendo en su hogar dos paradigmas hasta ese momento incompatibles en España; de tal modo que Dolores Alcalá Galiano y Pareja, su madre, representaría para Valera la parte tradicional y aristócrata, mientras que su padre, el oficial de marina José Valera y Viaña, encarnaría a un diezmado y perseguido liberalismo -credo que le costaría el fin de su carrera militar-.⁷⁰

La situación social y política que vive España en el siglo XIX también afecta el pensamiento de Valera, siglo que caracteriza a aquel país por una inestabilidad generalizada que comienza a notarse desde los primeros años con la intervención francesa y el periodo sucesivo de levantamiento armado para expulsar al invasor; además de esto, España tendría que encarar el surgimiento de movimientos independentistas en las colonias de América y Asia, y el regreso al trono de la dinastía borbónica, que con Fernando séptimo a la cabeza, se instaura un régimen represivo -sobre todo en la última década de su reinado- acción que repercutirá directamente en el desarrollo económico del país, y provoca una cuantiosa emigración de intelectuales y científicos con tendencia liberal, lo que haría aún mayor el rezago de España con el resto de Europa.

Los primeros años de Valera coinciden con el proceso de transformación en que España busca remover el régimen monárquico, para ingresar a la economía capitalista y con esto a una modernización burguesa, lo que desembocaría posteriormente en la instauración de la *Primera República Española*. Transición y cambio de orden económico que no sería sencillo, pues antes el país se cimbraría con el surgimiento de

⁷⁰ Alberto Jiménez Fraud, *Juan Valera y la generación de 1868*, Oxford, The Dolphin Book Co. LTD, 1956, p. 69.

una guerra interna entre bandos políticos, iniciada tras la muerte de Fernando séptimo, como consecuencia del problema sucesorio que se origina a raíz de su deceso.

2.2.1.- Mocedades literarias

Trazado el nuevo rumbo de España el país logra cierta calma social, aunque no por ello una estabilización total, la nueva monarquía liberal se enfoca desde la segunda mitad del siglo a la industrialización, momento en que Valera está por concluir sus estudios de jurisprudencia, de los cuales se gradúa finalmente en 1844 del bachillerato, recibiendo como premio por parte de su padre con la publicación de su poesía; acontecimiento que Valera describiría de la siguiente forma: “en premio de haberme graduado de bachiller, como un hombre, me dio mi padre dinero para publicar mis poesías en un tomo... Así termina dichosa, si poco lúcidamente, mi carrera”⁷¹.

Singular la declaración que Valera escribiera para una autobiografía de escritores cordobeses -jamás publicada- al respecto de su carrera literaria; y es que desde siempre su más grande ilusión fue obtener prestigio de poeta, añoranza que se destruye desde los veinte años con el paso desapercibido que deja su poesía.

Después de esta frustración poética y ya licenciado en derecho, Valera se traslada a Madrid y comienza a relacionándose con el ambiente artístico del lugar y la alcurnia madrileña, su vida literaria continúa, publicando algún verso de cuando en cuando en periódicos locales -ya sin tantas pretensiones al respecto-; en Madrid también comienza su carrera diplomática, lugar en el que recibe apoyo del duque de Rivas y algunas influencias de su padre para viajar a Nápoles como agregado cultural; de aquí en adelante nuestro autor continuará ejerciendo las labores diplomáticas, primero como agregado cultural en Nápoles y sucesivamente como embajador de España en distintas cedes como Lisboa, Rio de Janeiro, Rusia, Washington, Viena, etc.

La vida de Valera como diplomático le permite afinar su escritura, los géneros que más cultiva en esta etapa son el ensayo y la epístola, además su estancia en Nápoles y Lisboa le facilita el estudio de la literatura grecolatina y portuguesa directamente, lo que le brinda una base sólida y una visión aguda para el análisis de la literatura; en realidad antes que novelista o poeta, Valera se da a conocer en el ámbito literario como crítico; su primera colaboración al respecto es sobre el romanticismo y Espronceda,

⁷¹ Fraud, *op. cit.*, p. 71.

publicado en la *Revista española de Ambos Mundos* (1854), revista en la que también colaboran Sanz del Río -padre del Krausismo en España-, Emilio Castelar y su enemigo político Antonio Cánovas⁷²; su siguiente artículo será un comentario a la obra cumbre de Estébanez Calderón -una de sus mayores influencias literarias-, *Escenas Andaluzas*, publicado en la *Revista Peninsular* (1856); también se encuentran en estos primeros textos *La Doctrina del progreso* (1857), *De la naturaleza y carácter de la novela* (1860), *La libertad en el arte* (1867), *De la revolución y la libertad religiosa* (1868), *Sobre el concepto que hoy se forma de España* (1868) y la novela *Mariquita y Antonio* (1861), esta última es representativa, pues es a grandes rasgos un antecedente o el primer esbozo de lo que será años más tarde *Pepita Jiménez*.

2.2.2.- Poética personal

A partir de estos primeros ensayos ya es posible advertir el tradicional estilo depurado y sencillo del autor, así como la mayoría de las preocupaciones estéticas y filosóficas que seguirá desarrollando en su literatura posterior; así, el Valera ensayista hablará de la libertad, del pensamiento religioso y metafísico, del amor o lo bello -estéticamente hablando- y de la ideología del romanticismo principalmente, siempre orientando esta temática al ámbito y contexto español; en realidad desde su primera publicación a los treinta años, su estilo literario ya está formado en su totalidad, caracterizándose por un lenguaje claro y ameno que mezcla la ironía suave con una expresión sin pretensiones ni rebuscamientos; esta aparente frivolidad carente de subjetivismo y apasionamiento exacerbado le permite ahondar en temas que no hubiera podido tratar en otra forma, debido a los prejuicios imperantes de la época, de los cuales el autor tenía la idea de combatirlos con suavidad y no frontalmente, o con mucho ímpetu⁷³; la forma en que estructura su discurso se convierte en un buen método didáctico, ya que provoca la reflexión del lector sin que éste se sienta adoctrinado o perciba siquiera el intento de imposición a un tema o una enseñanza. Valera -abogando en todas las circunstancias por la libertad- jamás trata de convencer por la fuerza o de manera explícita, su recurso será la sugerencia sutil a través de una voz que busca situarse al mismo nivel de su lector.

El didactismo no-explicito de Valera tiene la finalidad de renovar la cultura española para insertarse de lleno a la modernidad, para esto nuestro autor profundiza en

⁷² *Ibid.*, p. 81.

⁷³ *Ibid.*, p.102.

el concepto de tradición española, incorporando a su estudio no sólo la época de esplendor de los siglos XVI y XVII, sino también el folclor de mitos y leyendas regionales; ante todo, el tema ensayístico de Valera es el de la decadencia española⁷⁴, son frecuentes los ensayos que dedica a esta cuestión en donde busca la razón de aquel estancamiento, siempre con la determinación de hallar una respuesta para dar solución a la crisis en que se encuentra su país, una crisis que además de económica es existencial, consecuencia del atraso tecnológico y del aldeanismo que aún en pleno siglo XIX impera en España; a Valera le incomoda de sobremanera la vida campesina y rural de España, esto no obstante la descripción tan emotiva que hace de los ambientes y espacios en su narrativa, principalmente en sus novelas, siempre idealizando el paisaje campirano y costumbrista de una España tradicional que no pudo dejar de ver con nostalgia, pero al mismo tiempo con la firme creencia de su irremediable desaparición en favor de la nación.

2.2.3.- Visión social y filosófica del rezago español

En opinión de Valera el atraso de España no se debe a hechos históricos parciales, como el mal gobierno de los Borbón o las crueldades del santo oficio, tales eventos serían únicamente síntomas de la enfermedad; la verdadera causa del retroceso de España estaría constituida por una epidemia, un delirio de prosperidad que saldría a flote a raíz del triunfo contra los infieles después de casi ocho siglos de lucha, razón por la cual España se colmaría de desdén y fanatismo. De este modo, España tomaría como pensamiento al catolicismo más intolerante, por lo cual no es de extrañarse que ese fanatismo epidémico ahogase el pensamiento español y lo alejara del estudio de la naturaleza y de sus leyes, y que lleno de orgullo por obedecer a una supuesta voluntad divina, desdeñara las nuevas teorías y conocimientos científicos⁷⁵.

Sin embargo, además de la tiranía religiosa llevada a cabo por la monarquía, existía otra causa que daba razón al rompimiento del espíritu español, este factor -y no por ello menos trascendente- será el romanticismo: Juan Valera piensa que la introducción del romanticismo en España contribuye en su atraso, puesto que después de toda la problemática social de principios de siglo -primero por la invasión francesa y más tarde por la guerra civil, herencia póstuma de Fernando séptimo- lo que necesitaría

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 96-100.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 96-98.

urgentemente un país en esas circunstancias sería una estricta disciplina del intelecto enfocada en el progreso material, algo que no podría ofrecer la nueva secta literaria⁷⁶, o al menos no de la forma en que Valera esperaba. Para él, más que enaltecer el vigor o la fuerza de los españoles, la ideología romántica cultiva su lado más sentimental, abogando por el subjetivismo y la contemplación.

Desde esta percepción del romanticismo como subjetivismo y sensiblería, Valera llegaría a la conclusión que tanto él como su generación habían sido corrompidos y hasta cierto punto esterilizados con una falsa educación, la cual tomaba como eje medular los principios del romanticismo y que al final lo único que consiguió fue la formación de hombres vanos, presumidos y ambiciosos, llenos de mil planes absurdos y sin firme creencia en nada, y además sin energía ni para el bien ni para el mal, es decir, una educación sentimental romántica que sacrifica la razón al sentimiento, y la justicia a la sensiblería, y que engendra un tipo de mediocridad burguesa, anémica por la falta de principios y que por lo tanto terminaba por desarmar a los hombres para las luchas de la vida⁷⁷.

2.2.4.- Recursos del romanticismo

Después de conocer la postura de nuestro autor sobre el romanticismo en España, habría de esperarse que el Valera anti-romántico buscara otros preceptos y fuentes de inspiración con los cuales -a la par de los principios románticos- pudiera acrecentar su universo literario; sin embargo esto no sucederá, ya que mientras muestra su expresión más racional y pragmática generalmente en su faceta como ensayista, al final será un idealista en estética⁷⁸, sobre todo en sus novelas y cuentos, donde se vale de diversos recursos de herencia romántica para su literatura.

En realidad Valera o no quiso apartarse de la temática romántica o simplemente no pudo; la educación que recibe desde niño basada en un modelo romántico sería su primer obstáculo, a esto habría que añadir los estudios de literatura grecolatina realizados en Nápoles, en los cuales es posible aseverar con seguridad -no sólo por el concepto de estética y dialéctica del amor recreado en sus novelas, sino también por la traducción directa al español que hace de la novela *Dafnis y Cloe*- que Valera conocía

⁷⁶ *Ibid.*, p. 72.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 150.

⁷⁸ Enrique Tierno Galván, *Pragmatismo e idealismo en el siglo XIX español*, España, Tecnos, 1977, p. 121.

con cierta profundidad la tradición platónica, sólo que desde la visión de los neoplatónicos renacentistas, tradición retomada entre otras cosas, y al igual que la mística medieval, por los románticos alemanes.

Para Valera será prácticamente imposible hacer de lado una tradición tan fuertemente arraigada, recreando finalmente en su poética tópicos que aun sin proponérselo hacen alusión a dicha doctrina; algunos de los recursos más representativos de su narrativa y que además pertenecen a este imaginario romántico, estarán constituidos principalmente por: el sentir patriótico y el subjetivado orgullo por lo nacional, así como el uso de dos corrientes complementarias como lo fueron el exotismo e indigenismo, y sobre todo, la emulación del concepto de belleza al igual que la alegoría de los amantes de la tradición platónica, siendo esta última característica tal vez el rasgo más distintivo de su estilo literario, debido al uso constante de esta dialéctica amorosa en sus novelas y cuentos, en los cuales Valera opta por el amor o erotismo para que sea a través de la experiencia amorosa, la que permita adentrarnos en la psique de sus personajes, generando a partir de ella el monólogo interior.

2.2.5.-Exotismo

Las tópicos mostrados anteriormente se encuentran diseminados en toda su narrativa, manifestándose de diferentes maneras, ya sea en el gusto hacia determinados géneros literarios como leyendas folclóricas, o la preferencia de la poesía nacional y de la novela histórica sobre el naturalismo; además del interés por estudiar civilizaciones antiguas -en las que incluye los pueblos establecidos en la región de España siglos atrás- y principalmente las culturas orientales, enfocándose sobre todo en su mitología y sus planteamientos metafísicos; esto corresponde también -como ya se mencionó- con una tendencia del siglo XIX conocida como exotismo, tendencia a la que Valera como hombre de su tiempo recurre en muchas ocasiones⁷⁹.

⁷⁹ Tanto Ricardo Gullón como Lily Litvak han estudiado el fenómeno del exotismo en la literatura finisecular, coincidiendo en que éste es un fenómeno cultural que termina por repercutir en el entorno social, principalmente en la literatura y las artes decorativas. Para Litvak el exotismo fue una especie de fuga, la salida a una cotidianidad indeseable, para lo cual se buscaba en culturas de otras épocas o de otros lugares un contraste. Para Gullón tanto exotismo como indigenismo son distintos puntos de partida que al final convergen en un mismo destino: la evasión; por tanto, en la nostalgia de un pasado glorioso como en la emulación de antiguas civilizaciones, el modernismo protesta contra el racionalismo, que pretende abarcarlo todo, eliminando -por este carácter totalizador- posibilidad alguna al misterio y al azar. *Cfr.* Litvak, *El sendero...* p. 16; Gullón, *op. cit.*, p. 65.

La recreación del exotismo e indigenismo que Valera retrata en su narrativa, sirvió no sólo como evasión de la situación económica y existencial por la que pasaba su patria, o un espacio donde puede desarrollar las inquietudes metafísicas y espirituales de su mundo interior; también se convertirá en un refugio de los problemas en las diferentes etapas de su vida, como las dificultades que conlleva un matrimonio arreglado -y más con una mujer veinte años menor- la pérdida de un hijo, o ya al final de su vida, la lucha contra la ceguera y la resignación ante la vejez.

Valera también se apoya en el exotismo para hacer una reconstrucción del pasado legendario de España; recreación para la que si bien se vale de sucesos históricos, al final será una construcción mítica con la intención de subir el ánimo del país; esto puede verse más claro en *Morsamor*, novela ambientada en la época Imperial y publicada tras la reciente pérdida de las últimas colonias españolas -Filipinas, Puerto Rico y Cuba- hecho que significaría para la población el cierre definitivo de la opulencia y del orgullo nacional, lo que causaría un pesimismo generalizado.

Aunque en su literatura abunda el uso de una poética exótica, hemos percibido que en tanto en sus cuentos como en sus obras dramáticas puede apreciarse más claramente el uso de una tipología proveniente del exotismo. Valera se apoya preferentemente en leyendas y cuentos folclóricos que provienen de mitos y religiones ancestrales, y deja en segundo término los conceptos metafísicos que se encuentran inmersos en estas narraciones. De toda esta gama de textos en los que se vale del tópico exotista destacan: *El pájaro verde*, *Parsondes*, *Aclepigenia*, *Garuda o la cigüeña blanca*, *Leyendas del antiguo oriente*, *Gopa*, *El budismo esotérico*, *El Hechicero*, etc.; sus novelas en cambio -a excepción de *Morsamor*, obra que tiende al exotismo en su totalidad- contienen generalmente alusiones a esta poética exótica, y se emplearán recursos de esta índole muy someramente, como en *Pepita Jiménez* donde el protagonista muestra su deseo en predicar en tierras antiquísimas del remoto oriente , o en *Las ilusiones del doctor Faustino*, donde uno de los amores de Faustino le comenta que ella es la reencarnación de una princesa Inca. El tópico de la reencarnación también se utiliza en *Morsamor: Urbasi* declara antes de morir que ella es el amor no correspondido de la vida anterior del protagonista.

