

LECTURAS ROMÁNTICAS DE *LAS ILUSIONES DEL DOCTOR FAUSTINO*

WESLEY J. WEAVER III
State University College at Cortland

Resumen

La lectura de una obra literaria siempre lleva implícita una tarea de rescate; añádase a esta característica básica el hecho de que las relaciones interpersonales que informan el mundo novelesco de una obra ficticia hecha y derecha responden a un proceso parecido a una lectura y reproducen la operación de rescate que emprende el lector. Tal es el fenómeno que atestiguamos tanto en el desarrollo del personaje como de la obra en sí, ésta última en términos del concepto de la «autobiografía de la obra», tal como lo plantea Franco Ferrucci en su libro *The Poetics of Disguise*. En el caso de *Las ilusiones del Doctor Faustino* (1875) de Juan Valera (Cabra 1824-Madrid 1905), se presenta la peculiar situación de un autor implícito en pugna ideológicamente con su protagonista (y consigo mismo), un romántico rezagado, cuyo inconformismo, rebeldía e imaginación se revelan como los mismos valores de los demás personajes que le habían motejado de anacrónico en primer lugar. El resultado es una novela que trasciende etiquetas e «ismos», paradójicamente alcanzando una modernidad admirable debido a su aspecto romántico, y, en el proceso, liberando al Romanticismo del cansino territorio limitador de lo estereotípico.

Palabras clave: Franco Ferrucci, Juan Valera, *Las ilusiones del Doctor Faustino*, Romanticismo.

Abstract

The reading of a literary work is always a rescue operation; in addition to this basic characteristic is the fact that the interpersonal relationships that inform the novelistic world of a work of fiction correspond to a process similar to a reading and reproduce the operation realized by the reader. Such is the phenomena that we witness in the development of the protagonist as well as the work itself, this last concept being termed by Franco Ferrucci in his *The Poetics of Disguise* as the «autobiography of the work». In the case of *Las ilusiones del Doctor Faustino* (1875) by Juan Valera (Cabra 1824-Madrid 1905), we are presented with the peculiar situation of an implicit author engaged in an ideological battle with his protagonist (and with himself), an incurable romantic, whose inconformity, rebelliousness, and imagination reveal themselves as the same values of the secondary characters who had regarded him as an anachronism in the first place. The

end result is a novel that transcends labels and «isms», paradoxically achieving a remarkable modernity precisely because of its romantic qualities, and, in the process, liberating Romanticism from the limiting realm of stereotypical.

Keywords: Franco Ferrucci, Juan Valera, *The Illusions of Doctor Faustino*, Romanticism.

Los centenarios siempre son motivo para que el crítico proceda con cautela. Con esto quiero decir que siempre se corre el riesgo de rescatar a un escritor que más valiera dejar descansar en paz, en los seguros confines del olvido. Por otra parte, en el caso de un escritor consagrado, no siempre se acierta a la hora de recuperar una obra, y no me refiero tanto a su valor intrínseco como a la obstinada empresa del crítico de desempolvarla sólo para dejarla en su sitio como testamento, crónica fidedigna de las preocupaciones de escritores de cualquier época literaria. En el caso de don Juan Valera (Cabra 1824-Madrid 1905) y su compleja novela *Las ilusiones del doctor Faustino* (1875), y sin poner en entredicho la figura del novelista, hay que admitir que no siempre había cosechado la novela muchos parabienes. Comparada con otras obras de su corpus literario, el *Faustino* de hecho fue, en su día, fuente de un sin número de malas interpretaciones tanto en términos de su valor como de su propósito. Esto se debe a la compleja tarea del lector de sortear la doble persona que es el novelista y el autor implícito, las dos vertientes de crítico y literato que componen la fuerte personalidad del Valera novelista y que hacen difícil abogar por el *Faustino* en pleno siglo XXI. Valera, a través de la erudición, experimentación y presencia autorial siempre aspira a una novela que busca trascender las etiquetas, y es en este contexto donde hay que enfocar la lectura del *Faustino*, obra sumamente moderna por su uso del intertexto, el mito, la ironía y un palpable aspecto metafictivo como narrativa narcisista. El intertexto romántico¹ de la obra y su ambigua justificación por parte del autor implícito (¿está exorcizando Valera las ociosas lecturas de su juventud o rescatándolas como aspecto eterno de la condición humana y, por lo tanto, orgánico siempre como materia novelable?) pone de relieve la autobiografía de la obra en movimiento, tal como lo plantea Franco Ferrucci. Con este término se pone en evidencia la modernidad de una obra donde no sólo se narra la trama, obviamente, sino también la génesis de la obra y su recreación en manos del lector implícito a base del mito de Fausto. En suma, se ofrece una narración cuyo substrato narrativo, mítico y romántico

¹ Aquí defino «Romanticismo» en los mismos términos que Russell P. Sebold nos ha dado en los ensayos de su imprescindible *Traectoria del Romanticismo español: una cosmovisión en la cual se funden un «desconsolado sentir», «teatralidad de emoción» y «fastidio universal»* (13-42), la cual conduce al individuo a contemplar su existencia como algo propio de un *romance* por su aspecto novelesco (137-163).

a la vez, en lugar de encasillarse en una época predeterminada, acaba convirtiéndose en una obra que facilita una lectura paradójicamente orgánica y moderna.

