

## RELEYENDO *TRISTANA*

Esta mujer guiaba el rosario, a que asistían todos los criados y la familia; daba de noche la bendición a sus hijos, que le besaban la mano, aunque peinasen barbas o estuviesen casados ya; consultaba los asuntos domésticos con algún fraile, y tenía recetas caseras para todas las enfermedades conocidas. Tan genuina figura femenil no podía menos de desaparecer al advenimiento de la sociedad moderna.

EMILIA PARDO BAZÁN<sup>1</sup>

La mujer que así describe Emilia Pardo Bazán responde a la imagen del “ángel del hogar” que a lo largo del siglo XIX se instituye como el modelo de conducta de la mujer burguesa, articulado a través de la ideología de la domesticidad<sup>2</sup>. La estrecha relación existente entre las prácticas y los discursos que modelan esta línea de comportamiento femenino y la consolidación de la burguesía española en el poder pone en evidencia la necesidad de

<sup>1</sup> “La mujer española”, en *La mujer española*, ed. L. Schiavo, Editora Nacional, Madrid, 1976, p. 29.

<sup>2</sup> Véanse BRIDGET ALDARACA, “«El ángel del hogar»: The cult of domesticity in Nineteenth-Century Spain”, en *Theory and practice of feminist literary criticism*, eds. G. Mora y K. S. van Hooft, Bilingual Press/Editorial Bilingüe, Michigan, 1982, pp. 62-87, y *El ángel del hogar. Galdós and the ideology of domesticity in Spain*, University of North Carolina, Chapel Hill, 1991; A. BLANCO, “Domesticity, education and the woman writer: Spain 1850-1880”, en *Cultural and historical grounding for Hispanic and Luso-Brazilian feminist literary criticism*, ed. H. Vidal, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis, 1989, pp. 371-394; y SUSAN KIRKPATRICK, *Las románticas. Women writers and subjectivity in Spain 1835-1850*, University of California Press, Berkeley, 1989.

considerar el proceso de construcción y reelaboración del sistema del género sexual de una época como elemento activo dentro de la amplia red de relaciones sociales que conforman un determinado periodo histórico<sup>3</sup>. En el caso que nos ocupa, el ámbito de lo doméstico, físicamente demarcado por las cuatro paredes del hogar, se corresponde con un espacio metafórico que determina el lugar de la mujer burguesa dentro de las relaciones sociales y que, a través del comportamiento de sus mujeres, delimita el lugar privilegiado de la propia burguesía. La religiosidad, la abnegación, la carencia de deseo sexual y el distanciamiento de las actividades intelectuales y políticas serían las virtudes por excelencia que definen el modelo de feminidad a través del cual se manifiesta la identidad del grupo en el poder frente a las clases subordinadas.

Esta representación de la mujer como ángel custodio de la esfera privada, acompaña a la paulatina consolidación de la burguesía española en el poder, fruto de lo que se ha dado en llamar el “matrimonio” entre la alta burguesía y la aristocracia, “. . . cruce que, signo de los tiempos, engendra en su unión la nueva clase dominante”<sup>4</sup>. La metáfora matrimonial utilizada para condensar en términos gráficos los resultados del proceso en que a lo largo del siglo XIX y primeras décadas del XX se aúnan los intereses políticos y económicos de la clase burguesa en ascenso y de la aristocracia de la sangre en retirada tiene un referente muy concreto en los múltiples matrimonios que van tejiendo la red de dominación del nuevo bloque de poder<sup>5</sup>.

Carlos Blanco Aguinaga afirma, al tratar de la relación entre un texto y sus circunstancias históricas, que “lo que suele llamarse «contexto» se encuentra en el texto mismo” y que “reflejo significa construcción que, necesariamente, se estructura según las

<sup>3</sup> Por sistema de género sexual entendemos el sistema de significados resultante de los factores económicos y políticos, a través del cual cada sociedad representa la diferencia biológica entre los sexos. El género sexual sería la interpretación sociocultural del sexo biológico. Véase G. RUBIN, “The traffic in women: Notes toward a political economy of sex”, en *Toward an anthropology of women*, ed. R. Reiter, Monthly Review Press, New York, 1975, pp. 157-210.

<sup>4</sup> CARLOS BLANCO AGUINAGA, “Historia, reflejo literario y estructura de la novela: el ejemplo de *Torquemada*”, *La historia y texto literario. Tres novelas de Galdós*, Nuestra Cultura, Madrid, 1978, p. 109.

<sup>5</sup> Véanse BLANCO AGUINAGA, art. cit., y JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, “*Fortunata y Jacinta*. Anatomía de una sociedad burguesa”, *Galdós: burguesía y revolución*, Turner, Barcelona, 1975.

leyes, conceptos e imágenes resultados de la captación estética de la realidad socio-histórica”<sup>6</sup>; teniendo en cuenta esta afirmación, al analizar la representación de la mujer en las novelas producidas dentro de la sociedad española de la Restauración, podemos esperar que burguesía y matrimonio sean elementos constituyentes de los mismos textos.