2.2.6.- Orientalismo y teosofía

Por otro lado, al igual que la mención de Gullón⁸⁰ sobre el modernismo, en cuanto a la dificultad de analizarlo tomando por separado cada una de las tendencias o ideologías que lo forman, y el riesgo de supervalorar un elemento en detrimento de otro al realizar un estudio de este tipo, es igualmente complejo precisar con exactitud cuál fue la causa del “despertar” espiritual a la par de las creencias oficiales del siglo XIX; si bien no podemos afirmar que el exotismo fuese el rasgo originario de esta inquietud, sí fue uno de los detonantes que impulsaron la búsqueda de otras fuentes de inspiración, además de que el estudio de las doctrinas provenientes de la India, aunque fueron analizadas en un principio con el rigor académico de los alemanes e ingleses -Schopenhauer, Schlegel, sir William Jones etc.- como este tipo de investigación se encontraba en un estado incipiente y por tanto carecía de estudios preliminares, se partía de suposiciones e interpretaciones en las que en ocasiones se cometía el error de realizar paralelismos con nociones occidentales, como en el caso del concepto de *nirvana* como equivalencia a la *nada nihilista*, el cual se disemina así en Europa por la reinterpretación que Schopenhauer y los románticos hacen de las primeras traducciones en francés y alemán realizadas; concepto que fue retomado de esta forma errónea por Valera y planteado así en *Morsamor*⁸¹. En este punto conviene mencionar que de todos los lugares vistos como exóticos como lo fueron las islas de Nueva Guinea, Medio Oriente, América precolombina, China o Japón, posiblemente la India es el país oriental que más expectativas genera, principalmente por la creencia de que en esa región se encuentra la puerta a los orígenes de la humanidad, desde la teoría de que el sánscrito -lengua sagrada de los hindúes- es el eslabón lingüístico del hipotético protolenguaje indoeuropeo, o la idea de la metafísica hindú como punto de partida de las filosofías y religiones de la actualidad.

Y si aún en el ámbito académico el imaginario de la India en cierta forma se *exotiza*, fuera de estas instituciones, -y ya con la mezcla de superstición e “iniciados”, guardianes de un supuesto conocimiento verdadero- se haría más grande la distorsión del conocimiento de la tradición religiosa y cultura de Oriente; un caso en particular -no de distorsión propiamente, sino de exotización- sería el de Madame Blavatsky y su Teosofía.

⁸⁰ Gullón, *op. cit.*, p. 53

⁸¹ Litvak, *El sendero...* p. 28-29.

La teosofía de Blavatsky parte del supuesto de una Verdad Universal que con el tiempo se fragmenta, fundándose a partir de esta fragmentación las religiones más importantes de la actualidad; éstas basarían sus planteamientos en una verdad incompleta, y por lo tanto, para llegar al conocimiento primigenio, será necesario extraer de cada religión el fragmento de la Verdad que las constituye, hasta llegar al principio universal del que parten todas ellas.

Independiente a la polémica que se origina respecto a la credibilidad y la procedencia de las enseñanzas de Blavatsky, lo cierto es que desde la fundación de la sociedad teosófica en 1875, rápidamente se incrementa el número de seguidores alrededor del mundo; de entre las personas vinculadas a este movimiento se encuentran: Thomas Alba Edison, Yeats, Aldous Huxley, Paul Klee, Gustav Mahler, Kandinsky Paul Gauguin, Jack London, George Bernard Shaw, Leopoldo Lugones, entre otros⁸².

En España la teosofía genera distintos impulsos, y excluyendo la traducción que se realiza de la obra de Blavatsky, posiblemente la aportación más importante del teosofismo en España es la fundación de la revista *Sophia*, que desde sus inicios se muestra abierta al dialogo, y cuyo interés primordial es difundir la heterodoxia española perseguida por la inquisición, como la cábala sefaradí, la mística sufí, y demás postulados filosóficos que fueron vistos por la institución católica como una amenaza.

De este modo, a la par de los estudios comparatistas y orientalistas, *Sophia* saca del anonimato a figuras perseguidas -y por lo mismo olvidadas- de procedencia española, de las que destacan Ramón Lull y principalmente Miguel de Molinos⁸³ -fundador del *quietismo*- quien es posiblemente el último representante de la tradición mística española, en la línea de Teresa de Ávila y Juan de la Cruz.

El interés por la teosofía y demás doctrinas heterodoxas -para ese tiempo llamadas ocultistas- es testimonio de la preocupación que se establece en el ámbito intelectual español, que a raíz de la renovación que se lleva a cabo desde la segunda mitad del siglo XIX en la estructura política y social, incita a los intelectuales a buscar una concepción de la realidad que se adecue a esta nueva condición social.

⁸² Jordi Pomés Vives, "El primer teosofismo español", en revista *HMiC* número IV, 2006, p. 58, disponible en: <http://webs2002.uab.es/hmic/2006/HMIC2006.pdf> fecha de consulta: abril de 2011.

⁸³ *Ibid.*, p. 61.

Valera no será la excepción, y tras la búsqueda de una nueva forma de comprender la realidad, además de interesarse por sistemas políticos y filosóficos como el krausismo o el liberalismo, incursiona también en el pensamiento metafísico, estudiando con cierta profundidad las premisas de la alquimia, las vertientes paganas del gnosticismo y el neoplatonismo, y sobre todo, a los místicos carmelitas, Teresa de Ávila y Juan de la Cruz.

En general, Valera le da credibilidad a las interpretaciones sobre el budismo y demás religiones de oriente que aparecen en los textos de Blavatsky; nuestro autor conoce esta escuela de ocultismo cuando se encuentra en Estados Unidos; la evidencia de su interés por la teosofía se puede apreciar en la correspondencia Valera mantuvo con Menéndez Pelayo⁸⁴ -al que le escribe las premisas de esta doctrina con motivo de su *Historia de los heterodoxos españoles*- además de la mención que se hace de la teosofía y de Blavatsky en *Morsamor*, novela que es hasta cierto punto una síntesis del conocimiento ocultista de Valera, y en la que se describe a la teosofía como una ciencia verdadera ahora renovada por una mujer que heredará esta tradición milenaria:

Pero quien más ha de influir [...] ha de ser una mujer privilegiada [...] Pronosticado está que esta mujer vendrá a visitarnos [...] se apoderará de muchos de nuestros secretos [...] y enseñará una ciencia que poco modestamente apellidará teosofía [...] Ya suponemos que el pio lector habrá adivinado que Sankaracharia, aunque no la nombra, alude a la señora Blavatsky.⁸⁵

2.2.7.- Carácter y temperamento

A propósito del interés de Valera en adentrarse en el mundo del ocultismo y la metafísica, encontramos el pretexto adecuado para abordar algunas características de su personalidad, que para algunos autores la catalogan llanamente como contradictoria; esto lo podemos apreciar en la réplica a las declaraciones de Campoamor sobre la poesía, donde nuestro autor afirma: Yo por mi parte, declaro que he leído muchos de estos sistemas (metafísicos) y que he hallado algunos que me encantan y me maravillan; pero ninguno me convence. Por eso me parece la metafísica ciencia inútil y de puro lujo, si bien aquí se suscita otra contradicción⁸⁶.

⁸⁴ Cartas que serán publicadas por la *Revista de España* con el título *El Budismo esotérico. Cartas a don Marcelino Menéndez Pelayo*, CXVI (25 mayo, 1887), pp. 161-170.

⁸⁵ Juan Valera, *Pepita Jiménez /Morsamor*, México, Editorial Cumbre, 1968, pp. 334 -335.

⁸⁶ Galván, *op. cit.*, p. 110-11.

Hasta aquí ya es posible apreciar con más claridad el rasgo que tal vez más predomina en el pensamiento de Valera, el cual radica en la negativa en comulgar completamente con cualquier dogma o ideología, desde hipótesis o planteamientos de carácter filosófico o metafísico, hasta sistemas más pragmáticos y positivistas; esta postura vacilante ha llevado a la crítica a concluir que el pensamiento de Valera está regido por el escepticismo, siendo ésta la razón principal por la que nuestro autor rechaza la militancia definitiva de una sola doctrina o ideología; su personalidad siempre renuente a aceptar cualquier compromiso que implique obediencia o fidelidad permanente, lo mueve a afiliarse únicamente con la libertad, pero no a una libertad, concepto de otras interpretaciones, sino mas bien a una noción personal de ésta; de esta forma, desde su peculiar concepto de libre albedrio busca su sello personal tanto en su narrativa como en su crítica literaria, siempre al margen de las hipótesis y teorías en las que se encuentra inmerso, actitud que dificulta su ubicación dentro de las corrientes o generaciones literarias de su tiempo.

En realidad el escepticismo de Valera no es completamente radical, se trata de un escepticismo dinámico y optimista, lo suficientemente flexible como para dudar de cualquier interpretación que se proclame absoluta, sin importar su proveniencia, y siempre dispuesto a dejar esa naturaleza irresoluta en pos del conocimiento. Sin embargo, aunque su escepticismo se mantiene en la expectativa de trascender su propia condición dubitativa, dándole constantemente el beneficio de la duda al ideal, lamentablemente al no ser su idealización lo suficientemente sólida como para concretarse en el mundo tangible, y responder a las exigencias de esa realidad, terminará estableciéndose de nuevo en la duda racional y por ende en el mundo sensorial.

El escepticismo será el punto de partida con el que Valera puede desarrollar su discurso narrativo, a través de la duda Valera puede justificar el tema que probablemente es el rasgo más característico de su estilo novelesco, su dialéctica amorosa; ya que al optar por la focalización de la experiencia erótica, se puede ver más clara la problemática de sus personajes en inclinarse por sus aspiraciones o su circunstancia; los personajes de Valera constantemente oscilan -al igual que su creador- entre el sueño y la vigilia: Luis de Vargas en *Pepita Jiménez* se encuentra atormentado entre el sacerdocio y el amor carnal, optando finalmente por este último, al igual que Faustino, quien en *Las ilusiones del doctor Faustino* se debate entre la carrera artística y

monetaria, desencadenado un final trágico por la negativa a deshacerse del todo de sus ensoñaciones jamás logradas.

Para Valera no hay cabida en la vida cotidiana para la utopía, ésta solamente atraerá la confusión y la equivocación irreparable, por lo tanto, hay que situarse desde el principio en una realidad puramente objetiva, afianzándose únicamente con aquello a lo que se puede acceder con los sentidos. Esta es la hipótesis que Valera desarrolla en su narrativa, su didactismo no-explicito radica, al final de cuentas, en alejar a la gente de la falsa idealización romántica. De esta forma, tanto en sus cuentos como en sus novelas, Valera hace una advertencia sobre los peligros del subjetivismo, y exhorta a su lector a rechazar este camino.

Sin embargo, siempre en pos de la libertad, y para evitar que sus ideas sean recibidas como un intento de imposición, Valera parte del escepticismo, dando el beneficio de la duda al ideal y permitiéndole abogar por la efectividad de su realización en la vida del hombre. Valera se vale de la experiencia amorosa y la sucesiva confusión que se genera a partir de ella entre la razón y el deseo, para que el lector atestigüe cómo cada vez que se le da el voto de confianza al ideal, éste se vuelve en contra suya, por lo que será más efectivo buscar el mejoramiento material y la superación de nuestra condición en la vida cotidiana.

Por tal motivo, los desenlaces en las novelas de Valera estarán relacionados con la felicidad a través de la prosperidad material, o en su conclusión trágica con la desdicha o la autodestrucción debido a las ensoñaciones jamás concretadas; la aventura de sus héroes o heroínas no consiste en la superación de su situación hacia otro estado, sino más bien en el mejoramiento de su condición primaria, como en *Pepita Jiménez*, donde el protagonista, al renunciar finalmente a sus pretensiones apostólicas, consigue la felicidad material, reflejada en la prosperidad familiar y de su hacienda; o en caso contrario, como sucede con Faustino en *Las ilusiones del doctor Faustino*, quien al ver el daño provocado a sus seres queridos, opta por el suicidio, desencadenando la destrucción de su mundo; esto también sucede en *Morsamor*, cuando el protagonista persiste en imitar la hazaña de los grandes navegantes como Fernando de Magallanes, acarreado el naufragio y la destrucción de su juvenil existencia, regresando finalmente a su apariencia anterior como el avejentado fraile Miguel de Zuheros.

2.2.8.- Consagración como novelista y etapas literarias

Por otra parte, si bien Valera ya había alcanzado cierto renombre como ensayista y crítico literario, no será hasta la publicación de *Pepita Jiménez* -a sus 48 años- cuando alcanza el prestigio y la fama más allá del círculo literario español; los años sucesivos serán muy provechosos en lo que toca a la creación de novelas; para ese momento el estilo novelesco de Valera ya está formado en su totalidad y no muestra en adelante una evolución sustancial en cuanto a su escritura, ya que sin importar la época o el lugar que ocupen sus novelas, siempre se verán los mismos rasgos en cuanto a sus creencias o sus preocupaciones estéticas y filosóficas, como la recreación del ambiente rural y campesino de España, la constante vacilación entre lo ideal y lo real, la intención moralizante que no busca imponerse, el lenguaje sencillo y directo sin rebuscamientos, o el dato autobiográfico en la voz o la tipología de sus personajes, y principalmente el uso de una dialéctica amorosa con el fin de entrar en la psique de sus protagonistas, característica que lo distingue de la narrativa de los demás escritores de la generación del 68 -generación literaria en la que se ha catalogado-.

La vida de Valera como novelista consta principalmente de dos periodos, el primero -y más fecundo- inicia con la publicación por entregas de *Pepita Jiménez* en la *Revista de España*, época en la que por cuestiones políticas Valera se encuentra inactivo laboralmente, permitiéndole esta circunstancia dedicarse por entero a la escritura; a esta primer publicación le seguirán, *Las Ilusiones del doctor Faustino*, *El comendador Mendoza*, *Pasarse de listo*, *Doña Luz* etc., hasta que finalmente tras ocho años de completa dedicación a la literatura, y desilusionado por la falta de lectores así como la poca remuneración económica, decide regresar a la diplomacia, época donde si bien continua con su labor como ensayista publicando artículos en diferentes periódicos y revistas literarias, será un periodo estéril en lo que respecta a la creación novelística; reanudándose cuando abandona definitivamente sus labores como embajador y ya con más de setenta años y varios pesares sobre los hombros -como el suicidio de una amante y la muerte de su hijo primogénito- Valera dedica los últimos años de su vida a la literatura, publicando diversos artículos de los que destacan *El Budismo esotérico*, *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, artículos en contestación a la polémica generada con Campoamor, y en cuanto a novelas se refiere: *Juanita la larga*, *Genio y figura*, y finalmente, *Morsamor*.

Como hemos podido apreciar, el pensamiento de Valera es a primera vista muy contradictorio, sin embargo esta aparente vacilación entre una visión positiva del mundo y otra idealizada, además de su postura indefinida ante cualquier ideología para no comprometerse con alguna -y por tanto no limitarse a una sola visión del mundo- le permitieron finalmente juzgar los diferentes fenómenos con objetividad, siempre desde una visión neutral y verdalmente racional, la cual al excluir dogmatismos de cualquier índole permitieron que su discurso -a primera vista- fuese percibido como una voz que se mantiene abierta al diálogo.

Para Menéndez Pelayo la inteligencia de Valera estaba muy adelantada a la España de su tiempo⁸⁷, su pensamiento se anticiparía a inquietudes políticas y literarias, como la creación de la novela psicológica -de la cual nuestro autor es precursor en España al mostrarla en un contexto moderno⁸⁸- o al tema de la decadencia española, que será retomado por la generación del 98 y los regeneracionistas; no obstante, si abriésemos el rango de estudio de la vida y obra de nuestro autor no desde un contexto nacional, sino mas bien desde la propuesta de Ricardo Gullón y Lily Litvak -que toma al modernismo como época y no como una corriente o generación literaria- podríamos percibir que la aparente contradicción en la que Valera cae es simplemente una reacción generalizada ante el fenómeno de la modernidad, por lo cual su aparente oscilación entre una visión puramente objetiva, enfocada en el progreso material, y otra esperanzada en el ideal, será una respuesta ante tal dinámica, donde al igual que la tendencia arquitectónica del siglo XIX -que incorpora estilos de diversas culturas y épocas, para crear finalmente un estilo ecléctico- Valera igualmente fusiona todo su conocimiento del mundo a su percepción interior, obteniendo terminantemente una sola voz clara y distinta, comprometida únicamente consigo misma.

⁸⁷ Jiménez Fraud, *op. cit.*, p. 86.

⁸⁸ Carol Rupe, *La dialéctica del amor en la narrativa de Juan Valera*, Madrid, Pliegos, 1986, p. 11.

III. Juan Valera o la reivindicación del platonismo

En sus disertaciones sobre estética, Adolfo Sánchez Vázquez habla del arte como un fenómeno social, pues tanto el artista como su obra son reflejo de un contexto determinado, anclado en una época.

El arte es un fenómeno social, lo es primero porque el artista, por originaria que sea su experiencia vital es un ser social; segundo, porque su obra, por honda que sea la huella que deje en ella la experiencia originaria de su creador, y por singular e irrepetible que sea su plasmación, su objetivación en ella es siempre un puente, un lazo de unión entre el creador y otros miembros de la sociedad; tercero, porque la obra afecta a los demás, contribuye a elevar o desvalorizar en ciertos fines, ideas o valores; o sea, es una fuerza social que, con su carga emocional o ideológica, sacude o conmueve a otros.⁸⁹

En efecto, cada obra humana -incluida la literatura- por efímera que pueda parecer e independiente del periodo en que fue concebida, lleva inmanentemente implícita una doble carga semántica; porque al tiempo que refleja una perspectiva personal ante algún fenómeno determinado, también evidencia la ideología del grupo social al que pertenece; para Martí, “las obras literarias, si no son la explosión de una individualidad fantástica y potente, adecuada a todas las edades, son el reflejo del tiempo en que se producen”⁹⁰; sin embargo, dependiendo de los requerimientos sociales, tiende a exaltarse algún segmento en particular de este binomio entre lo individual y lo colectivo, ya sea excluyendo la autoría mediante el anonimato como una forma de resaltar el valor e identidad de una comunidad -dinámica que se presenta en el arte rupestre o los cantares de gesta- o de forma contraria como sucede en el Renacimiento, donde el artífice adquiere importancia al ser considerado el más apto para imitar la creación divina. No obstante, no será hasta el siglo XIX que el individualismo se establece como norma social, y será visto no desde la percepción renacentista del hombre como espejo de la divinidad, sino como una totalidad en sí misma, una entidad que no está ligada a otra y que por lo tanto es libre y con autonomía.