Las ilusiones del Doctor Faustino, como su ilustre antecedente *Pepita Jiménez* (1874), aparece en forma de folletín en *La Revista de España* a partir del 28 de octubre de 1874. La crítica, tal como habíamos anticipado, no siempre se ha portado de forma muy generosa con la novela. Manuel de Revilla, un contemporáneo de Valera, dice que los tres personajes femeninos son falsos y débiles y que Faustino carecía de interés (citado en DeCoster, 104). Mucho más interesantes son las opiniones de Clarín, en sus *Solos de Clarín*; acerca del prólogo que Valera escribió para la primera traducción en castellano del *Fausto* de Goethe escribe:

Pero ¡ay de los poetas que sin el genio de Goethe emprendan imposibles por el estilo! En *El doctor Faustino* se burla Valera de estas pretensiones, figurándose al protagonista empeñado en la epopeya filosófica que tiene auroras y vislumbres del porvenir ... Valera, en el carácter, se parece un poco a Goethe. Tiene el afán, como él de saberlo todo, no por saberlo, sino por verlo en su imaginación de artista. (242-243)

En cuanto a la crítica más reciente, para Donald Shaw,

[comparada con *Pepita Jiménez*] *Las ilusiones del doctor Faustino*, la novela más larga y ambiciosa de Valera, revela su incapacidad de armonizar artísticamente los dos elementos de contraste que integran su concepción. El resultado es una decepcionante amalgama de incidentes folletinescos y de introspección de una personalidad débil y frustrada. Su principal interés reside en la curiosa similitud de la abulia de Faustino, su frustración emocional y su inquietud espiritual, con rasgos parecidos de los héroes de ficción de algunas novelas de la generación del 98. (199-200)

Por lo menos Shaw reconoce la novela por sus calidades *avant la lettre*, en términos del retrato de la abulia de Faustino; en cambio, José Montesinos y Cyrus DeCoster conceden un flaco favor al enfocarla exclusivamente en términos de su condición de narración realista fallida del siglo XIX, llevando sus nebulosas expectativas de lo que ésta supone en su interpretación de la novela. Montesinos encuentra en Valera «cierta tendencia ... a una fabulación frenética que despista a los lectores de *Las ilusiones del Doctor Faustino* y que los despistaba ya al tiempo de aparecer la obra (1875), a pesar de hallarse ellos más cerca del folletín que nosotros» (11). Para DeCoster, *Faustino* es una obra desigual: María, la *inmortal amiga* del protagonista, no convence porque es demasiado idealista, melodramática y contradictoria, mientras su padre Joselito el Seco es demasiado folletinesco, (¿pero no aparece la novela en forma de folletín?). Rosita y Constanza no pasan de ser frutos de una mal

escondida misoginia de Valera, la estructura de la novela es desigual, y la segunda parte pierde la ironía y el humor de la primera (157). Por último, José-Carlos Mainer, en el estudio preliminar de la edición que manejo, enfoca en términos del protagonista epónimo y no para mientes en la importancia de los personajes secundarios y su función.

El presente trabajo quiere sugerir que síntomas como la «fabulación frenética» o la «estructura desigual» serán precisamente los elementos destacables de esta singular novela, siendo signos de su carácter moderno. Con esto no se quiere decir que Valera sea un novelista que apadrina el experimentalismo más atrevido, sino que guarda una relación más estrecha con autores contemporáneos como Álvaro Pombo y Javier Marías que con sus contemporáneos Galdós, Alarcón, o Clarín.

Para empezar, hay que dejar claro que esta novela no trata sobre Faustino. Valera detestaba las narraciones de tesis; el tipo de novela que cultiva Valera se presta a lo que ve Vargas Llosa en *Madame Bovary*: «constantes mudas, esa armoniosa conjugación de perspectivas diferentes que va estructurando la realidad ficticia en muchos planos a la vez» (237). Este carácter espacial la convierte en una entidad orgánica, que evoluciona y madura. Ferrucci, en su concepto de la autobiografía de la obra, nos explica que si la obra se encuentra a sí misma (o sea, se da cuenta de su autonomía frente a los diversos modelos que seguía en un principio, en este caso, las novelas románticas, las realistas, las de tesis, las naturalistas, hasta las costumbristas), la obra deja una huella, una señal que destaca esta relación. En *Faustino*, esto ocurre cuando el narrador pierde control de un personaje cuya autonomía está en su abulia fantaseadora que pone en marcha los subtextos. Esto culmina en su frustración con el personaje.

En su famoso ensayo «Kafka y sus precursores», Borges afirma que cada escritor crea a sus precursores, y que su obra cambia nuestra concepción del pasado (109). Sin lugar a dudas, los temas del *Fausto* son antiguos, como la búsqueda de la sabiduría y la ansiedad de trascender las limitaciones físicas y es precisamente su universalidad, que trasciende épocas y lugares fijos, el aspecto necesario para que la revisitemos en la obra de Valera como una búsqueda perennemente romántica. Ahora bien, ¿cómo refunde Valera el mito faustiano en plena época realista, con el resultado de que su romanticismo trascienda la crítica antirromántica que parece estar realizando con la gestión de la novela? Sencillamente, a través del reconocimiento de que el romanticismo no es ni ideología ni estética sujeta a épocas o movimientos literarios, sino una actitud, una cosmovisión. Es más, a pesar de la figura titánica que traza el personaje titular a lo largo de la novela, muchos personajes, si no todos, comparten la misma actitud. Así, la tragedia de Faustino no es una condena de los excesos de un joven anacrónico,

sino una agridulce despedida al optimismo de la juventud ilusionada y a su incompatibilidad con los pragmáticos albores de la sociedad industrial en España y Europa, desengaño compartido por los otros personajes, el autor implícito, y hasta por el propio lector implícito, que también se reconoce en los excesos de Faustino. Tal es la función de los intertextos del *Fausto* y otras obras del Romanticismo y el Postromanticismo español, logrando que el lector comparta la misma sensación de *déjà vu* que el personaje y su subsiguiente desilusión.

