PERFORMANCE CULTURAL Y EXPRESIÓN ESTÉTICA EN *PEPITA JIMÉNEZ*

Roxanne B. Marcus
Universidad de York (Toronto)

Pepita Jiménez (1874) es una obra de arte cuya belleza invita la lectura de una *performance cultural* que está implícita en la imaginería del Prólogo y del Epílogo. Vistos estos espacios textuales como suplementos que permiten, desde los márgenes, un cambio de enfoque temático, estos espacios sugieren una lógica interna que gira alrededor de tensiones estructurales, estilísticas y socioculturales que hacen de *Pepita Jiménez* un *objet d'art* que tiene conexiones significativas con el momento histórico en que escribió Valera. Estas tensiones y conexiones están implícitas en el juego entre los márgenes y el centro del diseño textual y en el juego entre el significante y el significado. Estas tensiones captan el espíritu de la España conmovida por la revolución de 1868, de la España al borde de la Restauración borbónica, de la España en un período de transición y de transformación sociocultural provocadas por la revolución industrial; en suma, estas tensiones captan el espíritu de la España de 1874 enfrentada con el reto de reconfigurar el paisaje cultural y de reconstruir la identidad nacional.

Entiéndase por *performance cultural* en *Pepita Jiménez* el destilar y el comunicar metafóricamente la complejidad del momento sociocultural en que escribió Valera, al participar su novela en la transferencia y la continuidad del conocimiento humano y al poner en marcha la dialéctica de deseo/realidad, pasado/presente, sujeto/objeto. Esta *performance*, contigua con la historia y la memoria cultural, rinde homenaje a la rica tradición literaria de la cual surge. Pero, por participar también en y ser producto paródico de los discursos socioculturales del día y de los mecanismos que controlan la producción y la reproducción de la cultura, esta *performance* codifica una reacción doble a la crisis en torno al tema de la relación entre la escritura y la construcción de la identidad cultural; esta *performance* proyecta de

parte de Valera tanto el deseo de subvertir las convenciones discursivas de la novela por entregas como el deseo de un renacimiento cultural frente a la marginalización de España en el nuevo orden cultural dominado por Francia. Este renacimiento, según Valera en 1871, tendrá su origen en un movimiento intelectual capaz de llevar a España «con rapidez indefectible a esta fusión de los elementos extraños con el germen imperecedero de nuestra civilización castiza y al renacimiento, dentro de las condiciones del siglo actual, de esa originalidad en el conjunto, de esa cultura enteramente propia de España (...)»[1].

La *performance* que nos interesa hoy, iniciada en el Prólogo de la novela, es fruto del poder alusivo de las imágenes evocadas por signos escritos, tanto verbales como tipográficos, que producen varios efectos en el lector. Estas imágenes se refieren a artefactos y a eventos culturales que representan la construcción material de una sociedad y simbolizan gustos, creencias y valores culturales de un pueblo. Estas imágenes reflejan y contribuyen al mismo tiempo al proceso de la formación de la identidad nacional y cultural dentro de lo que Valera llamó en 1886 «el progresivo enlace de la civilización europea»[2]. Estas imágenes literarias del Prólogo, en concreto, la catedral indeterminada de la primera frase, repositorio del legajo del deán, y el manuscrito de la última frase, identificado en letra cursiva y destinado a la estampa, contextualizan el contenido ambiguo e irónico de este Prólogo metafictivo y estimulan la imaginación estética del lector. Y con la Venus de Médicis del Epílogo, sostenida por las palabras de Lucrecio grabadas en piedra y en letras de oro, estas imágenes constituyen signos complejos que enmarcan la obra y codifican la preocupación de Valera por la cultura del arte y de la escritura en la España de 1874 ante el reto de la reconstrucción de la identidad cultural. Si vemos en estas referencias al arte, a la escritura y a la ciencia no sólo símbolos tradicionales sino también signos que sugieren tensiones socioculturales contemporáneas y que destilan la complejidad del momento en que escribió Valera, estos signos, desde los márgenes, suscitan preguntas, plantean cuestiones y ofrecen nuevas perspectivas para el lector atento sobre Valera, su mundo y su texto como espejo estético de ese mundo problemático.