En realidad, el siglo XIX se caracteriza por ser un periodo de gran agitación, ocasionada por una acelerada transformación social que provoca el surgimiento de distintas filosofías -marxismo, positivismo, anarquismo etc.- que simultáneamente se desarrollan bajo el poderío burgués; esta nueva sociedad obliga al ser humano a cambiar

⁸⁹ Adolfo Sánchez Vázquez, *Ideas estéticas de Marx*, México, Era, 1967, p. 112.

⁹⁰ Florinda Álzaga, *Concepción estética del arte y literatura en José Martí*, disponible en: http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/08/aih_08_1_015.pdf fecha de consulta: agosto de 2012.

de hábitos, causando una crisis en todos los niveles de vida, desde la forma de concebir el mundo, hasta la manera de amar y vivir la sexualidad. El artista -principalmente el escritor- es quien se percata en mayor medida del ritmo caótico y desordenado que se impone a cada momento; éste se verá como un visionario, un oráculo que desde una postura particular -esencia del pensamiento burgués- expondrá en su literatura los vicios y las añoranzas de su sociedad, retratando en su caso, la realidad capitalista.

De toda la problemática en cuanto a usos y costumbres se refiere, una de las preocupaciones que mantiene en suspenso a la sociedad burguesa es lo concerniente al erotismo. Aunque el burgués aboga abiertamente por una política represiva, restringiendo de la vida pública cualquier alusión al cuerpo o a la voluptuosidad, lo cierto es que si bien no fue en forma explícita, el hombre encontró infinidad de medios para expresar esta pulsión; ya sea a través de la prostitución y las experiencias sadomasoquistas en general, o partiendo del sexo como vía de ascenso espiritual, en el que a la par de estas ceremonias -emulación de rituales tántricos y dionisiacos- la experimentación con alucinógenos ofrecía igualmente una nueva gama de sensaciones.

Por su parte, las expresiones artísticas -cada una a su modo- se convierten en una ventana que emerge para difundir la diversidad de prácticas e inclinaciones sexuales. Por su parte, la literatura, más que una ventana, es propiamente el ojo del *voyeur* en el picaporte de la puerta, un espacio íntimo que desde una zona segura pero cercana al mismo tiempo, penetra con mayor facilidad a estos mundos clandestinos; así, desde la autenticidad de cada autor, las obras literarias expondrán la problemática erótica de la época, como el eros místico y estático de Juan Ramón Jiménez, el eros perverso y prohibido de Ramón del Valle Inclán, la prospectiva erótica de Felipe Trigo, o en nuestro caso, el eros platónico en Juan Valera.

Aunque la diversidad de conductas y prácticas sexuales de aquel siglo reflejan el hartazgo de los modos comunes y ya trillados de ejercer la sexualidad, realmente por más que se trató de decorar alternativamente estas experiencias o ver al erotismo desde distintos enfoques, percibiéndolo ya sea como algo puro y a la vez estéril, retorcido y perverso, o fértil y salvaje etc.; esta sociedad no puede deshacerse aún del conflicto que ocasiona una suposición, herencia del platonismo, que parte de decidirse entre dos polaridades, una que pertenece al mundo de lo ideal y otra al de lo pragmático; decisión que se basa en la reiterada aspiración por llevar a cabo las ensoñaciones, pues -aunque

tortuosas y difíciles- se piensa falsamente que son la mejor opción, a pesar de la reticencia en llevar a cabo los deseos corporales, pues -aunque bajos y perversos- se saben necesarios.

Si bien el erotismo del siglo XIX, aun el del periodo finisecular, tiene muy presente la estética del romanticismo, algunas de estas representaciones aluden de cierta manera a la poética y estética platónica; los románticos, defensores del idealismo, renuevan el interés por sistemas afines a su sensibilidad, recurriendo obligadamente a la filosofía de Platón. De la tradición platónica, los románticos emulan generalmente el concepto del amor o eros como motor del universo, la noción de la magia como una fuerza transformadora, la idea de fusión como el anhelo de integración a la totalidad, y la sublimación del acto sexual y la carnalidad como pulsión y sentimiento primario para acceder a la totalidad. Dichos conceptos provienen principalmente del platonismo medieval -mezcla del amor profano de los cortesanos y el amor sagrado de los místicos- y de los neoplatónicos renacentistas, de quienes se descartan sus premisas de armonía y belleza universal, al representar valores de la estética clasicista.

Para Henríquez Ureña el platonismo pertenece más a la literatura que a la filosofía, porque quienes reprodujeron el “temperamento platónico” en la edad moderna -más que los filósofos- fueron propiamente los poetas modernos⁹¹, aun cuando su platonismo no siempre culmina en la armonía perfecta que Platón originalmente propone. Lo anterior permite hacer hincapié en la evolución y reiterada presencia del eros platónico en el imaginario social del siglo XIX.

Este platonismo literario, emulado a partir de la repetición coloquial y sintetizada de la temática platónica, es justamente lo que Valera expone en su literatura: ya sea en su narrativa o en su labor como crítico, Valera condena la idealización exacerbada, pero no es por un escepticismo empedernido, más bien se trata de una forma de resaltar la errónea percepción del ideal, causa de un platonismo mal entendido, o mal enfocado por el romanticismo.

⁹¹ Pedro Henríquez Ureña, “El espíritu platónico” en *Obra Crítica*, México, FCE, 2001, p. 154-156. (Colección Biblioteca Americana).

3.1.- Juan Valera y el Platonismo

Tanto los ensayos como la narrativa de Valera dan muestra de sus conocimientos sobre la tradición grecolatina -fruto de sus estudios de cultura clásica durante su estancia en Nápoles-; en realidad la literatura de Valera se alinea con la estética platónica desde la parte más elemental como es su estructura; nuestro autor pone particular atención a las formalidades técnicas de su narrativa, siempre cuidando la construcción del discurso para que todos sus componentes se subordinen entre sí armónicamente.

Aunque para la crítica Valera no realiza esta acción conscientemente -o en la forma en que lo hiciera Jane Austen⁹² por ejemplo- con mayor razón podemos afirmar que su estudios de literatura clásica -incluidas la premisas neoplatónicas sobre la búsqueda de la belleza en la armonía de las formas- habrían quedado tan arraigadas en el pensamiento de nuestro autor como para marcar su escritura y recrearlas aun de manera inconsciente; esta aseveración partiría de su opinión acerca la novela -en la que nuevamente se distinguen referencias platónicas, principalmente en su concepto de lo bello como camino a lo trascendente, y por lo tanto, única preocupación del ser humano- ya que para Valera la novela debe ser un espacio para recrear la belleza, donde si bien para su construcción es necesaria la imitación de la realidad, ésta debe presentarse en forma idealizada y no literalmente; la novela al ser una obra artística debe tener únicamente un fin en sí misma, es decir, debe buscar el arte por el arte, separándose de cualquier otro fin que no fuese el deleite en la misma obra.

Por otro lado, si las formalidades técnicas o el criterio de Valera sobre la creación novelística, muestran destellos platónicos, será en su narrativa donde se perciba con mayor claridad el uso consciente de la poética del platonismo, sobre todo en la persistencia de nuestro autor en colocar al amor como eje fundamental para encadenar las acciones. La narrativa de Valera partirá entonces del eros platónico, esta dialéctica amorosa será el tema principal de la narración; la experiencia erótica funciona como un catalizador de la diégesis, y es el punto de partida para generar y justificar tanto los diálogos como las acciones; desde este estadio emocional se desatará la problemática existencial de los personajes, obligándolos irremediabilmente a cuestionar

⁹² Cfr. Antonio Moreno Hurtado, *Jane Austen, Juan Valera y Henry James*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005, recurso disponible en: <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=12667&portal=53>, fecha de consulta: agosto 2012

su condición dentro del contexto y posición social que desde un principio los ha determinado.

El uso de una poética propiamente platónica es constante en la obra de Valera, sobre todo la emulación de su estructura tradicional, que pasa a la literatura como una síntesis de sus principios más generales, en forma alegórica. A grandes rasgos, esta estructura consiste en el recorrido y gradual perfeccionamiento de una entidad, que sin importar su género, se sitúa en un papel activo para alcanzar un objetivo determinado. En este viaje de iniciación y purificación se encuentran dos fases o elementos vitales: uno que incita al héroe a comenzar la aventura, y otro que constituye el punto de llegada o la empresa a realizar en sí misma; dichos elementos pertenecen desde el léxico platónico al amor o eros, y a la ya clásica polarización venusina otorgada a la imagen femenina; esta imagen tendrá una importancia fundamental para los neoplatónicos, no sólo por estar íntimamente ligada con la ascensión o caída del héroe, sino también porque ella encarna las pasiones y las virtudes del ser humano, y por lo tanto es una representación simbólica o alegorizada de la carnalidad y la sensualidad, así como de la sensibilidad artística, filosófica o espiritual.

En la narrativa de Valera el personaje femenino posee una tipología que suele emular las características físicas y emocionales de Venus; así, por debajo de sus rasgos físicos o su jerarquía, de una u otra forma encontramos la misma imagen descrita por Platón y los neoplatónicos. Esta recreación actúa de una forma muy similar a la que se muestra en *La Divina Comedia*, *Fausto*, y demás historias que se alinean a la tradición platónica, o que de alguna forma hacen referencia a ella, -reproduciendo además la adaptación del siglo XIX de la duplicidad Venusina: Venus celeste y Venus terrena- la cual puede rastrearse en la imagen de la *femme fragile* y la *femme fatale*; imagen que aparece en *Morsamor* con *Urbasi* y *Donna Olimpia*, quienes nos remiten a este modelo femenino.

Por otro lado, la ambivalencia que caracteriza el pensamiento de Valera, la cual lo mantiene oscilando entre la idealización y el pragmatismo como consecuencia de su negativa a alinearse con algo en particular, no ha permitido definir claramente su opinión sobre el platonismo. La crítica generalmente ha coincidido, en que el escepticismo de Valera es una prueba de su rechazo a la filosofía idealista:

Yo que paso por escéptico [...] prefiero la sinceridad de la duda a la afirmación hipócrita de una creencia o de una ciencia de la que se carece [...] por esto no he querido yo tener ninguna ilusión ni ningún ideal nunca. Lo que importa y conviene es tener una realidad objetiva.⁹³

Sin embargo, aunque abundan en su literatura referencias al platonismo, existe un texto en particular donde se aprecia con mayor claridad su opinión acerca de esta filosofía, su comentario sobre *Psicología del amor* de González Serrano, en el que afirma:

Un punto hay en que estoy perfectamente de acuerdo con el señor González Serrano: su odio y mala voluntad al amor vulgarmente llamado platónico [...] hay en este amor, aunque fuente de riquísima poesía, no se que de alambicado falso y artificioso. Este amor se pone de moda en épocas de barbarie y violencia [...] Cuando el vulgo de los hombres mira y trata a la mujer como esclava, causa de nuestra caída y origen de nuestra perdición, surgen espíritus generosos que la transforman en diosa, y como a diosa la idolatran. La mujer ideal y divina aparece entonces en contraposición de la mujer vilipendiada y maltratada. Y esta mujer ideal es más hermosa, más celebrada y más amada, cuando su fundamento perece y se va de la tierra [...]⁹⁴

Estas declaraciones parecen suficientes para que autores como Carol Rupe, confirmen el repudio de nuestro autor al idealismo platónico⁹⁵; sin embargo aunque esto pareciera resuelto, la problemática es más profunda de lo que Rupe parece distinguir, pues aunque Valera efectivamente rechaza el amor platónico, aún queda la duda de por qué emula una dialéctica a la que tajantemente se opone. En el texto citado Valera se pronuncia en contra del “amor vulgarmente llamado platónico”, esta frase es muy significativa pues si tomamos en cuenta no sólo el didactismo sutil de nuestro autor, sino además sus conocimientos de cultura grecolatina -que se encontraban por encima del promedio-, parecería indicar que el uso del adverbio “vulgarmente” no es accidental y que revelaría una intención específica, la de refutar una noción condensada y mal asimilada del eros platónico; noción que se basa en la percepción de esta dialéctica erótica como un amor en el que la idealización es el máximo y único componente, percepción del común de la población que Valera criticaría más adelante en dicho

⁹³ Juan Valera, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1961. (Tomo II), p. 1573.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 1583.

⁹⁵ Cfr. Rupe, *op. cit.*, pp. 12-13.

comentario: “Es sofistería que siendo el hombre y la mujer compuesto de alma y de cuerpo... prescindamos del cuerpo y nos amemos solo con el alma...”⁹⁶.

Es probable que Rupe se refiera -aun sin notarlo conscientemente- a este cliché de dominio popular a la hora de afirmar el rechazo de Valera hacia el amor platónico, razón por la que la autora viera en Valera a un pragmático anti-idealista; pero -como también señala su literatura- Valera no rechaza cabalmente la filosofía de Platón, sino la visión común o vulgar que se formó a partir de su premisa original, y que terminaría imponiéndose u opacándola; esto lo demuestra casi al término de su argumentación a Serrano, donde persiste en señalar y corregir este supuesto popular, explicando en qué radica realmente el amor o eros: “La unión de hombre y de mujer en esta suerte (unión de cuerpo y alma para procrear) es lo más perfecto y deseable de la vida pero difícil de conseguir”⁹⁷.

Esta última frase nos permite suponer que en *Psicología del amor*, Valera sintetiza no sólo el elemento esencial, motor del eros platónico, sino además, el principio que le permite operar y desarrollarse en la realidad, tal y como se explica en el último diálogo del *Banquete*, donde Sócrates toma la palabra para corregir las conjeturas que anteriormente se habían señalado sobre la naturaleza del amor; Diótima -quien supuestamente lo inicia en estos misterios- le revela que el eros es amor por lo bello, cuya presencia impulsa al hombre a engendrar, engendramiento según cuerpo y según alma; el amor para el platonismo será entonces procreación en lo bello⁹⁸, y será asociado con el eros, entendiendo este concepto como el deseo por engendrar o crear, y no precisamente como el amor afectuoso y ocasionalmente apasionado que es propiamente del *ágape*, o la *filia*, que denota un amor más amistoso; el propio Ficino, no obstante su reinterpretación y síntesis del platonismo, parece reafirmar esta noción: “El amor es apetito de engendrar en el sujeto bello para conservar vida perpetua en las cosas mortales. Este es el amor de los hombres que viven en la tierra. Esta es la finalidad de nuestro amor”⁹⁹.

⁹⁶ Obras completas, *op. cit.*, p. 1583.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 1584

⁹⁸ Platón, *Diálogos Socráticos: Apología, Critón, Eutifrón, Fedón, Fedro, Banquete, Menón*, 4ª ed. Estudio preliminar de Ángel Vasallo, U.S.A, W.M. Jackson, 1972, p. 306.

⁹⁹ Marsilio Ficino, *Sobre el Amor. Comentarios al banquete de Platón*. Traducción de Mariapía Lamberti y José Luis Bernal, México, UNAM, 1994 p. 134.

Si bien, en el comentario de Valera a González Serrano, nuestro autor afirma explícitamente su rechazo al amor platónico, en realidad se refiere a la visión que comúnmente se tiene de este concepto, visto vulgarmente como un amor basado completamente en la idealización; amor en el que el amante no se aleja de sus objeto amado aunque conoce la imposibilidad de relacionarse con él, optando por contemplarlo vanamente a la distancia; esta creencia es llanamente lo que Valera trata de corregir, afirmando que el eros no busca que el hombre elimine sus pulsiones corporales y se instale de lleno en la ociosidad contemplativa, sino propiamente la realización objetiva de sus ideales en el mundo tangible.

La narrativa de Valera estará orientada al desarrollo y esclarecimiento de esta temática, así, sus personajes perecen o sobreviven en la medida en que logran resolver su problemática; ya sea idealizando inútilmente -mostrando con ello un platonismo mal entendido- que para Valera significa la inminente destrucción, o en el caso contrario, cuando el personaje reconoce la incapacidad de llevar a cabo sus ensoñaciones, reivindicando su camino y logrando con esto la supervivencia.