En el epílogo de la obra, Valera nos dice que su protagonista «[r]epresenta, como hombre, a toda generación mía contemporánea: es un doctor Fausto en pequeño, sin magia ya, sin diablo y sin poderes naturales que le den auxilio. Es un compuesto de vicios, ambiciones, ensueños, escepticismo, descreimiento, concupiscencias, etc., que afligen o afligieron a la juventud de mi tiempo» (482); más tarde, añade que «Fausto es más grande; pero también es más egoísta, más pervertido y más pecaminoso» (483). No me interesa el grado de bien o mal que Faustino alcanza comparado con su antecesor, ni estoy por decir que importa tanto como ha querido sugerir Valera en su epílogo. Lo cierto es que el intertexto faustiano es eficaz en todo momento, debido a la fuerte conexión romántica que los une, convirtiéndoles en arquetipos cuya resonancia es patente hoy en día. Faustino no tiene nada de la pirotecnia del héroe de Goethe, pero sí el mismo grado de inmersión en su panteísmo egocéntrico², tal como se aprecia en la explicación de los orígenes de su actitud frente a la vida:

Era aquélla la época del romanticismo, y el doctor se había hecho romántico de los más furiosos. Casi todos sus versos eran desesperados y subjetivos: esto es, el doctor hablaba siempre de sí. No había compuesto aún ningún poema ni ningún drama; pero podía reunir ya un par de tomos abultados de Fantasías, Meditaciones, Plegarias, Orientales y Fragmentos. (124)

El origen del romanticismo de Faustino se encuentra en las lecturas que había hecho, según nos narra poco después al tratar del contenido de su biblioteca: «En la alcoba donde dormía el doctor había otro estante, que contenía a los poetas predilectos, desde Homero, hasta Zorrilla, Espronceda, Arolas» (134). Además de demostrar cómo se inclina la balanza hacia escritores del XIX en cuanto a los gustos de Faustino, el triunvirato anticipa las tres vertientes de la cosmovisión torturada del protagonista: el tradicionalista de rancio abolengo

² Utilizo el concepto de Russell P. Sebold que define en «El desconsolado sentir romántico», introducción a la colección de ensayos que comprende *Trajectoria del romanticismo español*: «Al pasar la linde entre microcosmo y macrocosmo, el romántico empieza a *sentirse* connaturalizado con las fuerzas supraterestrres y por fin, sediento de lo infinito, se metamorfoseará imaginariamente en divinidad suprema, en eje de su cosmos» (17-18).

que añora los tiempos pretéritos, el rebelde misógino, supersticioso, satánico, y el sentimental de delirios eróticos.

¿Cómo podemos empezar a plantear el romanticismo presente en la novela cuando ésta se anuncia como antirromántica? Como Löwy y Sayre señalan, al romanticismo hay que entenderlo no como un tipo ideal, basado en selecciones parciales, en este caso, los excesos particulares («ilusiones») de Faustino, sino como un concepto que puede justificar las contradicciones del fenómeno romántico y su diversidad (15). A continuación conciben este concepto como una crítica de la modernidad, de la civilización capitalista, en nombre de los valores ideales del pasado (17). Así, entendemos el romanticismo de Faustino como una reacción contra la modernidad de la sociedad española de su tiempo. Lo curioso es que se convierta en «re-acción», replanteamiento no sólo de lo que Valera considera romántico, sino también su actitud hacia esta cosmovisión. Es imposible saber a ciencia cierta en qué está pensando nuestro escritor cuando se dispone a escribir la obra; tampoco importa mucho. Por eso, hay que pasar de la noción de una autobiografía espiritual a una autobiografía de la obra.

Según Ferruci, la obra literaria es un organismo vivo que necesita desarrollarse y florecer para evitar el estancamiento (12). Continúa el crítico italiano señalando las analogías de este concepto con las teorías orgánicas del proceso artístico que habían postulado los románticos, incluyendo al mismísimo Goethe (12). Ferrucci, sin embargo, contrapone al concepto romántico del autor como dios la idea del artista como sólo la primera etapa de un proceso de creación que se renueva con el advenimiento de sucesivas generaciones de lectores. Propongo que Valera se muestra plenamente consciente de esto en *Las ilusiones del Doctor Faustino* y sería el primero en reconocer que la fuerte presencia autorial que se hace manifiesta no es para preservar ni su nombre, ni su novela para su época ni para los manuales, sino para garantizar la supervivencia de la novela como obra universal, al facilitar su recreación en manos de futuros lectores. Valera logra esto a través de una aguda noción de su público, pasado, presente y futuro y su original manejo del mito de Fausto. La novela se anuncia como una aventura interior, no exterior idealizada. ¿Qué habrá llevado a Faustino a apagar sus ilusiones, cuando siempre pudo trascenderlas? ¿Cuándo acaba la esperanza humana? La falta de respuesta es lo que hace de esta novela una obra moderna. El fallo de Shaw es leerla como texto de siglo XIX, donde falla como realista pero donde triunfa como novela moderna.

En suma, la esencia de la novela es la lucha que el narrador, el protagonista y el lector sostienen entre la imaginación romántica y la imaginación pragmática, realista. Los artilugios del narrador, los intertextos románticos representan la perspectiva del protagonista fruto de sus lecturas, también

reconocibles por el lector implícito. Estamos entrando, sin embargo, en una zona que no tiene por qué tener resolución.