---

[1] Juan Valera, «De lo castizo de nuestra cultura en el siglo XVIII y en el presente», *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, II, 1961, p. 431 b.

[2] Prólogo a la edición de Appleton.

En una publicación previa que se titula «The Medici Venus: Veiled metaphors of the Nude in Juan Valera´s *Pepita Jiménez*»[3], yo me fijé en la imagen de esa estatua clásica de la Venus desnuda sobre las palabras de Lucrecio como el elemento literario central del Epílogo. La vi como una metáfora de tensiones, relativas al arte y a los géneros sexuales, que plasmaron la búsqueda de valores en la sociedad burguesa y cursi de la España finisecular. Analicé cómo esa copia literaria de la estatua clásica que «ocupa el preferente lugar, y (...) preside en la sala»[4] de Pepita y Luis, llena ese espacio de ironía, ambigüedad, contradicción y paradoja. Si esta Venus, base de una polémica decimonónica sobre su mérito estético, no era para Valera un símbolo de la belleza ideal, como revelan sus comentarios en otros contextos, sí se le ofrece al lector de la novela como artefacto cultural en diálogo con el momento histórico. Por medio de esta Médicis literaria, el texto de Valera cuestiona los móviles psicológicos de la burguesía decimonónica como coleccionistas de objetos que adornan su mundo y que proyectan sus hipocresías. Además, este artefacto cultural, desde su espacio marginal del Epílogo, refleja y refuerza las contradicciones, las paradojas y la ironía que caracterizan la recontextualización, de parte de Valera y su editor-autor, de la tradición visual y literaria de representar la figura femenina dentro de la tradición occidental.

Extendiendo ahora la lógica de la suplementariedad de Jacques Derrida al Prólogo, les sugiero que este espacio marginal, en armonía con el Epílogo, representa un espacio textual de suplemento donde se expresa el deseo de reconciliar lo real y lo ideal; donde se puede notar un cambio de enfoque y resulta que «las características de lo marginal son en efecto las cualidades que definen el objeto de interés central»[5]. Desde el Prólogo, el editor–autor, la *persona* o máscara narrativa de Valera, alude subversivamente a la crisis de identidad cultural en torno a la escritura a través de sus referencias a la historia, a la integridad y la autoría del legajo encontrado y al hecho de que «en el día se publica todo»[6]. Se refiere así a la crisis nacional y cultu-

---

[3] *Revista de Estudios Hispánicos*, St. Louis, Washington University, XXXII, enero 1998, núm. 1, pp. 101-15.

[4] Juan Valera, *Pepita Jiménez*, edición de Leonardo Romero, Madrid, Catedra, 2002, p. 352.

[5] Jonathan Culler, «Jacques Derrida», *Structuralism and Since*, Ed. John Sturrock, New York, Oxford U. P. 1979, p. 168. La traducción es mía.

[6] Juan Valera, 2002, p. 137.

ral cuando, según Valera, «todo en España estaba movido y fuera de su asiento por una revolución radical, que arrancó de cuajo el trono secular y la unidad religiosa»[7].

Las tensiones en torno a la cultura de la escritura, enfoque principal del Prólogo, enmarcan y complementan la historia central de Luis, el objeto de primera consideración en un momento crítico de su formación personal. El drama psicológico de Luis se desarrolla principalmente dentro de un espacio poético e ideal y está en sincronización con las fuerzas de la naturaleza, las cuales reflejan el proceso de transformación psicológica que acompaña su socialización. El drama de Luis, una historia de amor, de seducción y de desengaño, es la historia de su lucha por la legitimidad y la autenticidad del *Yo* dentro de los procesos de la socialización y de la individuación. Recordemos que su crisis de identidad está arraigada en la mala lectura de buena literatura, que su individuación depende de las cartas que él le escribe al deán, y que su socialización está ligada metafóricamente al enfoque temático del Prólogo, es decir, a la escritura en términos del proceso de crear una edición textual. Según escribe Luis: «Mi padre [...] asegura que está completando mi educación; que usted le ha enviado en mí un libro muy sabio, pero en borrador desencuadernado, y que él está poniéndome en limpio y encuadernándome»[8]. Así, el Prólogo, cuyo protagonista es el manuscrito encontrado en la catedral, inicia la *performance*, que se remata metafóricamente en el Epílogo, sobre la relación entre la construcción de la identidad nacional, los artefactos y los discursos culturales. En este contexto, el diseño textual, desde los márgenes, destaca elocuentemente la integridad estética, cultural, psicológica e intelectual de la obra.