Ejemplos de esta dinámica se presentan con Faustino y Morsamor¹⁰⁰, quienes al carecer de los medios o de la preparación suficiente para materializar sus ambiciones, sucumbirán irremediamente, consecuencia de insistir en su realización; en contraste, Luis de Vargas en *Pepita Jiménez* y Proclo en *Asclepigenia*, representan la reivindicación oportuna; ambos personajes se percatan a tiempo de la falsedad de sus aspiraciones místicas, lo que permite además de una existencia afortunada, la continuidad de su universo.

A grandes rasgos, lo que Valera toma del eros platónico, es su intención de materializar las abstracciones en la vida cotidiana, cosa que en el léxico del platonismo representa la pulsión creativa del eros; esta será la preocupación esencial de Valera, preocupación que si bien nuestro autor expone teóricamente en su faceta como ensayista, es en su narrativa donde será puesta en práctica.

¹⁰⁰ Véase. cap. II, p. 53.

3.2.- *Pepita Jiménez*

De todas las novelas de Juan Valera *Pepita Jiménez* es posiblemente la que más se apega a la tradición platónica; cada una de las partes que la constituyen -aun sus áreas más elementales- trabajan recíprocamente, logrando con esto un mundo ideal en el que se lleva a cabo la anhelada armonía cósmica; podemos apreciar cómo, en este micro universo, cada uno de los personajes aceptan su condición jerárquica, viviendo de acuerdo a la mentira soberana¹⁰¹; sin embargo las ilusiones del protagonista pondrán en riesgo la existencia de este mundo platónicamente perfecto, cuya única oportunidad de subsistencia se encontrará en el abandono a tales aspiraciones.

Pepita Jiménez narra la lucha que un joven sostiene entre sus ensoñaciones espirituales y sus pulsiones corporales; tal duplicidad se encuentra representada por una supuesta vocación religiosa y por la repentina voluptuosidad suscitada por Pepita. Este debate entre *don carnal* y *doña cuaresma* ocurre bajo el marco de un ambiente campirano, esto es muy significativo puesto que no sólo nos remite a novelas donde se recrea el amor platónico en un ambiente pastoril como *Dafnis y Cloe*, o a la poesía renacentista en general, sino que además muestra lo que para el modernismo significan estos lugares: un espacio idóneo para hablar abiertamente de los sentimientos, que en contraste con la ciudad, en donde la aparente civilidad e imposición racionalista reprime siquiera la alusión, obligando a una expresión clandestina y a puerta cerrada, la recreación de la naturaleza hará más licito el abandono de la razón y la manifestación de las emociones.

Pepita Jiménez explora el concepto de amor que tradicionalmente se le atribuye a la diosa Venus, conocido también como furor erótico, el cual, junto al furor poético, místico y profético, forma parte de los cuatro delirios divinos expuestos en el *Banquete* -más tarde comentados por Porfirio y Ficino-. Esta exploración del erotismo platónico será presentada a partir de la ya clásica intención didáctica y moralizante de nuestro autor, que si bien no es literal o explícita en la novela, se encuentra sutilmente anunciada -rasgo que caracteriza el estilo literario de Valera-.

¹⁰¹ Platón en *La República* expone el funcionamiento del estado ideal a través de la mentira soberana; esta mentira consiste en una supuesta raza de oro, de plata y de bronce, en la que las dos primeras tendrán el control del estado, mientras que la raza de bronce, al ser de clase inferior, deberá por lo mismo acatar sus mandamientos; para Platón cuando el bronce gobierne, caerá el estado.

Independiente del carácter lúdico y hasta cierto punto ligero de la historia, *Pepita Jiménez* es una novela de educación sentimental, en ella Valera expone su teoría al respecto de la eficacia y viabilidad de este tipo de amor en la vida cotidiana, proponiendo la posibilidad de que en esta noción haya una deformación como consecuencia de una absorción coloquial y mal aprendida. El título de la novela nos da un claro indicio de lo que Valera se propone, y si bien *Pepita Jiménez* no es el nombre que en un principio se le había asignado, de haberse conservado el original *-La virtud no puede decaer-*¹⁰² tanto el contenido como la intención de nuestro autor habría permanecido intacta -aunque probablemente sí se habría alterado la aceptación y el éxito que generaría-; estos nombres finalmente organizados como título y epígrafe, además de la sentencia latina al final de la novela¹⁰³, nos hace pensar que *Pepita Jiménez*, por encima de la historia literal, es ante todo un tratado sobre el amor, una revisión del concepto de eros en el que al igual que los *Comentarios al Banquete* de Ficino, los *Diálogos de amor* de León Hebreo etc., se busca explicar este tópico del Platonismo, claro está que en el caso de Valera esto se realizará en forma de novela; el título además nos indica que el tema a tratar no es precisamente el romance o la travesía del héroe hasta alcanzar el amor de Pepita, sino propiamente la focalización del furor erótico o delirio de Venus, representado en la imagen de Pepita, personificación de Venus en la novela.

Sin embargo, como una forma de legitimarse como escritor ante el reducido círculo literario de su país, y en pos de un didactismo no-explicito que no pretende enseñar o moralizar abiertamente, Valera dejará sin traducción las frases latinas antes mencionadas; esto como una especie de “guiño” o barrera intelectual destinada a un público selecto, del cual se sabe de antemano que ha estudiado y conoce tanto el sentido como el origen de aquellas sentencias, y que por lo tanto será capaz de descifrar las referencias y comprender el objetivo didáctico de su novela.

¹⁰² *Nescit labi virtus* “La virtud no puede decaer”, esta sentencia es originalmente el título que Valera concibe para su novela, figurando finalmente como epígrafe de la misma Cfr. Juan Valera, *Pepita Jiménez*, Edición de Enrique Rubio Cremades, España, AREA- Random House Mondadori, 2005, p. 55.

¹⁰³ *Nec sine te quidquam días in luminis oras Exortur, neque fit laetum, neque amabile quidquam* “Sin ti nada surge en las regiones de la luz, ni la luz, ni brota la alegría ni el amor”. Valera, *Pepita Jiménez*, p. 274.

Dichas locuciones nos remiten a las virtudes que provienen del amor¹⁰⁴, así como a la noción de Venus como presencia irremplazable para la generación de todas las cosas: La primera máxima, *Nescit labi virtus* “la virtud no puede decaer”, ilustra la incorruptible naturaleza de la virtud, ya que sin importar el ámbito donde ésta se encuentre, sea en las empresas más elevadas como el magisterio religioso -vocación por la que en un principio Luis de Vargas muestra interés- o en los quehaceres más elementales y cotidianos de la vida doméstica -ocupación por la que finalmente se decide- la virtud jamás se denigra o pervierte.

La segunda sentencia, *Nec sine te quidquam días in luminis oras Exortitur, neque fit laetum, neque amabile quidquam* “Sin ti nada surge en las regiones de la luz, ni la luz, ni brota la alegría ni el amor“, revela finalmente la dirección con que Valera pretende encaminar la energía venusina -mejor conocida como eros- y además, cuáles son las fuentes filosóficas, que junto al platonismo, se integran a su percepción de la imagen de Venus. Valera extrae esta locución del poema de Lucrecio *De Rerum natura De la Naturaleza de las cosas*, este fragmento forma parte de una invocación a Venus con la que inicia el poema; sin embargo, este acto de veneración, al igual que la recreación del amor platónico en *Pepita Jiménez*, a primera vista parece una contradicción, ya que la propuesta didáctica de Lucrecio -que consiste en eliminar de los hombres la superstición religiosa- parece refutarse al buscar el favor de la divinidad, contradicción que en el caso de Valera se percibe mediante la emulación de un tipo de amor que el autor abiertamente rechaza; sin embargo, esta recreación del eros platónico, así como la veneración a la diosa por parte de Lucrecio, forma parte de un recurso pedagógico para exponer con suavidad sus respectivas hipótesis, las cuales, debido a su complejidad no podrían expresarse de otra forma.

En general, lo que Valera nos indica con esta locución, es su afiliación y concordancia con la propuesta de Lucrecio, quien muestra que Venus es fundamentalmente un símbolo del principio vital y generador de todas las cosas, ya que en realidad por debajo de los atributos y potencias que se le han otorgado, es una imagen creada para designar a la propia naturaleza. Esta locución se inserta a su vez a una imagen multitextual, en la que mediante la descripción física de un lugar, se crea el

¹⁰⁴ Nos referimos a las cuatro virtudes cardinales -fuerza, prudencia, justicia y templanza- las cuales aparecen expuestas en el *Banquete* a través del diálogo de Agatón, cuando habla de las virtudes del amor; ideas que serán retomadas posteriormente por Ficino en su *Comentario al Banquete*, específicamente en el capítulo VIII de su quinto discurso.

espacio ideal para remitirnos a una constelación de textos, los cuales muestran en su totalidad la tradición y fundamento del eros platónico, que sin importar su filiación -ya sea hijo o séquito de la diosa- describe la forma en que la energía de Venus emana y se manifiesta en el plano terrenal.

En el epílogo de su novela Valera despide a los personajes, pues éstos ya han cumplido su labor didáctica, y mediante un narrador, se enfoca por completo a describir lo que sucedió en ese universo después de la unión de los amantes, deteniéndose en la descripción de una huerta y su remodelación de un lugar que alimentaba el cuerpo, al de un sitio de culto que provee la ambrosia espiritual -a su vez referencia directa del escenario donde Sócrates explica a Fedro la naturaleza tripartita del alma¹⁰⁵-. Valera describe este espacio como si se tratase de un pequeño templo grecorromano, cuya exuberante vegetación a su alrededor evoca una extraña sensación de voluptuosidad que insinúa la presencia de Eros, y que a su vez confirma al numen que ahí se venera, a la patrona de la fecundidad y la primavera, Venus.

En el interior de la huerta/santuario, se describen cuatro imágenes que en su conjunto señalan los principales componentes del amor platónico; en medio del lugar, presidiendo la sala, se encuentra la réplica de la escultura de *Venus de Medicis*, ésta será el objeto de adoración e invocación del numen, la voluta con la inscripción del poema de Lucrecio se dispondrá como un altar para sostenerla, mientras que las pinturas referenciales a la literatura erótica grecolatina, se encontrarán a su alrededor como si estuviesen señalando pasajes donde la diosa muestra sus virtudes.

Estas imágenes representan los dos aspectos principales del eros platónico, los cuales -según esta dialéctica- debían integrarse para ascender al universo angelical; así, la sublimidad del mundo de las ideas está representada por el pasaje de *Eros y Psique*, mientras que la carnalidad inocente y sin mácula se verá en la imagen de Dafnis y Cloe; estas escenas se encontrarán alrededor de la escultura de Venus como una forma de explicar que es la unión del intelecto y la materia lo que permite la creación de las cosas, por lo tanto, esta *Venus genitrix* reposa sobre una base real, regida por las leyes de la naturaleza.

¹⁰⁵ Cfr. Fedro.

Hasta este momento hemos mencionado la forma en que Valera percibe el amor platónico, señalando además su obstinación por reivindicar esta dialéctica amorosa por encima de un estereotipo erróneamente nombrado amor platónico, supuesto que Valera rechaza abiertamente; de igual forma propusimos la hipótesis de que *Pepita Jiménez* no es una simple novela de educación sentimental, sino todo un tratado sobre el furor erótico, que en vez de presentarse en forma de discurso filosófico, como es el caso de los textos de Ficino o León Hebreo, lo encontraremos en forma de novela; espacio en el que nuestro autor se vale del recurso didáctico de Lucrecio, para desarrollar su corrección a la suposición vulgar y mal entendida sobre el amor platónico, percibida como una idealización banal sin intervención y realización material.

Para el desarrollo de estas propuestas, tomamos como punto de partida el título de la novela, las locuciones latinas que sirven de epílogo y epígrafe, además de la última escena de *Pepita Jiménez*, cuyas intertextualidades a la tradición y poética del platonismo nos permiten una comprensión más amplia del tema; sin embargo, aún es necesario mostrar el modo en que Valera estructura su tratado novelado sobre el eros y compararlo con otras de sus novelas, lo que nos permitirá determinar no sólo si existe alguna evolución sustancial de esta dialéctica en su narrativa, sino además precisar la manera en que el eros platónico se inserta en la dinámica finisecular.

3.3.- Eros platónico en la narrativa de Juan Valera

Básicamente, el eros platónico describe un proceso de creación en el que la función del amor es la de integrar la esencia y la sustancia, potencias elementales que para el platonismo son lo que mantiene al universo en armonía. Para la interpretación y mayor comprensión de este proceso, la filosofía platónica establece un lenguaje metafórico a partir del acto sexual. En esta metáfora, los amantes son una alegoría de las potencias elementales, así, mientras lo femenino representa lo receptivo y la naturaleza, la polaridad masculina estará relacionada con la creatividad y el mundo de las ideas; aunque esta alegoría hace alusión a la figura del andrógino, se establecerá tradicionalmente como una imagen de amantes heterosexuales, consecuencia del platonismo medieval y renacentista que adapta esta figura bajo el dogma cristiano. Ficino interpretará la figura del andrógino como una imagen que describe los atributos del alma, relacionando la fortaleza como un atributo masculino, la templanza como femenino, y la justicia perteneciente a ambas.

En *Pepita Jiménez* -como toda novela finisecular, reflejo de los procesos capitalistas- abundan sustancialmente las intertextualidades, que en su caso aludirán a la tradición clásica y a los diálogos platónicos, principalmente del *Fedro* y el *Banquete*, lo que le brinda un sustento filosófico. Mary Loud en su ensayo *El amor platónico en Pepita Jiménez*, se dedica a mostrar el paralelismo que existe entre la novela y el *Fedro*¹⁰⁶, que para la autora es su influencia más decisiva, debido a la significativa cantidad de alusiones que se hacen de ella en el texto de Valera, esto confirmaría un uso premeditado y no casual de los fundamentos platónicos. Para la autora, el *Fedro* es una loa a los beneficios del amor en la tierra, diálogo que se diferencia del *Banquete* en cuanto a que éste se centra en discutir su naturaleza.

Loud observa similitudes entre Luis de Vargas y Fedro, principalmente en la semejanza de edades y en su inexperiencia en las cosas del amor, que los hace pensar que éste es malo; asimismo describe varios eventos de la novela que coinciden con la ambientación descrita en el diálogo socrático, como el episodio de la carta del 4 de mayo, en el que se describe una salida al campo, y donde justamente a la mitad del día los enamorados se quedan solos por primera vez, suceso que Luis narra como un acontecimiento que por un momento le produce una sensación extraña, casi demoníaca:

me figure, como era evidente, que en los pocos minutos que había estado a solas con Pepita junto al arroyo de la Solana nada había ocurrido que no fuese natural y vulgar; pero que después, conforme iba yo caminando tranquilo en mi mula, algún demonio se agitaba invisible en torno mío, sugiriéndome mil disparates.¹⁰⁷

Esta escena coincide con el momento en que Fedro se percata de la repentina pausa de Sócrates, pensando que se debe a un soponcio ocasionado por el calor del medio día, y enterándose después, que en realidad se debe a una señal demiúrgica revelada a Sócrates, que le muestra su falta por referirse negativamente del amor:

Al disponerme a pasar el agua, he sentido esa divina señal que a menudo se manifiesta en mí. Es siempre para que me detenga cuando estoy por ejecutar alguna resolución; he creído oír una voz venida de este lado que me prohibía partir antes de haber ofrecido a los dioses una expiación, como si hubiese cometido alguna impiedad.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Mary Loud, *El amor platónico en Pepita Jiménez*, Disponible en <http://www.jstor.org/stable/345509>, fecha de consulta: septiembre 2012.

¹⁰⁷ Valera, *Pepita Jiménez*, p. 124-125.

¹⁰⁸ Platón, *op. cit.*, p. 197.

El análisis de Loud confirmaría nuestra propuesta en percibir a *Pepita Jiménez* como un tratado o comentario sobre el amor, el cual, se basaría en los fundamentos originales de la filosofía platónica; sin embargo, Platón no propone una estética para la creación artística, sino propiamente una dialéctica; de esta labor se encargarán los neoplatónicos, sobre todo los renacentistas, quienes mediante la exégesis de esta filosofía, adaptan sus preceptos para aplicarlos en las expresiones artísticas, creando propiamente una poética platónica, cuya temática será representada en infinidad de ocasiones no sólo en la literatura o en las artes plásticas del Renacimiento, sino además en las imágenes de la modernidad capitalista, que sin importar la llegada de las nuevas tecnologías, como el cine o la fotografía, persiste en imitar el imaginario platónico, no obstante lo novedoso de sus formas o escenarios.

Los elementos más característicos de esta poética se encuentran delimitados principalmente en *La alegoría de los amantes*, que muestra las relaciones de reciprocidad y semejanza de los protagonistas; *El viaje e iniciación del héroe*, que se centra en describir el proceso de purgación y trascendencia del héroe; y *El tópico de Venus*, que muestra la clase de amor que impulsa al héroe a emprender la aventura.