Al narrar las situaciones en que se encuentra embrollado Faustino y los espacios en que se mueve, Valera saca todo un arsenal de tópicos románticos y posrománticos. Esto se aprecia hasta en el marco narrativo de la obra, en el cual el narrador explica la génesis: «La narración de don Juan Fresco, arreglada luego a mi modo, es la que voy a referir; pero entiéndase que no pretendo probar, al referirla, ninguna tesis contraria a las ilusiones ... Yo, terminada esta introducción, me retiro de la escena donde me he entremetido como personaje secundario, y me limito a mero narrador de los sucesos» (96). Este procedimiento, donde el narrador se distancia y (en teoría) sólo se limita a contar los hechos, es parecido al que se encuentra en las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer³, sobre todo en «La cueva de la mora», «El miserere», «El monte de las ánimas», y «La cruz del diablo». Como Russell P. Sebold explica, en estas leyendas «con introducción», Bécquer nos lleva a un mundo que está situado a mitad de camino entre el nuestro y el ficticio de los personajes, y en esa esfera intermedia se entabla un modo de diálogo entre el narrador omnisciente y el lector (55). Se pregunta Sebold «¿cómo no hemos de acudir llenos de fe, ya a abrazar el nuevo punto de vista intelectual, ya a hundirnos en las cartas y las crisis de esos pobres personajes tan zarandeados por la suerte?» (55). El enfoque aquí claramente *no* es sobre la naturaleza de la novela, sino sobre el efecto que produce; así establece la importancia de un lector cómplice, puesto que esta novela no es de tesis, género que Valera despreciaba⁴.

³ No faltarán tampoco referencias a la poesía de Bécquer; para Faustino, la *inmortal amiga* «era ... la fe, la poesía, el concepto más puro del alma del doctor, olvidado, desconocido por una maldición de ... ambición, ciencia profana, codicia, vanidad, orgullo y otras malas pasiones» (254); cuando un pretendiente de Constanza pregunta a Faustino cómo ha de enseñarla la poesía, éste exclama, entusiasmado, «¿Cómo enseñarle la poesía, cuando la poesía misma es ella» (428), referencia a la famosa Rima XXI. Por otra parte, la falta de fe de Faustino en el progreso («Si yo creyese en el progreso de la humanidad, en el lazo estrecho que une las almas, en la comunión de los espíritus, en el movimiento ascendente de todos los corazones hacia la luz, el bien y la hermosura, ¿qué no sería yo capaz de hacer para contribuir en algo a este progreso, a esa ascensión, a esa ventura y grandeza del linaje humano?» [255]) nos trae a mente la Rima IV. Por último, se alude directamente a la Rima VII en el pasaje que trata la crueldad de la inconstante Constanza: «Ella quizá había tronchado aquella flor cuando se abría al blando soplo de las más nobles esperanzas; ella quizá había destrozado las alas de aquel genio; ella quizá había roto las mágicas cuerdas de aquella melodiosa arpa, arrojándola después en un rincón, como el arpa de los versos de Bécquer» (412).

⁴ «Yo soy más que nadie partidario *del arte por el arte*. Creo que la poesía tiene en sí un fin altísimo, cual es la creación de la hermosura. Creo que la poesía, y por consiguiente la novela, se rebajan cuando se ponen por completo a servir a la ciencia; cuando se transforman en argumento para demostrar una tesis. Yo creo, por último, que si los autores de estas novelas doctrinales son legos, como sucede con frecuencia, o lo trastruecan y confunden todo, o nos

Dentro del aura de misterio milenario creado por el narrador, se incorporan descripciones propias de la novela romántica, el *locus horribilis* de la casa señorial caída en desuso, extensión de la decadencia de su dueño:

Aunque no tanto como la familia misma, la casa ha decaído y da muestras claras y tristes de la estrechez de los dueños. En muchos balcones faltan cristales; las antiguas puertas, prolijamente labradas y cubiertas de graciosos clavos de bronce, están descuidadísimas; y el amarillo jaramago publica la afrenta de aquella fábrica arquitectónica, brotando por entre las grietas que se han abierto al separarse varios sillares. Las grietas son tan anchas y profundas en algunos sitios, que ofrecen sobrada capacidad para que en su seno se aniden las lagartijas, las salamanquesas asquerosas y los feos y medrosos murciélagos, y para que nazcan, se arraiguen y crezcan allí no pocas higueras bravías y hierbas y maleza. (98-99)

Si la introducción presenta el tema principal de la novela, que es un dilema, el primer capítulo dibuja el fondo donde la propensión a las ilusiones de Faustino se acrisola. Esto se ve en la creación de un espacio plenamente romántico. Si la ruina es signo y confirmación del inexorable paso del tiempo para el romántico, las leyendas que se cuecen en su lúgubre espacio son la puesta al día de la desmesurada imaginación romántica, según «antiguas historias cuentan». Esto no faltará en lo referido a la casa de los Mendoza:

Murmurábase también de la aparición casi diaria, en los desvanes de la casa, de un célebre comendador Mendoza, el cual había estado en Francia durante la gran revolución, y por su impiedad, por varios lances trágicos y misteriosos, y por la manera con que vivió los últimos años de su vida mortal, andaba penando con el manto blanco de su encomienda y la roja cruz de Santiago en el pecho, aunque sin brazos la cruz, porque, no estando en gracia, no podía llevar cruz perfecta en la otra vida, no faltando quien afirmase que no era cruz sin brazos lo que en el manto llevaba, sino la figura de un sapo sangriento. (102)

Los últimos miembros de la estirpe de los Mendoza, doña Ana, de quien se rumorea que es bruja (106) y Faustino, «de quien se decían cosas más raras» (107), son seres plenamente novelescos dentro de la realidad de la novela, lo cual pone en evidencia para el lector la inexorable condición romántica de Faustino, apoyado por los intertextos románticos que aporta el narrador.