Antes de comentar textualmente el «*manuscrito*», contextualizado por la «catedral» indeterminada y por la «estampa» como signos culturales que estructuran la lectura de la *performance* del Prólogo, nos convienen algunas observaciones sobre la arquitectura, la tecnología de la imprenta y la reconfiguración del espacio cultural en la España decimonónica. En cuanto a la arquitectura, la reorganización institucional efectuó la creación de las escuelas de Arquitectura en Madrid y en Barcelona y ante los avances científicos, el arquitecto se vio afectado directamente en sus actividades artísticas. Ante los

---

[7] Prólogo a la edición de Appleton.

[8] Juan Valera, 2002, p. 220.

imperativos del progreso y de la burocracia, él se vio obligado, en palabras de Pedro Navascués, a «enfrentar a los ingenieros de caminos, [...] y a los maestros de obras [...] para defender la serie de competencias hasta entonces desempeñadas»[9] por los arquitectos. Además, la arquitectura, enfrentada con cuestiones «en torno al concepto e imagen de la arquitectura misma» experimentó cambios que reflejaron «la dificultad por encontrar el estilo del siglo XIX» y «el anhelo por lograr una arquitectura nacional». Por eso, según Navascués, la arquitectura decimonónica «se convierte finalmente en el mejor y más completo de los reflejos sociales». Dentro del planteamiento ecléctico de orientación historicista, el arquitecto restaurador de monumentos nacionales, entre ellos las catedrales, se consideró, en palabras de Navascués, «corrector de la historia mejorando o, sobretodo, adaptando aquella arquitectura a su tiempo»[10].

En cuanto a los avances tecnológicos de la imprenta, los nuevos métodos contribuyeron a la reconstrucción de la identidad cultural de la sociedad burguesa al crear nuevos espacios para la difusión, la recepción y la conservación de la escritura en bibliotecas y al crear nuevos lectores de libros y de la prensa. Debido a la nueva tecnología, «[e]l contenido del libro sufrió una radical transformación al cambiar su función primera de conservación del pensamiento y memoria de la humanidad para ponerse al servicio de la circulación de ideas, de la difusión de la creación intelectual, literaria, técnica y científica, de la información de actualidad y del simple entretenimiento»[11]. Como en el caso del arquitecto, los avances tecnológicos afectaron directamente el proceso creativo del escritor, y Valera se quejó de tener que escribir al compás de los mecanismos del mundo editorial[12].

Dirigiéndonos ahora a cuestiones textuales, fijémonos en el complejo signo cultural que enmarca el contenido del Prólogo, el cual versa sobre el origen, la evolución, el fin, la transmisión y la recepción de una novela. En el centro de este signo complejo está el «*manuscrito*», es decir, el significante, que salta a la vista en letra cursiva. Este signo escrito enfatiza visualmente

---

[9] «La Arquitectura» en Pedro Navascués y María Jesús Quesada Martín, *El siglo XIX bajo el signo del romanticismo*, Silex, 1992, p. 14.

[10] *Ibidem*, pp. 15-17.

[11] Hipólito Escolar Sobrino, *Historia del libro español*, Madrid, Gredos, 1998, pp. 221-22.