En realidad *Pepita Jiménez* no es una novela que rompe con el esquema del amor platónico que de alguna forma, a través de su incansable repetición, hemos aprendido a reconocer; si bien en esta propuesta comentamos que la novela intenta corregir un concepto mal asimilado, esta labor se realiza con tanta eficacia y de una manera tan sutilmente elaborada, que no nos percatamos siquiera de la existencia de tal intención didáctica; pero la hay. Valera no sólo expone en *Pepita Jiménez* una filosofía, sino que además de plantear la existencia de una interpretación errónea, busca reivindicarla; sin embargo, no lo hace través de un discurso filosófico propiamente teórico, algo que ya en sí mismo es complicado, sino que crea realmente un universo para ponerlo en práctica.

En esta aparente sencillez con la que Valera explica algo tan complejo, es en donde se encuentra realmente el valor literario de *Pepita Jiménez*, pues en la novela no sólo se expone una filosofía, sino que además se inserta en un discurso literario minuciosamente estructurado, el cual, se desarrolla en una forma accesible gracias a la escritura depurada y sin rebuscamientos del autor, y a través de una historia ligera y fácil de digerir, permite una exposición inadvertida a los ojos del lector común, pues

éste no siente explícitamente dicha intención. Tan inadvertida paso su explicación filosófica que también ocurriría con la crítica, pues oscureció su mérito literario al otorgarle a *Pepita Jiménez* únicamente un lugar dentro de la historia de la literatura como representante de la novela moral y costumbrista de la generación del 68.

Para el desarrollo de su corrección filosófica como un tratado novelado, Valera no se limita en recrear la temática platónica en un espacio ficcional, verosímil a la realidad, sino que literalmente crea un mundo platónico, un universo armónico basado en los principios de correspondencia y reciprocidad en el que todo se encuentra ordenado por categorías; mundo en el que ni siquiera sus personajes trasgreden las normas o cánones establecidos, y viven en conformidad con la mentira soberana¹⁰⁹, aceptando completamente su jerarquía o condición social.

Este universo creado por un demiúrgico Juan Valera es en su totalidad platónico, lo es en la disposición y administración de la riqueza mediante un cacique, equivalente a la raza de oro de la *República*, lo son los espacios y los escenarios que remiten a los diálogos platónicos, como la huerta donde los protagonistas se quedan a solas por primera vez, referencia al lugar donde Sócrates habla con Fedro sobre la belleza, o las tertulias y convites descritos en la novela, recreación de la situación festiva del *Banquete*; lo es además por el lugar y la época en que se desata la experiencia amorosa, pues por tradición tanto el campo como la primavera son relacionados con Venus, y principalmente lo son los protagonistas, pues son la representación alegórica del eros platónico.

Ficino establece que todo amor comienza por la vista, pues es con los ojos que el hombre percibe la belleza de las formas en el mundo inteligible, no es hasta que el alma recibe la imagen de alguna cosa bella que comienza a amarla; Ficino fundamenta el eros a partir de la magia simpática o filosofía natural, la cual consiste en la atracción y procreación de los cuerpos por semejanza de naturaleza; en síntesis, el amor será una obra mágica que consistirá en atraer y unir lo semejante, pues “ si yo soy semejante a ti, tú, por necesidad eres semejante a mí. Y por ende, la misma semejanza que me constriñe amarte, te constriñe a amarme”¹¹⁰.

¹⁰⁹ En la *República*, Platón explica la mentira soberana para decir las categorías en que se debe regir el estado ideal.

¹¹⁰ Ficino, *op. cit.*, p. 47.

Sin embargo aunque los enamorados son de naturalezas análogas, no son iguales, sino propiamente seres complementarios; Ficino retoma el diálogo de Sócrates¹¹¹ en el que se menciona a eros como mitad rico y mitad pobre para explicar que el que ama algo no lo posee enteramente, sin embargo, lo conoce con el pensamiento del alma y lo juzga placentero, por ello, el amante se mantiene esperanzado en poder conseguirlo. Ficino explica esto afirmando que “los amantes tienen en parte lo que desean y en parte lo que carecen”¹¹².

Además Ficino describe a los enamorados como jóvenes, tiernos, flexibles, debidamente compuestos y nítidos, pues afirma:

Se representa el amor joven porqué comúnmente se enamoran los jóvenes, y los enamorados apetecen la edad juvenil. El amor es suave porque los ingenios mansos son más fáciles presas del amor; ágil y flexible porque viene a escondidas y a escondidas se marcha, debidamente compuesto porque desea cosas hermosas y huye de las contrarias, nítido porque en esa edad inspira al alma del hombre.¹¹³

Estos elementos forman básicamente la poética del platonismo, y a pesar de las modificaciones que un determinado autor, dependiendo de la época y el contexto social, pueda haberles realizado, en esencia han permanecido y se han usado de la misma forma: ya sea sirviéndose de ellos para la construcción física y emocional de los personajes, o funcionando como una herramienta narrativa para legitimar o desacreditar las relaciones sentimentales del relato, puesto que dichos elementos o justifican la unión de los personajes al presentar su naturaleza análoga, o la desacreditan, mostrando la imposibilidad del amor debido a la inarmonía de los amantes.

En *Pepita Jiménez* las relaciones de semejanza y reciprocidad que se desprenden de la alegoría de los amantes se recrean con mucha fidelidad; podemos ver cómo la caracterización de los personajes corresponde con la noción de Ficino, pues ambos son jóvenes y de la misma edad. Asimismo desde el principio de la novela es notoria la percepción de los protagonistas como entidades alegóricas, cuyo género será equivalente a cada una de las potencias elementales que para el platonismo rigen al universo, lo que también se advierte estructuralmente, pues tanto Luis como Pepita son personajes planos que no muestran un cambio psicológico significativo, es decir, son

¹¹¹ En el *Banquete* Sócrates dice que Eros no es hijo de Venus sino que fue concebido el día de su nacimiento por un encuentro amoroso entre el dios de la riqueza y la diosa de la pobreza.

¹¹² Ficino, *op. cit.*, p. 115.

¹¹³ *Ibid.*, pp. 89-91.

fieles representantes de su rol alegórico, uno activo y racional, otro pasivo y emocional; la narración también contribuye en la formación de la alegoría de los amantes; a través de las descripciones de los espacios como de los antecedentes familiares de cada uno de los protagonistas:

Luis antes de partir definitivamente al seminario decide pasar una temporada en provincia, junto a su padre; dicha estancia desatará una serie de conflictos para el protagonista, pues confrontará su formación racional propia de la ciudad y que debe a su tío Deán, con la atmósfera profana y pragmática que ofrece el hogar paterno. El carácter racional de Luis, además de la significativa ausencia en su vida de una figura materna -en la narración se refiere de forma muy superficial a su madre, como si no importase- contrastará indudablemente con la personalidad de Pepita Jiménez.

Pepita representa obstinadamente la polaridad femenina, ya que tanto su oficio como agricultora y la descripción de su hogar, nos brindan una impresión de sus cualidades como *Venus genitrix*; la fauna tranquila y las flores que decoran cada rincón de su casa, son descritos como si se tratase de un cuadro renacentista en honor a la diosa Venus. Pepita manifiesta también la ausencia significativa de una figura paterna, lo que intensifica sus rasgos puramente femeninos.

Así, en esta novela el rol que cada uno expone hace legítima la unión de los amantes, pues los personajes son recíprocos y complementarios, ya que ambos no sólo son semejantes en edad y posición social, sino también cada uno posee una cualidad que el otro carece, lo que permite que se encuentren en armonía universal; por estas razones de reciprocidad y complementariedad es que el primer matrimonio de Pepita es ilegítimo, ya que son entidades inarmónicas en todos los aspectos, principalmente en la edad -ella se casa a los 17 años con un hombre de ochenta-; esto mismo justifica el rechazo que siente Pepita por Pedro, padre de Luis.

Valera al situar como motor de su narración la experiencia amorosa, tuvo necesariamente que recurrir a la alegoría de los amantes para la construcción de sus personajes; en general estas relaciones de igualdad y complementariedad son emuladas con frecuencia en su narrativa: en *Asclepigenia* podemos ver cómo desde un principio se nos presenta la imagen del protagonista como un hombre que por causa de sus largas horas de estudio y sus rígidas prácticas ascéticas se encuentra en un estado físico altamente deteriorado: “Escena I: “Proclo, de edad de cincuenta años, seco, escuálido,

consumido por vigiliias, ayunos, estudios y mortificaciones, aparece sentado en un sitial"¹¹⁴; Asclepigenia, en contraste, es una mujer joven, hermosa y elegantemente vestida, que no obstante sus sentimientos hacia Proclo, no ha hecho a un lado sus pulsiones carnales y mundanas, teniendo además de Proclo otros dos amantes, uno joven que la satisface físicamente, y otro de más edad pero acaudalado que la satisface en gustos y halagos; aunque Proclo es amado por Asclepigenia, no es compatible con ella, pues su desdén a las cosas mundanas y descuido de sí mismo pone en riesgo la unión con su objeto amado,

Finalmente, no es hasta que Proclo se da cuenta de su falso amor platónico y se derrumba como él mismo lo dice, “todo el edificio filosófico que con tanto afán y arrogancia había yo levantado”¹¹⁵, que puede salvar el amor de su amada y pedir una segunda oportunidad:

“ASCLEPIGENIA.- No te alucines, Proclo. La juventud que se fue, no vuelve nunca. Venus Urania no te visitó sin motivo. En cuanto a la riqueza, doy por cierto que no ganarás jamás un óbolo con toda tu filosofía, a no ser que apelas al milagro.

PROCLO.- Pues bien: al milagro apelo. Ahora vas a ver quién yo soy. ¡Aquí te quiero, oh Teúrgia! Para algo me has de servir. Hasta ahora, Asclepigenia idolatrada, has poseído en Eumorfo y en Crematurgo hermosura, juventud y riquezas, contingentes, limitadas y caducas. De hoy en adelante vas a poseer la juventud, la hermosura y la riqueza, en absoluto y para siempre. Guardad silencio religioso. Ya empieza el conjuro.”¹¹⁶

Otro ejemplo de la armonía universal en la narrativa de Valera, lo encontramos en el relato breve *La buena fama*, que narra la historia de un príncipe que se disfraza de vasallo para conocer su futuro reino, ahí se enamora de una hermosa costurera de porte distinguido y habilidades que extrañamente no parecen encajar con las de su oficio y clase social; sin embargo cuando todo está dispuesto para la consumación de su amor, un incidente revela la identidad del príncipe, lo que provoca que la costurera al no estar a su altura le pida que se aleje; tiempo después se descubre el linaje monárquico de la costurera, lo que además de justificar su comportamiento refinado y de buen gusto

¹¹⁴ Juan Valera, *Asclepigenia*, Edición digital: Alicante, Biblioteca Miguel de Cervantes, 2002. <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=7277&portal=53> , Fecha de consulta: septiembre 2012.

¹¹⁵ *Idem.*

¹¹⁶ *Idem.*

-primeros indicios de su semejanza con el amante- permitirá su enlace, pues hasta que se descubre la igualdad de su parentesco se legitima la unión.

En *Juanita la larga* esta temática se manifiesta en una forma un tanto peculiar, pues aunque los amantes son de edades y clases sociales dispares, lo que los hace semejantes es que ambos protagonistas son unos inadaptados sociales; Juanita no se limita a los lineamientos de su clase social, mientras que el viudo don Paco se resiste en aceptar las normas sociales que ven con desagrado que un hombre de su edad y posición social corteje a una mujer, que además de ser de otra clase social es de muchísimo menor edad; en esta novela, que es una crítica al naturalismo, los obstáculos que enfrentan los amantes son propiamente los prejuicios morales y los condicionamientos sociales.

Por otra parte, el proceso de enamoramiento en *Pepita Jiménez* lo encontramos en la primera parte de la novela, la narración epistolar del protagonista será el recurso ideal para comenzar la experiencia amorosa, pues este tipo de narración indica que los acontecimientos no tienen que ser necesariamente ciertos, sino que previamente han sido interpretados por un observador, que si bien estuvo en el lugar de los hechos, comenta su experiencia ante tal fenómeno, o en el léxico platónico, su visión de lo sucedido; esto evidencia que en la narración Luis es el personaje activo, pues la vista -haciendo a un lado la diplomacia filosófica de Ficino- es una representación simbólica de la penetración sexual y por lo tanto hace referencia a la masculinidad.

Después de este primer contacto por medio de la vista, el amante comienza a crear una imagen subjetiva de su amada, esto corresponde propiamente con la idealización¹¹⁷, e indica que el amante se encuentra en la primera etapa del proceso establecido por la dialéctica platónica; en *Pepita Jiménez*, este proceso se presenta gradualmente, pues desde el primer encuentro de los amantes, el protagonista comienza a describir paso a paso a su objeto amado, primero en una forma general:

me pareció, en efecto, tan bonita como dice la fama [...] la he mirado con detención y me parece una mujer singular [...] hay en ella un sosiego, una paz exterior [...] enlaza la prosa del vivir y la poesía de sus ensueños en una perfecta armonía [...] no hay en ella nada que desentone del cuadro general en que está colocada, y, sin embargo

¹¹⁷ Esta idealización es lo que erróneamente ha sido nombrada como amor platónico, sin embargo apenas es la primera etapa establecida por la filosofía platónica.

posee una distinción natural que la levanta y separa de cuanto la rodea [...] ¹¹⁸

Y conforme se hacen más frecuentes los encuentros, este retrato se va haciendo más específico, refiriéndose primero a sus manos,

las manos de Pepita, que parecen casi diáfanos como el alabastro [...] estas manos, digo, de dedos afilados y de sin par corrección de dibujo, parecen el símbolo del imperio mágico, del dominio misterioso que tiene y ejerce el espíritu humano, sin fuerza material sobre todas las cosas visibles que han sido inmediatamente creadas por Dios y que por medio del hombre Dios completa y mejora. ¹¹⁹

Para después dirigirse de nueva cuenta a sus ojos, sólo que esta vez con la sospecha de que la mirada de Pepita indica algo más,

ya he dicho a usted en otras cartas que los ojos de Pepita, verdes como los de Circe, tienen un mirar tranquilo y honestísimo; se diría que ella ignora el poder de sus ojos, y no sabe que sirven más que para ver; cuando fija en alguien al vista, es tan clara, franca y pura la luz de su mirada, que en vez de hacer nacer ninguna mala idea, parece que crea pensamientos limpios; que deja en reposo grato a las almas inocentes y castas, y mata y destruye todo incentivo en las almas que no lo son. Nada de pasión ardiente, nada de fuego hay en los ojos de Pepita. Como la tibia luz de la luna es el rayo de su mirada. Pues bien, a pesar de esto, yo he creído notar dos o tres veces un resplandor instantáneo, un relámpago, una llamada fugaz devoradora en aquellos ojos que se posaban en mí. ¹²⁰

Culminando en una descripción completamente subjetiva, lo que indica su completa idealización por ella, pues la ve como una alegoría de la belleza.

Pepita y yo nos damos la mano, y al dárnosla me hechiza. Todo mi ser se muda. Penetra hasta mi corazón un fuego devorante, y ya no pienso más que en ella [...] entro a su casa, a pesar mío, como evocado por un conjuro; y, no bien entro en su casa, caigo bajo el poder de su encanto; veo claramente que estoy dominado por una maga cuyo fascinación es ineluctable. No es ella grata a mis ojos solamente, sino que sus palabras suenan en mis oídos como la música de las esferas, revelándome toda la armonía del universo y hasta imagino percibir una sutilísima fragancia que su limpio cuerpo despidе [...] Así como el amor de Dios no excluye el amor de la patria, el amor de la humanidad, el amor de la ciencia, el amor de la hermosura en la naturaleza y en el arte, tampoco debe excluir este amor, si es espiritual e inmaculado; yo hare de ella, me digo, un símbolo, una

¹¹⁸ Valera, *Pepita Jiménez*, p. 77.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 93.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 139.

alegoría, una imagen de todo lo bueno y hermoso; será para mí como Beatriz para Dante, figura y representación de mi patria, del saber y de la belleza¹²¹

No es coincidencia que la primera parte de la novela termine cuando Pepita y Luis se besan, pues el estado de idealización concluye cuando existe contacto físico; a partir de este acontecimiento de enamoramiento-idealización, el protagonista ya es propiamente un amante, o como Ficino lo nombra, un amador o héroe; este amante será consciente de su naturaleza imperfecta y sintiéndose indigno de estar a la altura de su objeto amado, comenzará una etapa de ascensión y perfeccionamiento para acceder finalmente con su entidad deseada.