En su ensayo «Del Romanticismo de España y de Espronceda», Valera nos da numerosas pistas en cuanto a la posible inspiración española no sólo de

enseñan cosas olvidadas ya de puro sabidas, redundando todo ello en muy notable menoscabo del esparcimiento, regocijo y deleite que de la lectura nos prometíamos» («De la naturaleza y carácter de la novela» *oc.*, II, 197).

Faustino, sino de los demás personajes. Aquí cita a tres grandes «ingenios» de la poesía de su época: el Duque de Rivas, Zorrilla y Espronceda.

En su análisis del duque de Rivas y su *Don Álvaro*, encontramos la inspiración para el personaje Joselito el Seco, ex seminarista convertido en bandolero, padre de la *inmortal amiga* de Faustino, María. Joselito, como el protagonista titular de Ángel Saavedra, se encuentra sometido «a un conjunto de circunstancias fortuitas ... que le ponen en ocasión de cometer delitos que su mismo honor le manda que cometa, sin que por eso su voluntad se tuerza e incline al mal» (13). De igual forma se encuentra Joselito, que busca el amor pero encuentra la humillación a manos de un rival, según le confiesa a Faustino: «Los celos, entonces, y la ira y la vergüenza de verme afrentado de un modo tan cruel, me hicieron olvidar toda mi humildad de novicio que tanto el padre Piñón celebraba ... Con los años y las desgracias deseché en presidio los escrúpulos que en el convento me habían inspirado; conocí a fondo lo que es la vida, y vi que era mala mi estrella y que sólo a fuerza de valor podía yo dominar su influjo funesto» (353).

Otro «corifeo del Romanticismo», Zorrilla, se manifiesta al nivel del estilo en la altisonancia del discurso de diversos personajes, sobre todo Faustino. Como en Zorrilla, «apenas sabe ... lo que quiere decir, o en que no dice nada sino palabras huecas», pero «tienen encanto de armonía y gracia» (13). Tenemos un perfecto ejemplo en su dilema sobre su prima Constanza:

¿no hay un refinamiento de disimulo, de sangre fría y de cálculo despiadado?
¿No está jugando con mi corazón, con mis sentimientos y hasta con mi dignidad?
¿No es cruel la incertidumbre en que me deja? ¿Es lícito que le sirva yo como de juguete para que se pregunte: ¿le quiero o no le quiero? Y no sepa qué contestar? (201-202)⁵

Es el vaivén del romántico cuando proyecta sus ilusiones sobre la mujer, cifrando su dicha en ella, para que luego todo se rompa cuando esta mujer demuestra un ápice de voluntad propia. El problema de Faustino y de los románticos es que su panteón egocéntrico parte de un yo en lugar de un tú. La pregunta se impone, sin embargo: ¿Dónde está su sentido de autopreservación en la sociedad contemporánea? Ya lo hemos visto, en su planteamiento del trabajo: es demasiado bueno para rebajarse a las órdenes de otros.

⁵ Según Vargas Llosa en su magistral estudio sobre Flaubert, *La orgía perpetua*, el uso de técnicas como el estilo indirecto libre (tal como se aprecia en las cavilaciones de Faustino sobre la carrera que debería seguir [118-120]) y en este ejemplo, el monólogo interior, «abri[eron] una puerta hacia la subjetividad del personaje y permitió por primera vez representar directamente la vida de la mente ... recrear una realidad en función de este nivel preponderante de la experiencia, la memoria, que organiza y reorganiza lo real, que rehace perpetuamente lo que su gran enemigo y proveedor, el tiempo, va destruyendo» (258).

A pesar de esta reconocible presencia de Bécquer, Rivas, Zorrilla y, si se quiere, hasta de Mesonero Romanos y del Larra de los artículos de costumbre⁶, la huella romántica más notoria es la de José de Espronceda. Los paralelismos entre Faustino y el yo del *Diablo Mundo* y Félix de Montemar de *El estudiante de Salamanca* son clarísimos⁷; hasta lo es la correspondencia con la mismísima figura del poeta, pues leemos: «Espronceda no podía escribir para ganar dinero, alumbrado por una vela de sebo, y en una mesa de pino. Como todo hombre de gran ser que camina por el mundo sin la luz de una esperanza celeste, necesitaba Espronceda vivir, gozar y amar en el mundo: y los deseos no satisfechos pervirtieron y ulceraron su corazón, que era bueno, y el abandono de su juventud y los extravíos consiguientes llenaron su alma de ideas falsas y sacrílegas. Mas a pesar de todo, la bondad nativa, la ternura delicada de su pecho y el culto y la devoción respetuosa con que se inclinaba Espronceda ante lo hermoso y lo justo, y con que adoraba y se confiaba en la amistad y en el amor, brillan en sus acciones como en sus versos» (139-140).

Lo importante aquí no es que Faustino sea un proyecto ficcionalizado de la autobiografía, sino cómo Valera contempla al poeta y utiliza su figura como inspiración para su propio personaje, utilizando de paso algunas de sus técnicas literarias. Por ejemplo, tardamos casi 44 páginas en encontrar a Faustino, con el resultado de que se reviste de cierto aire de grandeza misteriosa, legendaria, hasta aquel momento existiendo sólo en alusiones en el desengañado relato de don Juan Fresco. Este procedimiento evoca la técnica de Espronceda en la presentación de Félix de Montemar en *El estudiante de Salamanca*, según ha destacado Russell P. Sebold en su estudio «El infernal Arcano de Félix de Montemar»: «Sólo se describe el carácter de Félix en

⁶ El conflicto generacional que se ve tanto en la desesperación de tío político de Faustino don Juan Fresco, la cual sirve como germen de la narración, como en el recelo de Don Alonso (el padre de Constanza que le manda que se vaya a enamorarse de «ese descamisado de doctor Faustino» [167]), evoca el cisma entre generaciones que se ven en el Mesonero Romanos de «El romanticismo y los románticos» (1837) y en «Empeños y desempeños» (1832) de *El Pobrecito Habrador*.