[12] Juan Valera, *Correspondencia*, V. II, edición de Leonardo Romero Tobar, Madrid, Editorial Castalia, 2003, p. 576. Carta de 1875-VII-15.

el tema de la escritura y es metáfora del proceso de transformar lo material en expresión poética. Contextualizado por los significantes, «catedral» y «estampa», el manuscrito está en el centro de tensiones entre pasado/presente, continuidad /progreso, civilización/comercialización, religión/ciencia, e imaginación/análisis. Son tensiones que tocan la cuestion del valor estético de una obra y su legitimidad cultural. Este manuscrito, en diálogo simultáneamente con la rica tradición literaria occidental y cervantina del manuscrito encontrado y con las convenciones discursivas del folletín, es metáfora del deseo de la integridad cultural. Este manuscrito enfrenta al lector con la problemática de la integridad y la autoría del legajo encontrado en la catedral y del «*manuscrito*, fielmente trasladado a la estampa»[13]. Este manuscrito es gramatical y retóricamente sujeto y objeto de la *performance* sobre la cultura de la escritura y la legitimidad de un texto. Además, como sujeto y objeto de transacciones culturales entre las instituciones tradicionales y las modernas, este manuscrito le ofrece al lector un abanico de alusiones culturales en un solo texto, el cual señala la interdependencia de la literatura y la cultura, entendida ésta como una totalidad de gustos y valores discordes en busca de una síntesis original y de legitimidad. En fin, este manuscrito se lee como una proyección de las esperanzas y de las ansiedades que caracterizan los tiempos de Valera desde la perspectiva de un «burgués marginal»[14], desde la perspectiva de un escritor culto en busca de un público entre los lectores de la novela por entregas, de la novela de tesis, de la novela realista en formación y de la novela escrita por mujeres.

Si Valera, como Cervantes en su primer prólogo, según Roxanne Rutman, logra «dar el tono exacto, divirtiendo al lector, subrayando las pretensiones de [...] ser buen escritor, y apuntando sus sugerencias de que el juicioso encontrará mucho en que pueda pensar a través de toda la obra»[15], el signo complejo que enmarca el Prólogo y estructura la lectura de la novela le da al lector perspicaz mucho en que pensar en cuanto a la masculinización y la feminización de la escritura en España en la época en

---

[13] Juan Valera, 2002, p. 144.

[14] Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Púertolas, Iris M. Zavala, *Historia social de la literatura española*, II, Madrid, Castalia, 1984, p. 159.

[15] Roxanne Rutman, «Los prólogos de "El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha": Un contraste y una comparación», *Hispanofila*, University of North Carolina, septiembre, 1988, p. 14.

que se publicó *Pepita Jiménez*. El caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda, de su canonización en la época isabelina y de su descanonización a partir de 1869 hasta su muerte en 1873, ilustra que « [...] la sublimidad adscrita al género masculino»[16] determinó tanto el mérito estético de una obra literaria como su recepción institucional. En efecto, los significantes «catedral» y «estampa», que contextualizan el «*manuscrito*» del editor–autor, aluden a la compleja y contradictoria dinámica sociocultural en el mundo y en la obra de Valera con respecto a la escritura y la mujer. Se revelan, por ejemplo, en la correspondencia de Valera no sólo la afirmación del talento narrativo de escritoras como Gómez de Avellaneda, Concepción Gimeno de Flaquer y Emilia Pardo Bazán, sino también prejuicios sexistas que cuestionaron la legitimidad de la mujer como escritora fuera del ámbito de la literatura religiosa y doméstica[17]. Como hombre de su tiempo, para Valera la mujer era la fuerza inspiradora de la civilización y del progreso, del arte y de la literatura; ella era la causa y el efecto de los hechos más nobles del hombre. Adaptando la distinción aristotélica entre los sexos a su tiempo, Valera, como los Krausistas, vio en la mujer un ser distinto, inferior no, pero subordinado sí; así la glorificó a la mujer en los papeles tradicionales del *ángel del hogar* y de la compañera complementaria, papeles reforzados, irónicamente, por el mayor acceso a la educación para la mujer decimonónica; y todavía, según Valera, no había sitio para ella en las academias.[18]

En el texto de *Pepita Jiménez*, la ambigua catedral literaria del Prólogo, repositorio del legajo, es un espacio asociado con la masculinización y la conservación de la escritura. Es un espacio que se asocia con varias formas de inscripción y de transmisión de los mitos occidentales de la primacía masculina que tienen su origen en la asociación aristotélica de la creatividad del artista con la masculinidad y en la identificación de la feminidad con el objeto de esta creatividad. La estampa literaria, como metáfora de

---

[16] Íñigo Sánchez-Llama, «*"Baltasar" (1858), de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873): Análisis de una recepción institucional*», Hispanófila, University of North Carolina, 2001, p. 71.