3.3.1.- Viaje e iniciación del héroe

Para la tradición platónica, héroe y heroísmo se desprenden del furor divino, específicamente del delirio de Venus, cuya emanación *-eros-* posee a quien invoque su presencia; de tal modo que si el furor de las musas convierte a un hombre en un músico, el furor erótico lo transformará en un héroe, siendo ésta la energía que lo impulsa a emprender el viaje de trascendencia; aunque Campbell señala aproximadamente doce estadios que caracterizan este recorrido de purgación y perfeccionamiento¹²², en realidad, puede sintetizarse en tres etapas, clasificadas de la siguiente manera: en la primera, un individuo cualquiera observa por primera vez al objeto amado y sale en su búsqueda, en esta etapa, el protagonista recibe la preparación necesaria mediante un mentor, esta es propiamente la iniciación del héroe.

La segunda fase se identifica cuando la entidad ya está lista para salir en la búsqueda del objeto amado, esta etapa comprende propiamente el viaje del héroe, y será en la que se pongan a prueba los conocimientos que adquirió anteriormente; esto tiene

¹²¹ *Ibid.*, pp. 146, 154.

¹²² 1.-Mundo ordinario - El mundo normal del héroe antes de que la historia comience. 2.-La llamada de la aventura - Al héroe se le presenta un problema, desafío o aventura. 3.-Reticencia del héroe o rechazo de la llamada - El héroe rechaza el desafío o aventura, principalmente por miedo al cambio. 4.- Encuentro con el mentor o ayuda sobrenatural - El héroe encuentra un mentor que lo hace aceptar la llamada y lo informa y entrena para su aventura o desafío. 5.-Cruce del primer umbral - El héroe abandona el mundo ordinario para entrar en el mundo especial o mágico. 6.-Pruebas, aliados y enemigos - El héroe se enfrenta a pruebas, encuentra aliados y confronta enemigos, de forma que aprende las reglas del mundo especial. 7.-Acercamiento - El héroe tiene éxitos durante las pruebas. 8.- Prueba difícil o traumática - La crisis más grande de la aventura, de vida o muerte. 9.-Recompensa - El héroe se ha enfrentado a la muerte, se sobrepone a su miedo y ahora gana una recompensa. 10.-El camino de vuelta - El héroe debe volver al mundo ordinario. 11.-Resurrección del héroe - Otra prueba donde el héroe se enfrenta a la muerte y debe usar todo lo aprendido. 12.-Regreso con el elixir - El héroe regresa a casa con el elixir y lo usa para ayudar a todos en el mundo ordinario. Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, F.C.E, 1972.

como finalidad que el héroe se deshaga de su baja naturaleza y renazca a una nueva existencia, lo que simboliza la muerte y el Renacimiento espiritual. En la tercera y última parte de este viaje, el héroe ya purificado y convertido en un ser virtuoso, se funde con el objeto amado; el héroe ha demostrado que es justo, templado, sabio y fuerte; virtudes que lo convierten como dice Platón en un amante verdadero.

El viaje e iniciación del héroe describe el proceso de purificación y perfeccionamiento al que se somete una entidad para alcanzar una meta determinada; este proceso inicia con la idealización del objeto amado, pues en la medida en que el amante lo contempla, al mismo tiempo comienza un proceso de autoexploración en el que evalúa su propia capacidad para conseguirlo: “Harto me conozco y sé que no puedo, por fortuna, inspirar pasiones. Dicen que no soy feo, pero soy desmañado, torpe, corto de genio, poco ameno... Ya se entiende que me creo insignificante para enamorarla”¹²³.

A esta interiorización le sigue propiamente la etapa de preparación, en la que el héroe debe superar sus deficiencias y adquirir las habilidades necesarias para triunfar en su aventura; la iniciación de Luis de Vargas comienza cuando su padre, en agradecimiento por la invitación de Pepita a su huerta, organiza ahora un convite en su quinta, sin embargo para llegar a dicho lugar se tiene que cabalgar un páramo de terracería, habilidad de la que el protagonista carece, y vergonzosamente tiene que montar una mula junto al vicario; esta experiencia de inferioridad con respecto de las cualidades de Pepita -quien demuestra su habilidad como jinete- obliga al protagonista a superarse, y tomando como un desafío sus palabras sobre la utilidad de aprender a montar para el sacerdocio, así como su potencial como jinete, le expresará a su padre su interés en aprender a montar, pidiéndole que sea su maestro; éste, encantado, le propondrá además otras enseñanzas, como la esgrima, fumar, aprender a disparar, los juegos de azar etc., y aunque Luis no las acepta todas -únicamente la monta, los juegos de cartas y unas lecciones básicas de esgrima- si le concede su petición en asistir a las tertulias.

Hasta este momento, el héroe ha completado su educación y se encuentra listo para salir a la aventura; según la estructura de Campbell, en esta fase el héroe encuentra un mentor -en este caso el padre de Luis de Vargas- que lo hace aceptar el llamado a la aventura y lo entrena para que salga adelante de los desafíos que se presentarán; así, el

¹²³ Valera, *Pepita Jiménez*, p. 110-111.

héroe saldrá del mundo conocido para adentrarse en el mundo mágico, en el cual tendrá que pasar la prueba definitiva de la aventura, y poner en práctica todas sus habilidades para nacer a una nueva existencia.

En *Pepita Jiménez* el inicio del viaje del héroe puede observarse después de que el protagonista -al convertirse en el hazmerreír por no saber montar- se presente en el pueblo, y especialmente ante Pepita, cabalgando,

mi padre no pudo resistir a la tentación de lucir a su discípulo; y [...] a eso de las once, me hizo volver al lugar y entrar por lo más concurrido y céntrico, metiendo mucha bulla y desempedrando las calles. No hay que afirmar que pasamos por la de Pepita [...] ¹²⁴

El episodio de la doma del corcel es muy significativo, pues además de indicarnos una de las virtudes cardinales que el amante debe desarrollar -la templanza- nos remite a la metáfora del carro alado del *Fedro*, pues este corcel negro y desbocado que el protagonista logra montar , “...asegura mi padre que podré ya montar en Lucero, caballo negro... saltador, corredor, lleno de fuego”¹²⁵, bien puede ser una referencia del caballo negro que en la metáfora platónica representa las pulsiones corporales; imagen que Valera haya realizado con la intención de profundizar en dicho pasaje, pues contrario a lo que suele pensarse del *ethos* platónico, fundamentado en un supuesto rechazo a cualquier pulsión sensorial, Platón en este diálogo jamás habla de ello, y en vez de deshacerse del caballo negro -metáfora de lo corporal- habla únicamente de dominarlo, “domarlo”, pues su impulso también es importante; acción que realiza Luis de Vargas en la novela:

Lucero, que, según he sabido después tiene ya al costumbre de hacer piernas cuando pasa por delante de la casa de Pepita, empezó a retozar y a levantarse un poco de manos. Yo quise calmarle; pero como extrañase las mías, y también extrañase al jinete, despreciándole tal vez, se alborotó más y más, empezó a dar resoplidos, a hacer corvetas y aún a dar algunos botes; pero yo me tuve firme y sereno, mostrándole que era su amo, castigándole con la espuela, tocándole con el látigo en el pecho y deteniéndole por la brida. Lucero, que casi se había puesto de pie sobre los cuartos traseros, se humilló entonces hasta doblar mansamente las rodillas haciendo una reverencia. ¹²⁶

¹²⁴ *Ibid.*, p. 135.

¹²⁵ Valera, *Pepita Jiménez*, p. 132.

¹²⁶ Valera, *Pepita Jiménez*, p. 136.

Finalmente, después de estos pequeños logros, y tras haber reconocido su amor por Pepita, aceptando con esto su falsa vocación religiosa, su prueba final se encontrará en el casino; esto corresponde con la fase del umbral y la llegada al mundo mágico, espacio en el que Luis -cual héroe- enfrentará la crisis más grave de la aventura, pues es donde sus habilidades tendrán que emplearse para la supervivencia. En el casino Luis se enfrentará al conde, un estafador que se piensa capaz de enamorar a Pepita y desfaltarla; en aquel lugar pone en práctica sus conocimientos recientemente adquiridos, pues no sólo vence al conde en una partida de cartas, sino que también lo derrota en un duelo de sables, encuentro del que Luis saldrá levemente herido, postrándolo en cama unos días; con esto se resume la etapa de resurrección del héroe, en la que después de una muerte simbólica, renace a una nueva existencia, regresando al mundo ordinario con el preciado elixir que usará para ayudar a las personas de su comunidad; en el caso de Luis, la recompensa del héroe será el amor de Pepita, y el elixir será la continuidad de su universo, así como la abundancia y progreso material de todos sus habitantes.

Como podemos observar, la iniciación así como la travesía heroica de Luis de Vargas es en su totalidad una iniciación mundana, destinada a la adquisición de habilidades para la vida cotidiana; su guía o mentor, en contraste con el estereotipo del sabio eremita versado en las ciencias ocultas como se describe en Merlín con el rey Arturo, en Virgilio con Dante, o dentro de la narrativa de Valera con el padre Ambrosio -mentor de Morsamor en la novela del mismo nombre- será su propio Padre, don Pedro, un cacique altamente experimentado en las artes profanas de los juegos de azar, la tertulia, la monta y la ganadería.

Dejando de lado por el momento las connotaciones políticas e ideológicas que esta iniciación a lo profano pueda significar, el viaje de Luis de Vargas es literalmente una iniciación a los misterios del amor, pero a los misterios del amor verdadero originalmente revelados a Sócrates a través de Diótima, en los cuales, se establece al eros como un impulso para engendrar en la belleza. Así, Luis de Vargas al final triunfa porque se deshace de su falsa idealización platónica, comprendiendo oportunamente que el eros es una pulsión creativa y que consiste esencialmente en la realización de los pensamientos en el mundo inteligible.

3.3.2.- Tópico de Venus

De todos los elementos que la poética del platonismo recrea del eros platónico, el de la tipología de Venus es muy importante, pues es propiamente lo que estimula al héroe a emprender su viaje. El tópico de Venus se presentó en la poética platónica generalmente a través de las figuras femeninas, las cuales permitieron distinguir la doble naturaleza venusina, una perteneciente al plano de las ideas y otra al mundo fenoménico, conocidas llanamente como Venus celeste y Venus terrena; así, mientras la función de la Venus urania consiste en incitar al héroe a emprender la aventura, y aconsejarlo en los obstáculos que se presentan en su recorrido; por el contrario, la Venus terrenal, presentada comúnmente como una hechicera, será la mujer tentadora que a toda costa busca aprisionarlo en la concupiscencia.

Sin importar la naturaleza de la Venus, la poética platónica regularmente coloca al personaje femenino en una escala superior a la del héroe; en la literatura, la superioridad espiritual se representó a través de la mujer etérea, cuyo ejemplo más típico es la Beatriz de Dante o la Laura de Petrarca, personajes que se muestran como entidades incorpóreas para señalar su existencia elevada y pertenencia al mundo de las ideas, como en el caso de Urbasi en *Morsamor*, o como se muestra en *Pepita Jiménez* mediante las alusiones de los conocimientos de agricultura de Pepita -estimados por el padre de Luis- y su habilidad como jinete, acción que provoca además la iniciación profana de Luis, pues como toda Venus, lo incita a montar, lo que desencadena la fase iniciática y el sucesivo viaje de perfeccionamiento.

En contraposición, simbolizando la superioridad sexual, encontramos a la bruja o a la mujer voluptuosa, tachada de rebelde y perversa por su deseo de placer y de dominio masculino -imagen creada por el hombre para censurar la igualdad de género- cuyas figuras más representativas son Salomé, Lilith o la Bruja Morgana de la leyenda artúrica, y que en la narrativa de Valera se aprecia sin esas connotaciones negativas, y salvo Constanza que en *Las Ilusiones del doctor Faustino* explícitamente se comporta de una manera semejante, en realidad todos los personajes femeninos de Valera tienen estas características de Venus terrena sin ser condenadas o censuradas por ello.

En la narrativa de Valera el tópico de Venus es fundamental, pues se vale de su tipología para la construcción de sus personajes femeninos, los cuales, sin importar su apariencia o el papel que desempeñan en la narración, siempre corresponden con las

características venusinas. El tipo de mujer que Valera construye es un personaje lineal, pues al encontrarse en el máximo escalafón al que se puede aspirar, no tiene más que permanecer en ese estadio, inamovible. En sus narraciones son descritas con mucha fuerza y una gran personalidad, siempre son guapas, inteligentes, valientes y altamente liberadas, pues continuamente prueban su independencia y que son autosuficientes, además de hacer evidente la superioridad que mantienen sobre los personajes masculinos.

En *La buena fama*, aunque la protagonista vive en una situación precaria, su gran habilidad para la costura le permite salir adelante; lo mismo ocurre en *Juanita la larga*, pues a pesar de la carencia de Padre, Juanita y su madre a través del trabajo mejoran, si no su estatus social, si su condición económica, y por si esto fuera poco, su némesis, doña Inés -que comparte su misma caracterización como una mujer atractiva e inteligente- es la lideresa de la región; de igual forma, donna Olimpia, acompañante de Morsamor en su viaje teosófico, a mitad de camino desertará de tal propósito, pues su afán de libertad y ejercicio de individualidad, la llevarán a buscar su propia aventura.

Sin embargo, es en la figura de Pepita Jiménez en quien se puede constatar por completo la emulación de la tipología Venusina para su composición, pues este personaje se acopla sin modificación alguna al canon establecido, pues no sólo demuestra su superioridad ante los personajes masculinos, sino que además los incita a mejorar; la descripción del protagonista como *ninfa Egeria* a la que su padre, al igual que Numa Pompilio¹²⁷, le pide consejo, nos da uno de tantos indicios para comprobarlo.

Del mismo modo, las alusiones de Pepita como una entidad divina son constantes en la novela; la reiterada comparación de su ojos con los de Circe, “los tiene grandes, verdes como los de Circe, hermosos y rasgados”¹²⁸, alude a su encarnación como una numen, y además nos remiten de nueva cuenta a la interpretación de Ficino al respecto del amor como una obra de magia que comienza con la mirada y que atrae lo semejante, “Ella me mira a veces con la ardiente mirada [...] Sus ojos están datados de una atracción magnética inexplicable: me atrae, me seduce y se fijan en los míos.”¹²⁹

¹²⁷ Numa Pompilio fue el segundo rey de Roma, quien supuestamente se casa con la ninfa Egeria, de quien aprende a ser justo y sabio.

¹²⁸ Valera, *Pepita Jiménez*, p. 94.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 144-155.

También la descripción física de sus piel y de sus manos, semejantes a la blancura del mármol, nos remiten a la potencia generadora de Venus, que es indisociable de la creación artística, pues para la tradición platónica, el impulso creativo de Venus es lo que incita al hombre a la transformación de los pensamientos y de la materia, que no es otra que la realización de las ideas en el plano terrenal:

Hasta se me figura a veces que tiene algo de simbólico. La mano es el instrumento de nuestras obras, el signo de nuestra nobleza, el medio por donde la inteligencia reviste de forma sus pensamientos artísticos, y da ser a las creaciones de la voluntad, y ejerce el imperio que Dios concedió al hombre sobre todas las criaturas. Una mano ruda, nerviosa, fuerte, tal vez callosa, de un trabajador, de un obrero, demuestra noblemente ese imperio; pero en lo que tiene de más violento y mecánico. En cambio, las manos de esta Pepita, que parecen casi diáfanas como el alabastro, si bien con leves tintas rosadas, donde cree uno ver circular la sangre pura y sutil, que da a sus venas un ligero viso azul; estas manos, digo, de dedos afilados y de sin par corrección de dibujo, parecen el símbolo del imperio mágico, del dominio misterioso que tiene y ejerce el espíritu humano, sin fuerza material, sobre todas las cosas visibles que han sido inmediatamente creadas por Dios y que por medio del hombre Dios completa y mejora. Imposible parece que quien tiene manos como Pepita tenga pensamiento impuro, ni idea grosera, ni proyecto ruin que esté en discordancia con las limpias manos que deben ejecutarle.¹³⁰

En realidad, el cúmulo de las descripciones de Pepita realizadas por el protagonista, encajan con las imágenes que, durante el Renacimiento, establecieron propiamente una iconografía Venusina; pues su imagen bien podría remitirnos a la pintura de Botticelli *El Nacimiento de Venus*, y principalmente a la estatua de mármol de la *Venus de Medicis* con la que finaliza la novela, cuya alusión a esta estatua como la personificación de Pepita se muestra -además de las sugerencias de su piel y de sus manos blancas como el alabastro- en uno de los monólogos de Luis de Vargas, en donde se insinúa su deseo de traer a la vida a aquella mujer etérea, símbolo del pensamiento trascendental, y que al igual que Galatea, baje llena de vida del pedestal donde se encuentra:

para hacer de Pepita ese símbolo, esa vaporosa y etérea imagen, esa cifra y resumen de cuanto puedo amar por abajo de Dios, en Dios y subordinándolo a Dios, me la finjo muerta como Beatriz estaba muerta cuando Dante la cantaba. Si la dejo entre los vivos, no acierto en convertirla en idea pura, y para convertirla en idea pura, la asesino en mi mente. Luego la lloro, luego me horrorizo de mi crimen, y me

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 93-94.

acerco a ella en espíritu, y con el calor de mi corazón le vuelvo a la vida, y la veo, no vagarosa, diáfana, casi esfumada entre nubes de color de rosa y flores celestiales, como vio el feroz Guibelino a su amada en la cima del purgatorio, sino consistente, solida, bien delineada en el ambiente sereno y claro, como las obras más perfectas del cincel helénico; como Galatea, animada ya por el afecto de Pigmalión, y bajando llena de vida, respirando amor lozana de juventud y de hermosura, de su pedestal de mármol.¹³¹

Este monólogo muestra nuevamente el afán de Valera por integrar el intelecto a la materia; si bien la composición de Pepita se adhiere a la tipología venusina -principalmente en su labor persuasiva para que el protagonista realice el viaje del héroe-desde el estereotipo clásico de la Venus desdoblada, Pepita desempeña el papel de una Venus terrenal, cuyo objetivo es retener al hombre en el mundo sensorial, cometido que de hecho consigue, pues Luis de Vargas al final cederá a su belleza corporal:

Logré que don Luis me amase. Me lo declaraba con los ojos. Sí; su amor era tan profundo, tan ardiente como el mío. Su virtud, su aspiración a los bienes eternos, su esfuerzo varonil trataban de vencer esta pasión insana. Yo he procurado impedirlo. Una vez [...] vino a verme y me halló sola. Al darme la mano lloré; sin hablar me inspiró el infierno una maldita elocuencia muda, y le di a entender mi dolor porque me desdeñaba, porque no me quería, porque prefería a mi amor otro amor sin mancilla. Entonces no supo él resistir a la tentación y acerco su boca [...]¹³²

En Paralipómenos se revela todo lo que a espaldas de la impresión subjetiva del protagonista se está desatando, quedando al descubierto no sólo la conspiración a su alrededor para unir a los enamorados, también la estrategia de seducción que Pepita decididamente ha puesto en práctica. Pepita en un arranque de impotencia se confesará ante el Vicario, delatando sus acciones y su propósito para que el joven seminarista desista de sus aspiraciones religiosas y la ame a ella en lugar de Dios.