⁷ Hasta en el personaje de don Juan Fresco, el hombre práctico, acérrimo crítico de las ilusiones cuyo disgusto con las excentricidades de su fallecido sobrino forman la justificación de lo narrado, no se libera de una actitud romántica en su panegírico a su patria chica en Córdoba: «Pues allí tuve yo la primera revelación de la belleza artística, la inspiración primera, mi mayor triunfo y la satisfacción del amor propio más pura, más completa y más sin pecado que he tenido en mi vida» (85), palabras que recuerdan al ilusionado joven que evoca Espronceda en la primera parte de su «Canto a Teresa» (vv. 1508-1579). Asimismo, Serafinito, un joven que acompaña a don Juan Fresco y al narrador al principio de la novela, recita los versos 270-72 de *El estudiante de Salamanca* al defender la necesidad de mantener las ilusiones: «¿será un absurdo lo que dice el poeta: Las ilusiones perdidas / Son las hojas desprendidas / Del árbol del corazón?» (87).

la medida en que sería posible observarlo y analizarlo desde *fuera*, y así se mantiene la visión “épica”, no personal, del héroe-antihéroe» (*Trayectoria del Romanticismo Español*: 201). Añádase a estas consideraciones la estructura retroactiva de la novela, crónica de un suicidio anunciado, que aumenta aún más su aura de misterio y grandeza.

Si Faustino es Félix, el yo del «Canto a Teresa», y hasta el Adán del *Diablo Mundo* en su inocencia en una sociedad que se le ha adelantado, su compañera espiritual perfecta es la misteriosa María, la *inmortal amiga* que es la salvación, el *deus ex machina* en los momentos menos sospechados de la novela, que le recuerda constantemente su identidad romántica. Y, en forma típicamente romántica, se convierte en el objeto del odio que fomenta la autodestrucción definitiva del protagonista. De esa manera, es Teresa, es la dama de gallardo andar⁸, es Elvira, la Ofelia de Espronceda: «Lo sé todo; lo he visto; lo he oído. Te oí decir que me aborrecías, pero nunca pude creerlo. Lo dijiste en momentos de locura. Yo te perdono, Faustino; yo te amo. ¡Yo te bendigo! Ámame. No te atormentes creyéndote culpado» (474; compárese con los versos 379-90 de *El estudiante de Salamanca*).

Aunque la *inmortal amiga* María representa a la tradicional mujer hipersensible del Romanticismo, salida de las páginas de la poesía y novela, las pragmáticas mujeres Constanza y Rosita también juegan un papel importante en el substrato romántico de la obra, siendo muy compatibles con la figura de Faustino. Aunque su romanticismo sea ajeno al de Espronceda, sí demuestran un aspecto rebelde que concuerda con la cosmovisión valeriana. Constanza, aunque sensible a los encantos de su primo, nos revela un lado moderno, práctico, hasta cínico; después del cortejo leemos:

Si yo tuviese veinte mil duros de renta ... me casaría sin vacilar con mi primo ... si yo tuviese nada, si estuviese tan perdida como él, también le tomaría por marido, porque él, al tomarme por mujer, me demostraría un verdadero y profundo amor, me satisfaría mi orgullo y me movería a asno ser menos generosa; pero mi mediana fortuna destruye estos dos extremos poéticos, y me coloca y le coloca en un justo medio de prosa tan vil, que no hay más recurso que despedir a mi primo, dándole calabazas con la mayor dulzura. (232)

⁸ Aunque María no muestra entidad malévola como la protagonista horrible del los Cantos I y IV de *El estudiante de Salamanca*, sus primeras manifestaciones en la novela son altamente misteriosas y evocan la escena que culmina en la boda infernal de Félix y la muerte. Recuérdese la vieja que le guía que le lleva hasta su entrevista con ella:

—¿Tiene usted miedo, señor caballero?

—Abuela, yo no tengo miedo. Vaya usted delante y guíe. Iré al infierno, si es menester.

... Aunque la ciudad era chica, no tanto que no hubiera en ella un laberinto de calles estrechas y tortuosas, por donde se internó don Faustino, precedido de la vieja.

Mientras andaba, iba el doctor formando todo género de hipótesis para explicarse aquella aventura (207).

A pesar de este razonamiento a primera vista prosaico, hay que reconocer que es romántica la rebeldía manifiesta en la autonomía de la decisión de Constanza de casarse con el Marqués de Guadalbarbo. Sin embargo, años más tarde, lamentará su decisión: «soñaba con otra novela; echaba de menos en su vida cierta poesía, y la buscaba por otra parte, no en aquello de que estaba satisfecha hasta la saciedad» (406). Ese segundo aspecto romántico de desengañada la aproxima aún más al personaje principal.

La otra amante de Faustino, Rosita, que había llegado a burlarse de él llamándole «el conde de las Esparragueras de la Atalaya» (131), también desarrolla un carácter fuertemente romántico según crece la atracción que siente por él: «Asistía a la vida como quien asiste a la representación de un drama que le parece tonto y cuyos personajes no le interesan» (276). También se manifiesta como enemiga de lo corriente: «Soy libre como el aire y sé lo que me importa hacer, y hago lo que quiero. A nadie tengo que dar cuenta de mi vida más que a mi padre, y mi padre no me la pide. ¡Buena fuera que, siendo mayor de edad, reina y señora en mi casa, no pudiese yo tratar y hablar con quien me gusta!» (280). Además, demuestra su lado más feroz cuando se siente engañada por Faustino, situación que precipita la muerte de su madre y la ruina económica de su casa. Escribe Valera:

—Dime, desalmada mujer, ¿no te remuerde la conciencia de la muerte de doña Ana?