[17] Véanse, por ejemplo, cartas de 1886-I-8, 1886-VI-16, 1886-IX-22 y 1886-XI-13 en *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo (1877-1905)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946, pp. 247, 272, 297 y 314.

[18] Véase «Las mujeres y las academias, cuestión social inocente», Juan Valera, 1961, pp. 856-68.

la evolución y de una revolución lenta, revela veladamente la importancia de la imprenta, sea en defensa del neocatolicismo o del liberalismo, no sólo como mecanismo para la difusión de la literatura escrita por mujeres, sino también como un instrumento cada vez más eficaz para la transmisión de las nuevas versiones de los mitos tradicionales que continuaban informando la construcción de la identidad femenina.

Les sugiero que la relación entre la escritura y la mujer en *Pepita Jiménez* es una cuestión que Valera trató conscientemente desde el principio: no da la pluma a Pepita como escritora en una obra caracterizada por la pluralidad de escritores masculinos entre los personajes centrales; pero sí, ella le es esencial a su *persona* narrativa, es decir al editor–autor, para la transformación de lo material, el legajo, en una obra de arte literaria capaz de llamar la atención al lector contemporáneo. Implícita en el nuevo título que el editor–autor da a su manuscrito está la *performance cultural* sobre la relación entre la construcción de la identidad femenina y la escritura. Es una *performance* en la cual la mujer desempeña su función tradicional de complemento e inspiración, tanto en el nivel psicológico como el *ánima* junguiana al lado de Luis, como en el nivel estético al servicio del editor en el proceso de inscribirse éste, como autor legítimo, en la cultura de la escritura.

Desde las primeras páginas de *Paralipómenos*, es decir, en el texto central, Pepita participa en la cultura impresa, desde su despacho, como administradora rodeada de su «recado de escribir y papeles», como lectora, dueña de «bastantes libros de devoción y de historia» y como diseñadora o decoradora de este espacio personal y doméstico. Ella está rodeada de grabados de buen gusto y de tema religioso, productos decimonónicos de la calcografía nacional. Y para sus «cuentas y otros documentos» tiene un «contadorcillo». Según Leonardo Romero, la palabra «contador» era frecuente en los textos del Siglo de Oro y es el equivalente de un bargueño[19]. Para nosotros, la identificación de Pepita con esta gloriosa tradición literaria complementa y apoya la intertextualidad entre *Pepita Jiménez* y las obras de escritores del Siglo de Oro; y resulta sumamente significativa más adelante esta identificación cuando Valera vuelve a relacionar a Pepita con esta tradición literaria a través de la adaptación del tópico del uso femenino del arte cosmético a su temática. Les sugiero que la preparación cosmética representa la forma de escritura feme-

[19] Juan Valera, 2002, pp. 249-50.

nina que le permite a Pepita recrearse estéticamente como sujeto y objeto de una legítima edición de lujo. El *manuscrito* que Pepita ha creado es un texto seductor en que ella revela que entiende de estética no sólo por instinto sino por reflexión estratégica. Es un *manuscrito* cuyo estilo recuerda el poder expresivo de la atenuación, de la ambigüedad y de la ironía en el texto de Valera. La preparación cosmética en manos de Pepita, al lado de sus «preparativos [...] indumentarios y religiosos»[20], puede leerse como una metáfora del arte femenino de transformar lo material en expresión estética.