Yo [...] me le representaba galán, enamorado, olvidando a Dios por mí, consagrándome su vida, dándome su alma [...] Yo anhelaba cometer un robo sacrílego. Soñaba con robársele a Dios y a su templo, como el ladrón, enemigo del cielo [...] Para cometer este robo he desechado los lutos de la viudez y de la orfandad y me he vestido galas profanas; he abandonado mi retiro [...] he procurado estar

¹³¹ *Ibid.*, pp.154-155.

¹³² *Ibid.*, p. 171.

hermosa [...] y he mirado, por último, a don Luis con miradas provocantes [...]¹³³

En *Pepita Jiménez* Valera no sólo no condena el triunfo de su Venus terrenal, sino que hasta parece premiarla, concediéndole finalmente su deseo de quedarse con el seminarista. Interpretar el significado de este triunfo de lo terrenal nos llevaría a distintas perspectivas -filosóficas y literarias- que al final culminan en la misma intención reivindicadora del autor; ya que si nos basamos en la interpretación de Ficino a las duplicidad de Venus, podemos notar que la naturaleza material de Pepita no desentona con el pensamiento platónico, ya que para Ficino el amor vulgar que proveniente de la Venus terrenal no es denigrante, pues aunque este amor conduce a la sensualidad, la procreación de hijos es tan necesaria y honesta como la búsqueda de la verdad. Ficino nombra al amor de la Venus terrena amor humano, y afirma que es positivo en cuanto a su función generativa; éste será negativo sólo si su fin es únicamente el goce sensorial despojado del deseo de engendrar, lo que definirá como amor voluptuoso¹³⁴;

De igual forma, si atendemos a la historia más que al discurso, podemos notar que las acciones de Pepita son análogas a las que desempeña un héroe, pues al ser ella quien toma la iniciativa para conquistar a Luis -su objeto amado- demostraría su rol activo y racional, mientras que las digresiones del seminarista, completamente subjetivadas, indicarían su rol pasivo, característico de la Venus celeste. En la narración también encontraríamos alusiones a esta perspectiva del personaje femenino como héroe o heroína, pues en una digresión del protagonista, éste parece sospechar de las miradas de Pepita:

Mi padre dice que no son los hombres, sino las mujeres las que toman la iniciativa, y que la toman sin responsabilidad [...] la mujer es quien se declara por medio de miradas fugaces [...] De esta suerte, casi por medio de una conmoción eléctrica, casi por medio de una sutilísima e inexplicable intuición, se percata el que es amado de que es amado... ¿quién sabe si estas teorías de mi padre...son las que me han calentado la cabeza y me han hecho imaginar lo que no hay?¹³⁵

También podría confirmarse la polaridad masculina y racional de Pepita en la segunda parte de la novela, cuando Luis es cuestionado por ella al ver la idealización

¹³³ *Idem.*

¹³⁴ Ficino, *op. cit.*, pp. 117-119.

¹³⁵ Valera, *Pepita Jiménez*, p. 140.

que éste hace de su persona, ya que para Pepita el conocimiento sensorial es el único medio para la realización del amor¹³⁶:

-Interrumpió Pepita- ¿Cómo negar a usted que lo que usted se pinta en la imaginación es más hermoso de lo que existe realmente? Pero ¿Cómo negar tampoco que lo real tiene más eficacia seductora que lo imaginado y soñado? Lo vago y aéreo de un fantasma, por bello que sea, no compite con lo que mueve materialmente los sentidos [...] ¿Será la idea entonces que usted tiene de mí, la idea que ama, creación de esa fantasía tan eficaz, ilusión en nada conforme conmigo?¹³⁷

A esto Luis responderá con un argumento totalmente platónico, que nuevamente busca emparentarla con los amores idealizados de otras épocas, argumento que Pepita refutará de la siguiente manera:

Usted no me ama. Eso que ama usted es la esencia [...] lo más puro de su alma, que ha tomado una forma parecida a la mía [...] mi voluntad rebelde se niega a lo que usted propone. Yo ni siquiera concibo a usted sin usted. Para mí es usted su boca, sus ojos, sus negros cabellos, que deseo acariciar con mis manos [...] toda su forma corporal, en suma, que me enamora y seduce [...] Mi alma, recia e incapaz de esos raptos misteriosos, no acertará a seguir usted nunca a las regiones donde quiere llevarlas. Si usted se eleva hasta ellas, yo me quedaré sola, abandonada, sumida en la mayor aflicción [...] yo amo en usted, ya no sólo el alma, sino el cuerpo, y la sombra del cuerpo [...] y todo aquello que lo determina como tal don Luis de Vargas [...] yo no soy cristiana sino idolatra materialista.¹³⁸

Este diálogo demostraría también el triunfo del *ethos* platónico originalmente propuesto por Platón, fundamentado más que en el desdén a lo sensual, en la integración de las tres partes que según la metáfora del carro alado conforman al ser humano -inteligencia (el cochero), espíritu (corcel blanco) y materia (corcel negro)-; triunfo sobre la falsa idealización platónica, que para Valera es la herencia de un romanticismo francés, a su vez imitación del romanticismo original de Alemania e Inglaterra.

En la narrativa de Valera la emulación de la duplicidad venusina es muy significativa, pues sus personajes femeninos -quienes en su mayoría recrean esta tipología integrando las dos polaridades del tópico de Venus- proponen un modelo que sugiere la emancipación de la mujer; esto puede apreciarse en la forma en que Valera

¹³⁶ Esta discusión podría remitirnos a los diálogos alegóricos de la tradición platónica, en el que se discute sobre la naturaleza y origen del amor, tal y como se presenta en los *Diálogos de amor* de León Hebreo o de los *Heroicos furores* de Giordano Bruno.

¹³⁷ Valera, *Pepita Jiménez*, p. 221.

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 222, 229.

les otorga un carácter que les permite ejercer sus pulsiones sensoriales sin culpa, y sin temor a que una figura de autoridad impuesta -como fue la del hombre- las condene:

En *Asclepigenia* se observa cómo el personaje femenino goza abiertamente de los placeres mundanos sin remordimientos, y acepta lo que cada uno de sus amantes puede ofrecerle, ya sea la corporalidad del más joven, la adulación del hombre maduro, o la sabiduría de Proclo, a quien ama verdaderamente pero rechaza, debido a que este mago aún es una entidad platónicamente inarmónica, pues aunque es sabio, no tiene ni dinero ni juventud; Asclepigenia será la Venus que impulse a Proclo a realizar su viaje de purgación-muerte-resurrección, haciéndolo desistir antes que nada de su falso amor platónico para que sucesivamente pueda integrar el cuerpo, la mente y el espíritu en una sola y ya renovada entidad. De igual forma, en el cuento *El Hechicero* se hace alusión al uso natural y sin prejuicios de la sensualidad femenina, aludiendo al goce sensorial de la joven Silvana, quien toma los fenómenos desconocidos sin miedo y con la mayor naturalidad.

En estos ejemplos se observa la negativa de Valera en castigar a sus personajes femeninos por el uso explícito de su sensualidad y sexualidad, lo que contrasta con las novelas de la época, donde la mujer suele ser juzgada por tal atrevimiento y condenada a muerte, o mejor dicho, al suicidio, pues el hombre tampoco tomará responsabilidad de su censura y únicamente la inducirá a la autodestrucción, como en el caso de Ana Karenina, Madame Bovary, Santa o Ana Ozores.

Si bien la representación de esta mujer liberada también es una prueba de la misoginia de su tiempo, esto debido a que Valera hace un retrato ideal de una mujer que no corresponde con la realidad, pues la presenta con un poder del que carecía; sin embargo su literatura muestra de una u otra forma, su propuesta para concebir a la mujer como un ser de carne y hueso y ya no como una idealización masculina, símbolo de sus miedos más profundos y lo sublime de sus ideas; esto es justo lo que refuta Pepita del amor de Luis hacia ella y la razón por la que Miguel de Zuheros en *Morsamor* al final busca deshacerse de esta imagen.

El propio Valera se refiere a la tipología de Venus como una idealización que nunca ha funcionado realmente, pues aunque el ser humano ha hecho de la imagen femenina un símbolo de las más grandes virtudes, no por ello ha dejado de lado sus

pulsiones corporales, además de que esta imagen ha sido recreada cuando la mujer de la vida real ha sido más marginada:

Del amor espiritual consagrado a la mujer han hecho grandes encomios los modernos apologistas, sin notar que el consagrarle a la mujer es una depravación y una idolatría. La única excusa que tiene este elegante *fetichismo* es el dar por supuesto que se adora a la mujer como a un símbolo o a una imagen. En Laura adoró Petrarca a lo bello ideal, y Dante en Beatriz a la ciencia divina: lo cual no impidió que ambos tuviesen otros mil amores al uso gentilicio y profano. Sólo Petrarca tuvo siete u ocho hijos naturales, mientras andaba suspirando por Laura. Después hemos imaginado desterrar completamente de nuestra sociedad a la Venus antigua, saludable aunque de mala conducta; pero ha venido reemplazarla otra Venus tísica y enteca, que no por eso tiene mejores costumbres, ni más recato y compostura. [...] Cuando el vulgo de los hombres mira y trata a la mujer como esclava, causa de nuestra caída y origen de nuestra perdición, surgen espíritus generosos que la transforman en diosa, y como a diosa la idolatran. La mujer ideal y divina aparece entonces en contraposición de la mujer vilipendiada y maltratada. Y esta mujer ideal es más hermosa, más celebrada y más amada, cuando su fundamento parece y se va de la tierra [...]¹³⁹

En este comentario podemos observar cómo Valera se anticipa a las interpretaciones del siglo XX sobre la caracterización de la mujer finisecular, y si bien no crea un concepto para distinguir estas representaciones femeninas como se hizo posteriormente en siglo XX -tal y como puede observarse en los conceptos de *femme frágil* y *femme fatale*- nuestro autor se vale de la tipología de la duplicidad venusina para criticar esta visión bipolar que se tiene de la mujer.

A grandes rasgos, Valera se propone reivindicar el eros platónico para que su imitación sea factible en la vida real; así, nuestro autor pone en evidencia una noción mal asimilada y distante de las hipótesis platónicas sobre el amor, cuya única realización ha sido posible en la literatura, la cual ha creado -como menciona Ortega y Gasset-: una ficción literaria del amor platónico¹⁴⁰.

¹³⁹ Valera, *Obras completas*, p. 1583.

¹⁴⁰ José Ortega y Gasset, *Estudios sobre el amor*, España, Alianza Editorial/Salvat editores, 1971, (Biblioteca general Salvat), p. 19-20. “[...] Yo diría que el amor, más que un poder elemental, parece un género literario [...] yo no pretendo sino sugerir que el amor, más que un instinto, es una creación, y aun como creación, nada primitiva del hombre [...] a nosotros nos repugna gravemente y con sobrada razón esta manera dórica del amor pero la verdad [...] nos obliga a reconocer [...] una de las raíces históricas de esta admirable invención occidental del amor a la mujer”.

Conclusiones

Al comienzo de esta investigación, pensamos que con la simple explicación de los diálogos platónicos era más que suficiente para demostrar que en la narrativa de Valera, cualquier destello de idealización platónica es censurado. Sin embargo, al estudiar con más detalle su novela más famosa, *Pepita Jiménez*, y ahondar un poco más en la propia tradición platónica, descubrimos que lo que a simple vista parecía evidente -y por lo mismo tajantemente señalado por la crítica como algo superado- era más complejo de lo que pensábamos, pues efectivamente Valera rechaza el amor platónico, sin embargo, descubrimos la posibilidad de que Valera haya podido distinguir una noción incorrecta y mal asimilada del eros platónico que con el tiempo se separó de la propuesta original de Platón.

La lectura simultánea del *Banquete* y de los *Comentarios al Banquete* de Ficino definió el rumbo de esta investigación; dicha exploración paralela permitió una visión más completa de las premisas platónicas sobre el amor, pues sólo así pudimos apreciar los elementos de esta temática que han permanecido, y sobre todo, aquéllos que sufrieron modificaciones en el Renacimiento -periodo que nos interesa por ser propiamente la germinal del pensamiento moderno-.

Así, por medio de dicha lectura, nos percatamos de un componente en particular, que en nuestra opinión ha pasado desapercibido y que por lo mismo es necesario mencionar; esto no sólo para el desarrollo de esta investigación, sino además como una propuesta para acercamientos posteriores de la temática platónica, ya sea para exponer sus elementos en una determinada obra de arte, o para la emulación misma de sus premisas.

Básicamente, lo que advertimos fue que en cada ocasión en la que se busca señalar alguna característica platónica en una obra de arte, por lo general se acude a la filosofía de Platón para dar solidez a dicha argumentación, sin embargo no se advierte que esa interpretación pasa a través de algo que podríamos definir como un “velo”, que es en realidad lo que nos permite elaborar algún comentario estético de la obra en cuestión. Para nosotros ese “velo” es el neoplatonismo, pues la filosofía platónica no es en sí misma una metodología para la interpretación y lectura del arte, más bien, conforma una serie de premisas que buscan comprender y explicar el universo, así como una ética para conducirse en el mundo tangible. La imagen del artista que se presenta en

el *Fedro* es una muestra de ello: en este diálogo podemos observar cómo difiere la percepción del arte y del artista de la filosofía de Platón con la del neoplatonismo, pues mientras Platón concibe al artista como un simple imitador, los neoplatónicos lo colocan en el nivel más alto de su jerarquía, junto al mago-filósofo. En realidad fueron los neoplatónicos renacentistas quienes, a través de la analogía, trasladan las premisas platónicas al campo de la estética, creando como resultado una poética del platonismo, la cual, con el paso del tiempo perdería su sentido primario y se convertiría en el estereotipo de una idea propuesta anteriormente por Platón.

En nuestra opinión, a la hora de examinar cualquier obra de arte a partir de este imaginario -y al igual que se realiza con cualquier otra teoría, en este caso literaria- es indispensable un estudio previo de las premisas del neoplatonismo, pues aun cuando sus lineamientos pasan desapercibidos, es a través de la plataforma neoplatónica con la que abordamos la temática del platonismo, y por lo tanto, es el medio más adecuado para un análisis de ese tipo. Esta es la razón por la que en esta investigación planteamos una lectura desde el neoplatonismo a la obra de Valera.