—Oiga usted, padre, ¿y por qué ha de remorderme la conciencia? ¿Qué culpa tengo yo de que la tal señora se haya muerto? La matarían los diablos y condenados con quienes andaba de tertulia por la noche. Lo que es nosotros nos lavamos las manos. ¡Pues no faltaba más! ... Lucidos estaríamos si no pudiésemos pedir lo que se nos debe, por temor de que los tramposos sensibles y delicados se nos murieran. Vaya... si por tan poca cosa diesen los tramposos en la gracia de morirse, España se convertiría en un desierto. (373-373)

Löwy y Sayre señalan que el Romanticismo y el feminismo no siempre se asocian en los mismos círculos intelectuales, puesto que el último va en contra de la idea de una vuelta a un pasado donde se desarrollaban los papeles tradicionales de la mujer (188-189). En el caso de Constanza y Rosita, su actitud rebelde de igualdad entre los sexos choca frontalmente con las nociones románticas de casarse por amor, teoría con la que no comulgan; quieren subvertir sus roles tradicionales de mujer que depende del hombre, así cuestionando lo que el Romanticismo tiene de conexión con un pasado de valores tradicionales. ¿Cómo se reconcilian estas dos vertientes del Romanticismo, el conservadurismo del pasado con el liberalismo que busca evitar la cosificación del capitalismo? ¿Cómo se compagina la figura romántica de Constanza y Rosita con su manejo del capitalismo? No hay que remontarse a la época romántica para desentrañar este misterio. Recuérdese el ejemplo

de Virginia Woolf en *A Room of One's Own* y *To the Lighthouse*, donde se refleja la lucha de la artista en una sociedad patriarcal. No estamos sugiriendo que Rosita y Constanza sean unas Lily Briscoe, artistas en potencia, pero sí son almas creativas, fabuladoras, que reconocen el valor de la imaginación para conseguir su lugar en la vida. Cuando Virginia Woolf afirma en *A Room of One's Own* que la mujer tiene que tener dinero y una habitación propia para tener la oportunidad de escribir, representa una aplicación de la visión inconformista de la mujer que se sacrifica románticamente en su exploración de la igualdad y la diferencia. No seamos cínicos con Constanza y Rosita; no distan nada del romántico Faustino que pasa de una mujer ideal a otra. No hay amor aquí, sólo ilusión egocéntrica, en el sentido eliotiano-pombiano de que «como los seres humanos no podemos tolerar demasiada realidad, entonces vivimos de las apariencias» (Overesch-Meister: 61), tal como vimos en el caso de Constanza y la «otra novela» que ansía.

En suma, la cosmovisión romántica, que parecía a primera vista una aberración de Faustino fruto de sus lecturas, impregna el comportamiento de todos los personajes de la novela, tal como hemos visto en la rebeldía e inconformismo de las mujeres, el fastidio universal de Joselito el Seco o la mentalidad retrógrada del Marqués de Guadalbarbo en su concepto del honor. Todos los personajes de una forma u otra demuestran una individualidad que no compagina bien con las exigencias de su época. ¿Cómo, entonces, justificar la presencia, en la introducción de la novela, de la anécdota sobre el culto al Santo Patrón por parte de los lugareños de Villabermeja? Narra Valera:

La imagen del Santo Patrón es de plata y no tendrá más de treinta centímetros de longitud; pero el valer no se mide por varas. Según tradición piadosa, en otro lugar inmediato ofrecieron una vez por este santo pequeñito quince carretadas de otros santos de todos linajes y dimensiones, y el cambio no fue aceptado. (69-70)

Desde el principio se ha establecido no sólo el fondo costumbrista en la cual se moverán y se desarrollarán los personajes, sino también la tendencia a la credibilidad, la superstición, la obstinada fe ciega en lo inverosímil, valores que asimilará a su vez Faustino. El juego de Valera es sumamente sutil, pero eficaz: construir un espacio novelesco donde la cosmovisión romántica existe en cada nivel. Si condenamos a Faustino, entonces ningún personaje se libera; el conformismo con el paso del tiempo y la necesidad de hacer frente al mismo es una cualidad esencial no sólo de la novela, sino del ser humano. La intención de Valera, por lo tanto, no es tanto criticar como poner en evidencia.

A estas alturas debe ser ya patente el hecho de que los personajes secundarios no son contrapesos sino satélites del astro de la personalidad aberrada

de Faustino; no es que estas actitudes se opongan a la suya, sino que, más bien, la complementan. Es más, para que el lector pueda asistir al despliegue de matices de la cosmovisión romántica, Valera yuxtapone las actitudes de Faustino y Joselito el Seco, el inconformista y el delincuente honrado respectivamente, que no logran entenderse. La reacción del doctor Faustino tras el *de profundis* del bandolero no puede ser más tajante:

El doctor sintió el prurito de contestar a todos aquellos sofismas, con los cuales el bandido trataba de justificarse; pero calculó que era inútil ... Así pensaba el doctor, en nuestro sentir muy atinadamente, por lo cual distaba mucho de justificar a Joselito el Seco y de ver en él una víctima de la fatalidad, del sino, según él decía. (355-356)

El problema de Faustino y de los demás personajes es esencialmente la tragedia del Romanticismo, y por extensión, de la edad moderna: la insatisfacción nuestra jamás puede cumplirse en otro, por más que estemos en contacto con él. El mito de Faustino, como el de Fausto, consiste en el deseo de abarcarlo todo, de saberlo todo, y la imposibilidad y funestas consecuencias de intentar hacerlo. Para Rollo May, el héroe de Goethe refleja la esencia del comportamiento del hombre moderno: raramente tranquilo, siempre anhelando, siempre acumulando tareas y llamándolas progreso (239). Para triunfar en esta empresa, Fausto vende su alma; en *Las ilusiones del doctor Faustino*, no hay pacto diabólico, pero la desenfrenada entrega a sus pasiones tiene el efecto de hacer que Faustino pierda su esencia, no trasciende su condición esencial de ser un fabulador falto de sustancia que percibe la realidad desde un yo y no desde un tú.