Limitada Pepita a esta forma de la escritura dentro de la *performance cultural,* resulta que ella no sólo refleja y complementa la estética del editor–autor sino que proyecta la ansiedad, la resistencia y las contradicciones de Valera y de su generación ante la construcción de la identidad literaria femenina que estaba surgiendo como un fenómeno cultural común y corriente. El lector descubre, desde los márgenes de *Paralipómenos,* que los comentarios editoriales, sobre la cuidadosa preparación cosmética de parte de Pepita, plantean no sólo cuestiones estéticas sobre la autenticidad y la verdad de la ilusión de la realidad en una obra de arte, sino que provocan una (con)fusión de perspectivas masculinas; es decir, la perspectiva central del supuesto autor de *Paralimpómenos,* el deán, y la perspectiva marginal del editor se funden. Esta confusión resulta de la ausencia de los signos escritos que distinguen entre el relato central y la intromisión editorial en el resto del texto. Este acto de borrar la línea divisoria entre perspectivas narrativas incita al lector a oír y a ver la unidad de voces masculinas en este texto que ofrecen nuevas versiones de la distinción aristotélica en torno a la creatividad. Si esta confusión oscurece y complica estéticamente la cuestión de la identidad del narrador masculino, paradójicamente, al relajar las fronteras entre estas perspectivas narrativas, esta fusión codifica la libertad estética como potencia comunicativa y refuerza las fronteras tradicionales entre los géneros sexuales en cuanto a la escritura. Esta unidad de voces masculinas puede leerse como una metáfora constitutiva de la experiencia finisecular, según Elaine Showalter, de buscar y reforzar estas fronteras ante el fenómeno de la muerte y del renacimiento que proyectamos sobre las últimas décadas de un siglo[21].

---

[20] *Ibidem*, p. 295.

[21] Elaine Showalter, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, New York, Penguin Books, 1991, p. 3.

En conclusión, *Pepita Jiménez* es una joya literaria en diálogo con los tiempos de Valera. El texto, sublime como una catedral gótica en su estructuración fragmentada, no es caracterizada por la claridad sino por la riqueza del significado latente en el diseño espacial, interior y exterior, y en las narrativas implícitas en las imágenes que ocupan estos espacios. La intersección de los discursos de la arquitectura, la literatura, la escultura y la ciencia es una invitación, si no una incitación, al lector a ver en las imágenes de la catedral indeterminada y del manuscrito destinado a la estampa del Prólogo, como en la Venus de Médicis del Epílogo, signos culturales que organizan estéticamente, desde los márgenes textuales, el sentido de la realidad, de la vida y de esta obra de Valera en el contexto de la crisis decimonónica relativa a la identidad cultural.

La belleza y la elocuencia de la *performance* destilan la verdad de la dinámica paradójica, contradictoria e irónica que caracteriza la construcción de una identidad cultural como una totalidad, una síntesis de múltiples perspectivas y tiempos, una síntesis de gustos, valores, convenciones y tradiciones discordes. Así, la *performance* en el texto de Valera capta la esencia de la lucha nacional tanto por centrarse como por cuestionar los límites del arte y de los géneros literarios y sexuales cuando «más brava ardía la lucha entre los antiguos y los nuevos ideales»[22] en España. Era un momento de transición para una sociedad en la encrucijada donde la estética, la ética y la historia se cruzan. En este sentido, *Pepita Jiménez* desestabiliza a Valera y su texto como puros significantes del arte por el arte y le invita al lector a ver en esta obra la lucha de un *idealista pragmático*[23] en busca de un público, fiel a su credo artístico y consciente de las limitaciones culturales de una sociedad burguesa; le invita al lector a ver en *Pepita Jiménez,* además de la «suave conciliación y armonía»[24] que vio Valera, las huellas de las perspectivas marginadas y discordes que por su ausencia nos llaman la atención. En suma, desde el principio hasta el final, desde el centro y desde los márgenes, la obra de arte que es *Pepita Jiménez* nos divierte invitándonos a considerar hoy en día la relación entre las actividades estéticas y la construcción de la identidad del *Yo* y del *Otro.*

---

[22] Prólogo a la edición de Appleton.

[23] Enrique Tierno Galván, *Idealismo y pragmatismo en el siglo XIX español*, Madrid, Tecnos, S.A., 1977.

[24] Prólogo a la edición de Appleton.