Esta corrección terminológica no responde a una mera exquisitez académica, ya que en el momento en que hicimos la distinción entre filosofía platónica y teoría para su interpretación estética -neoplatonismo- pudimos advertir en *Pepita Jiménez* dos planteamientos sobre el eros platónico; uno que emula la visión coloquial del amor platónico y que puede observarse con facilidad por medio de una lectura literal de la novela, conforme se identifican los elementos del platonismo más conocidos, y otro no manifestado textualmente, insinuado únicamente tanto en las locuciones latinas como en las intertextualidades, y que se revela por completo al final de la narración, cuando se hace una analogía de la huerta como un templo consagrado a Venus, y después que el protagonista acepta su falsa idealización platónica -anhelo sin fundamento, incapaz de concretarse- y se somete a la mentira soberana para mantener la armonía que evitará la destrucción de su universo, demostrando con esto no sólo la censura de Valera a esta idealización irracional denominada “amor platónico”, sino además, su intención de corregir esta noción errónea para reivindicar el planteamiento originalmente propuesto por Platón, el cual suele relacionarse con las reflexiones sobre el amor realizadas en el *Banquete* por Fedro y Aristófanes, sin tomarse en cuenta las palabras de Sócrates al final del diálogo, quien para definir el origen y función del *amor/eros* en el mundo tangible, afirma que el amor no es más que el *deseo de engendrar y procrear en lo*

bello, engendramiento según cuerpo y engendramiento según alma, planteamiento que Ficino explica como el *deseo de engendrar de la belleza, más belleza*, es decir, una pulsión para crear que se basa en el deseo de materializar los pensamientos que habitan en el plano angelical, pues el *eros* no es únicamente el *amor por lo bello*, sino *engendramiento y procreación en lo bello*. Por lo tanto, Ficino afirma que así como unos aman a Venus Urania, y poseídos por su amor crean obras de arte, otros en cambio eligen el amor humano de la Venus Terrena, *amor/eros* que para Sócrates en el *Banquete*, así como para Ficino, es igual de trascendente que el primero, pues la procreación de hijos “bellos” también ayuda al mejoramiento de la sociedad.

Aquí podemos notar la complejidad de la que hablábamos en un principio, acerca del aparente rechazo de Valera hacia el amor platónico; y aunque cada uno de los autores que han opinado a favor y en contra de esto, en realidad no realizan una interpretación errónea, es probable que esta supuesta contradicción pueda esclarecerse a partir de la distinción terminológica que planteamos anteriormente, pues, en nuestra opinión, cada una de estas aproximaciones no han tomado en cuenta la posibilidad de que exista más de un discurso platónico en la obra del autor, y por esto se han situado, sin saber, en alguno de estos discursos que nuestro autor emula constantemente en su literatura, y que pueden percibirse mejor en *Pepita Jiménez*.

Así, Carol Rupe no se equivoca cuando afirma que la renuncia de Luis de Vargas a su vocación religiosa en favor del amor natural de Pepita es una prueba del rechazo de Valera a la idealización platónica, sin embargo, no se percató que Valera se refiere a un platonismo coloquial, o en palabras del autor: a un amor *vulgarmente* llamado platónico. En contraste, Mary Loud sí señala el sentido de esta adjetivación, refiriéndose a un amor platónico que proviene del vulgo, es decir, de dominio común; y aunque la autora hace una propuesta reveladora, pues demuestra a través de la metáfora del carro alado del *Fedro* que Valera opta por una percepción pragmática del platonismo, por la orientación de su texto, destinado a esclarecer una problemática de carácter ideológico entre krausistas y católicos tradicionalistas, Loud no profundiza en la intención didáctica que Valera plantea en *Pepita Jiménez*, la cual lo obliga a desarrollar dos discursos platónicos, uno estereotipado de carácter popular -que como afirma Rupe tiene que rechazar-, y otro de carácter pragmático que busca reivindicar la propuesta original de Platón, y que revelará finalmente el uso correcto del *amor/eros* platónico.

De esta forma, Valera recrea en su narrativa la poética del amor platónico para corregir una noción mal asimilada de carácter popular, y mostrar el eros platónico original, el cual -como se percibe en *Pepita Jiménez*- está totalmente alejado de la mera idealización y el sucesivo rechazo a las pulsiones corporales, más bien busca que cada individuo haga lo que le corresponde de acuerdo al ideal de justicia de Platón, y que en esa condición trascienda. Por ello, Luis de Vargas, al resistirse a su deber, es decir, al reusarse a asumir su papel como “raza de oro”, pone en peligro su existencia y la del mundo en el que habita, y sólo hasta que se da cuenta de su incapacidad para llevar a cabo estas ensoñaciones se convierte en un verdadero héroe, un ser platónicamente perfecto que gracias a dicha acción no sólo alcanza la virtud, sino que además asegura la prosperidad de su universo. Esta dinámica pedagógica es persistente en la narrativa de Valera, convirtiéndose en el tema que define su literatura, ya que sus implicaciones son determinantes en el desenlace de sus historias, pues el conflicto entre idealización irracional y pragmatismo establece el éxito o fracaso de sus personajes, ya que, o se dan cuenta a tiempo de la falsedad de sus aspiraciones -como Luis de Vargas, Proclo o Miguel de Zuheros- y salvan con esto su universo, o deciden realizarlas hasta las últimas consecuencias, destruyéndolo inevitablemente, como en el caso de Faustino o Morsamor.

Esta reivindicación platónica también nos permite observar la postura de Valera ante la consolidación del sistema capitalista: en *Pepita Jiménez* Valera construye un mundo platónico para mostrar lo que a su parecer es el sistema económico más apropiado para superar la crisis económica y cultural que aqueja a España; su propuesta es la supresión del régimen monárquico y la modernización de España a partir del modelo de producción capitalista. Por ello, su novela recrea el estado ideal de Platón; en ella los personajes se rigen por una mentira soberana que los somete al mandato de la raza de oro, la cual supuestamente se encuentra en el nivel más alto de la jerarquía de los seres, y por eso es la más capacitada para gobernar. En *Pepita Jiménez* esa raza de oro la conforman Luis de Vargas, su padre y Pepita, que en términos capitalistas corresponden con la clase burguesa, quienes de acuerdo con la noción elitista de Platón sobre la virtud, son los únicos capaces de alcanzarla, y por lo tanto, los más aptos para regir aquel microuniverso.

Sin embargo aun con esta ideología en favor del capitalismo, la literatura de Valera manifiesta una visión de la mujer inusitada para la época, ya que se opone de

alguna manera al enfoque dualista y misógino del siglo XIX que mantenía sometida a la mujer y anulaba su derecho a la equidad, tal y como podemos apreciar en gran parte de la literatura finisecular donde es condenada por ejercer su sexualidad e inteligencia abiertamente, obligándola a acatar el rol de una “monja doméstica”.

En contraste, el personaje femenino de Valera no responde cabalmente a esta tipología, pues además de otorgarle la belleza e inteligencia de una Venus, posee una personalidad epicúrea que evita algún remordimiento o cargo de conciencia por conducirse libremente; además, éste jamás es condenado por dejarse llevar por sus impulsos o por ejercer abiertamente su poder de seducción: Asclepigenia después de tener tres amantes vive feliz con Proclo, Juanita la Larga tras oponerse a las normas establecidas, se casa con un hombre mayor, y Pepita no tiene cargo de conciencia en seducir al seminarista, e incluso de casarse con él; y aun cuando en *Morsamor* se sigue el esquema tradicional, y la femme frágil -Urbasi- muere inmaculada, su contraparte donna Olimpia -la femme fatal- no obstante su descaro de dejar a Morsamor para vivir su propia aventura, regresa sin haber recibido un castigo ejemplar.

Es verdad que esta recreación de la mujer como una entidad liberada e independiente es un signo evidentemente misógino, pues en general, en las expresiones artísticas de la época, se le otorga toda una serie de atributos de los que carece en la vida real; sin embargo, esta construcción ficcional ayudaría a crear un escenario que fomentaría su emancipación, pues estas descripciones femeninas serán una especie de germinal para la formación de un imaginario en resistencia y reivindicador de la mujer, ya que como dice Iris Zavala:

Un texto literario (o un artefacto cultural) es un acto socialmente simbólico, que proyecta imaginarios sociales de identidad e identificación. Un texto literario así concebido proyecta en el plano simbólico una serie de identificaciones o entidades, que bien o reducen o recortan la subjetividad o bien permiten la lucha colectiva para la libertad y la emancipación.¹⁴¹

La narrativa de Juan Valera nos muestra cómo a pesar del pensamiento racional y el supuesto progreso de la humanidad a través de la ciencia y la tecnología, las mujeres y los hombres de la modernidad capitalista aún se encuentran inmersos en dos nociones aparentemente irreconciliables: una, que es de hecho inexistente, pero que aun

¹⁴¹ Patricia McDermoot, *Cómo se compone una mujer por correspondencia, Pepita Jiménez y Tristana*, en <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=26740&portal=53> , fecha de consulta: nov 2012.

así buscan fallidamente realizar en la vida cotidiana, y otra completamente tangible, que al responder a los impulsos sensoriales más inmediatos, por más que quieren desdeñar, constantemente les recuerda su irrevocable pertenencia a ella.

Fuentes:

Alsina Clota, José. *El Neoplatonismo: síntesis del espiritualismo antiguo*. España, Ánthropos, 1989.

Alvares Barrientos, Joaquín. *Ideas de Juan Valera sobre la novela romántica*, en edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=10314&portal=53>

Álzaga, Florinda. *Concepción estética del arte y literatura en José Martí*, disponible en: http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/08/aih_08_1_015.pdf.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2003.

Botrel, Jean François. *Sobre la condición del escritor en España en la segunda mitad del siglo XIX. Juan Valera y el dinero*, en edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=10417&portal=53>.

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, F.C.E, 1972.

Chaves, José Ricardo. *Andróginos: Eros y ocultismo en la literatura romántica*. México, UNAM, 2005.

_____. *Los Hijos de Cibeles: cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*. México, UNAM, 2007.

Cohen, Esther. *Con el diablo en el cuerpo: filósofos y brujas en el renacimiento*. México, Taurus-UNAM. 2003.

_____. *De filósofos, magos y brujas*, Barcelona, Azul, 1999.

De Rougemont, Denis. *Amor y occidente*, México, CONACULTA, 2011.

Echeverría, Bolívar. *¿Qué es la modernidad?* México, UNAM, 2009.

_____. "La religión de los modernos" en <http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/La%20religion%20de%20los%20modernos.pdf>

Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*, México, Origen-Planeta, 1985.

Ficino, Marsilio. *Sobre el Amor. Comentarios al banquete de Platón*. Traducción de Mariapía Lamberti y José Luis Bernal. México, UNAM, 1994.

García León Antonio. "Los prodigios del tiempo" en Fractal. <http://www.mxfractal.org/F5garcia.html>

González Ochoa, César. *La polis. Ensayo sobre el concepto de ciudad en Grecia antigua*, México, UNAM-IIFL, 2004.

- Gullón, Ricardo. *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza, 1990.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. México, FCE, 1989.
- Hebreo León. *Diálogos de Amor*. Traducción de David Romano. Introducción y notas de Andrés Soria Olmedo. Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- _____. *Diálogos de Amor*. Traducción de Garcilaso de la Vega, el Inca. Prólogo de Marcelino Menéndez Pelayo. México, Porrúa, 1992, (Sepan Cuantos, 484).
- Henríquez Ureña, Pedro. “El espíritu platónico” en *Obra Crítica*. México, FCE, 2001, (Colección Biblioteca Americana).
- Jiménez Fraud, Alberto. *Juan Valera y la generación de 1868*. Oxford, The Dolphin Book Co. LTD, 1956.
- Kundera, Milan. “La desprestigiada Herencia de Cervantes” en *El arte de la novela*, Traducción de Fernando Valenzuela y María victoria Villaverde. México, Vuelta, 1988.
- La mirada del ángel: en torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamín*, Bolívar Echeverría (Comp.), México, UNAM/Era Ediciones, 2005.
- Laud, Mary. *El amor platónico en pepita Jiménez*. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/345509>.
- Litvak, Lily. *El sendero del tigre: exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX*. España, Taurus Ediciones, 1986.
- _____. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona, Antoni Bosh, 1979.
- _____. “Morsamor: Un viaje de iniciación hacia la India” en *Hispanic Review*, Vol. 53, No.2 (Spring, 1985), pp., 181-199, University of Pennsylvania, <http://www.jstore.org/stable/473321>.
- Longo. *Dafnis y Cloe*. 3ª ed. México, Premia editora, 1981, (Los brazos de Lucas, 9).
- Marcus, Roxanne B. The Medici Venus: veiled methaphors of the nude in Juan Valera`s Pepita Jiménez en *Revista de Estudios Hispánicos*, ene 98, Vol. 32 Issue 1.
- Méndez Aguirre, Víctor Hugo. *La diferencia sexual en los diálogos de Platón*, México, UNAM, 2008.
- Mínguez Pérez, Carlos. *Filosofía y Ciencia en el Renacimiento. España, Síntesis*, 2006.
- Mirelles Gracia, Enrique. *A la vuelta de una centuria: el romanticismo de Valera en “Morsamor”*, en edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=21127&portal=53>

- Moreno Hurtado, Antonio. *Jane Austen, Juan Valera y Henry James*. En edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=12667&portal=53>.
- Muñiz-Huberman, Angelina. *El siglo del desencanto*, México, FCE, 2002.
- Notas sobre la biblioteca particular de don Juan Valera* disponible en: <http://latourdutemple.blogspot.mx/2010/01/sobre-la-biblioteca-esoterica-y.html>
- Ortega y Gasset José. *Estudios sobre el amor*. España, Alianza Editorial/Salvat editores, 1971, (Biblioteca general Salvat).
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. México, Seix Barral, 2000.
- _____. *El arco y la lira*. México, FCE, 1973.
- _____. *La llama doble*. México, Seix Barral, 2000.
- Pensamiento y arte en el Renacimiento. Primer coloquio sobre arte y renacimiento*. Compiladores. Arturo Chavolla, Ernesto Priani Saisó. México, UNAM, 2005.
- Pico Della Mirandola, Giovanni. *Discurso sobre la dignidad del hombre*. Traducción de Adolfo Ruiz Díaz. México, UNAM, 2004.
- Platón. *Diálogos Socráticos: Apología, Critón, Eutifrón, Fedón, Fedro, Banquete, Menón*. 4ª ed. Estudio preliminar de Ángel Vasallo. U.S.A, W.M. Jackson, 1972.
- Pomés Vives, Jordi. “El primer teosofismo español” en revista *HMiC* número IV, 2006, pp., 55-73, disponible en: <http://webs2002.uab.es/hmic/2006/HMIC2006.pdf>
- Priani Saisó, Ernesto. *Magia y Hermetismo*. Barcelona, editorial azul, 1999.
- Revista de España, El Budismo esotérico. Cartas a don Marcelino Menéndez Pelayo*, CXVI (25 mayo, 1887).
- Rupe, Carole. *La dialéctica del amor en la narrativa de Juan Valera*. Madrid, Editorial Pliegos, 1986.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Ideas estéticas de Marx*, México, Era, 1967.
- Sherman, Eoff. *Juan Valera's Interest in the Orient* en *Hispanic Review*, Vol. 6, No. 3 (Jul., 1938),pp. 193-205 University of Pennsylvania, <http://www.jstor.org/stable/469666>
- Singer, Irving. *La Naturaleza del amor. I: de Platón a Lutero*. Traducción de Isabel Vericat, México, Siglo XXI, 1992.
- _____. *La Naturaleza del amor. II: Cortesano y Romántico*. Traducción de Isabel Vericat, México, Siglo XXI, 1992.
- _____. *La Naturaleza del amor. III: El mundo moderno*. Traducción de Isabel Vericat, México, Siglo XXI, 1992.

- Tierno Galván, Enrique. *Idealismo y pragmatismo en el siglo XIX español*. España, Tecnos, 1977.
- Toscano, María y Germán Ancochea. *Místicos neoplatónicos. Neoplatónicos místicos*. España, Etnos, 1998.
- Valera, Juan. *Asclepigenia*. Edición digital: Alicante, Biblioteca Miguel de Cervantes, 2002. <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=7277&portal=53>
- _____. *Del romanticismo en España y Espronceda*, en edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=10630&portal=53>.
- _____. *Juanita la larga*. España, Salvat, 1982, (Biblioteca básica Salvat).
- _____. *Morsamor*. Edición, introducción y notas de Leonardo Romero Tobar. España, Impresión A& M para la fundación José Manuel Lara (Clásicos andaluces), 2003.
- _____. *Obras completas: Tomo II*. Estudio preliminar de Luis Araujo Acosta, Madrid, Aguilar, 1961.
- _____. *Pepita Jiménez*. Edición de Enrique Rubio Cremades, España, AREA-Random House Mondadori, 2005.
- _____. *Pepita Jiménez y Morsamor*. México, Editorial Cumbre, 1968, (Grandes novelas de la literatura universal, 25).
- Varela Iglesias, Fernando. *El escepticismo filosófico de Juan Valera*, en edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=10045&portal=53>
- Vela, Arqueles. *El Modernismo. Su filosofía. Su estética. Su técnica*. México, Porrúa, 2005.
- Yáñez, Adriana. *Los románticos: nuestros contemporáneos*. México, Alianza editorial, 1993.
- Zolla, Elèmire. *Verdades secretas expuestas a la evidencia*. España, Paidós, 2002.