En *Las ilusiones del Doctor Faustino*, Valera nos presenta la incompatibilidad de la imaginación romántica con la sociedad de su tiempo, España hacia finales del siglo XIX. Sin embargo, bien mirado, ¿no sería esta empresa una especie de ilusión también, fruto de una imaginación romántica? Recordemos el prólogo dedicado a Alarcón que Valera escribe para sus *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*:

Nada para nosotros ha concluido: todo es sincrónico. Vivimos en la edad de piedra y en la edad de la electricidad y del vapor; en la edad de la razón y en la edad de la fe. Tan contemporáneos nos creemos de la *monera* o del protoplasma, como de la alambicada y múltiple combinación de sustancias que producen, por ejemplo, un Edgar Poe, un Enrique Heine o un Gustavo Adolfo Bécquer... Para nosotros no hay, pues, naturalismo ni idealismo exclusivos y estrechos. Queremos estar a nuestras anchas. Nos agrada lo real y lo ideal, lo natural y lo sobrenatural, y nos hechiza la ignorancia en que vivimos de los límites y términos, confusos siempre, entre lo físico y lo metafísico, lo normal y lo anormal, lo que es milagro y lo que no es milagro. (oc, II, 611)

Germán Gullón dice que debe ajustarse el «ismo» al autor y no vice-versa» (68); sólo así puede seguir siendo el estudio de la literatura un proceso orgánico y no arqueológico.

En suma, lo que empieza imponiéndose como una especie de autobiografía espiritual de Valera acaba cediendo en importancia a la autobiografía de una obra que nace de los tópicos románticos para acabar confirmándolos como aspectos esenciales del carácter humano. Lo que cuenta no es cómo Valera acaba con las ilusiones sino cómo, mediante su producción artística en esta novela, éstas le siguen agujoneando a él y a la literatura no sólo de su tiempo, sino a la nuestra hoy en día. Nos importa poco lo que la novela representó para los contemporáneos de Valera. Es de nuestra incumbencia lo que representa hoy para nosotros. Álvaro Pombo dice que la literatura es una tarea de *reconciliación por apropiación* (232); sólo nos reconciamos con un texto de otra época al hacerlo nuestro, como hizo notoriamente el autor-lector de Borges, Pierre Menard. ¿Qué quiere decir esto? ¿Que la cosmovisión romántica sigue vigente, que no ha caído víctima ni del idealismo, realismo, naturalismo, surrealismo, o cualquier *ismo* «du jour»? Efectivamente, sí. Se podría decir que Valera no busca poner en evidencia a Faustino, sino al lector también. Qué pronto se nos olvidan las palabras de Octavio Paz en *Los hijos del limo*: la literatura moderna comienza, paradójicamente, como una crítica de la modernidad (18). El Romanticismo es rebelión, inconformismo, el perenne choque del yo con la otredad, de cómo todas nuestras fabulaciones se estrellan constantemente en el vaivén entre la realidad y el deseo.

Bibliografía

- BORGES, Jorge Luis, «Kafka y sus precursores», en *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza, 1981.
- DECOSTER, Cyrus, *Juan Valera*, Nueva York, Twayne, 1974.
- ESPRONCEDA, José de, *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, Ed. Robert Marrast, Madrid, Castalia, 1978.
- FERRUCCI, Franco, *The Poetics of Disguise: The Autobiography of the Work in Homer, Dante, and Shakespeare*, trad. Ann Dunnigan, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1980.
- GULLÓN, Germán, *La novela como acto imaginativo*, Madrid, Taurus, 1983.
- LÖWY, Michael, y SAYRE, Robert, *Romanticism Against the Tide of Modernity*, trad. Catherine Porter, Durham y Londres, Duke University Press, 2001.
- MAY, Rollo, *The Cry for Myth*, Nueva York, Norton, 1991.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de, *Escena Matritenses*, ed. Ramón Gómez de la Serna, 3ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 1964.
- MONTESINOS, José F., *Valera o la ficción libre*, Madrid, Castalia, 1970.

- OVERESCH-MAISTER, Lynn E., «Echoes of Alienation in the Novels of Álvaro Pombo», *Anales de la literatura española contemporánea* 13 (1988), págs. 55-70.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*, México, Seix Barral, 1974.
- SEBOLD, Russell P., *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Madrid, Taurus, 1989.
- , *Trayectoria del Romanticismo español: Desde la Ilustración hasta Bécquer*, Barcelona, Crítica, 1983.
- SHAW, Donald, *Historia de la literatura española. 5: El siglo XIX*, 8ª ed., Barcelona, Ariel, 1983.
- VALERA, Juan, *Las ilusiones del doctor Faustino*, ed. José-Carlos Mainer, Madrid, Alianza, 1991.
- , *Obras completas. Tomo II: Crítica literaria*, ed. Luis Araujo Costa, Madrid, Aguilar, 1961.
- VARGAS LLOSA, Mario, *La orgía perpetua: Flaubert y «Madame Bovary»*, Barcelona, Seix Barral, 1981.