Ahora bien, en la literatura occidental de las últimas décadas del siglo XIX aparece en oposición al “ángel del hogar” la figura de la “mujer nueva” que amenaza con convertirse en un elemento de discordia en cuanto factor desestabilizador de las estructuras del sistema burgués que a través de la institución del matrimonio ordenaba las relaciones económicas, sociales y de género sexual. El cuestionamiento por parte de algunas mujeres pertenecientes a la misma clase burguesa del papel que se les ha asignado y que las relega a la esfera privada a través del contrato matrimonial supondrá una fisura en el orden social en general.

Esta mujer que pretende romper con los ideales de subordinación y abnegación impuestos a la mujer burguesa se convierte en una figura popular y polémica en el contexto británico que vive intensamente los movimientos feministas y da lugar al subgénero literario conocido como *New Woman novel*<sup>7</sup>. En el ámbito español, que no conoció un movimiento feminista organizado hasta los primeros años del siglo XX, y en el cual el proceso de integración de la mujer a la educación superior fue mucho más tardío<sup>8</sup>, no existe tal subgénero, pero a este tema dedicó su novela *Tristana* precisamente uno de los grandes novelistas del realismo español, Benito Pérez Galdós.

En 1882 el Máximo Manso de Benito Pérez Galdós narraba a sus lectores su enamoramiento y posterior decepción al comprender que la mujer que él se había dibujado como encarnación del ideal de “la mujer del Norte, igual, equilibrada, estudiosa,

<sup>6</sup> Art. cit., p. 111.

<sup>7</sup> Véanse GAIL CUNNINGHAM, *The new woman in the Victorian novel*, Macmillan Press, London, 1978; y LLOYD FERNANDO, “*New women*” in the *Late Victorian novel*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1977.

<sup>8</sup> “Aunque en el siglo XIX hubo en España algunos casos aislados de mujeres emancipadas, no existió un movimiento feminista organizado como los había en otros países europeos y en Estados Unidos”, GERALDINE M. SCANLON, *La polémica feminista en la España contemporánea 1868-1974*, Akal, Madrid, 1986, p. 195. Respecto a la educación femenina en España se puede consultar, además del trabajo de Scanlon, el estudio de ROSA MARÍA CAPEL MARTÍNEZ, *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*, Ministerio de Cultura-Instituto de la Mujer, Madrid, 1986.

seria, sin caprichos” era, en definitiva, “una persona de esas que llamaríamos de distinción vulgar, una dama de tantas, hecha por el patrón corriente, formada según el modelo de mediocridad en el gusto y hasta en la honradez, que constituye el relleno de la sociedad actual” (pp. 1273-1274)<sup>9</sup>. Al empezar la década de los 90 en la España decimonónica, Galdós crea el personaje de Tristana, que podría haber realizado todo aquello que se quedó sin cumplir en Irene; pero, como la mayoría de los protagonistas de las *New Woman novels*<sup>10</sup> en lengua inglesa contemporáneas a Tristana Reluz, la heroína galdosiana va a ver frustradas finalmente sus ilusiones.

Si aceptamos la existencia de una íntima relación de colaboración entre el orden burgués y la institución matrimonial que tiene como fruto el refuerzo de la jerarquía existente a nivel económico, político y de género sexual, el matrimonio de don Lope Garrido y Tristana Reluz con que se pone fin a la novela de *Tristana* se podría leer como el triunfo final de un orden social burgués en el que se integran los personajes principales, marginales a él cuando se presentan por primera vez ante el lector. Al convertirse Tristana en la señora de Garrido se pone fin a “la extrañísima situación social” (p. 12)<sup>11</sup> en que vivió hasta entonces la protagonista. En la situación inicial Tristana escapaba a toda clasificación ya que “no era hija, ni sobrina, ni esposa, ni nada del gran don Lope; no era nada y lo era todo” (p. 11). Tristana, la huérfana de familia respetable venida a menos y seducida por su protector, ronda en cuanto a su comportamiento sexual los límites entre las definiciones de mujer decente y prostituta, y su estatus en casa de don Lope, “a ciertas horas . . . sirvienta y a otras no” (p. 9), hace difícil también la delimitación de su clase social. A todo esto se pone fin con el matrimonio.

La boda final serviría también para enmarcar dentro de las

<sup>9</sup> *El amigo Manso*, en *Obras completas*, t. 4, Aguilar, Madrid, 1960.

<sup>10</sup> Novelas tan populares como *The odd women* (1891) de George Gissing y *The woman who did it* (1895) de Grant Allen no tuvieron buena acogida entre las feministas al presentar un negro futuro —el suicidio en el caso de la protagonista de la última— para las mujeres que intentan romper con el papel que les impone la sociedad. Véanse los siguientes estudios de ELAINE SHOWALTER: *A literature of their own*, Princeton University Press, Princeton, 1977; *Sexual anarchy. Gender and culture at the Fin du Siècle*, Penguin Books, New York, 1990; *The female malady. Women, madness, and English culture. 1830-1980*, Pantheon Books, New York, 1985.

<sup>11</sup> Utilizo la siguiente edición: *Tristana*, introd. R. Gullón, Alianza, Madrid, 1991.

estructuras burguesas al personaje trasnochado de don Lope —quijotesco y donjuanesco—, reacio en el principio de la novela a aceptar la decadencia de la nobleza de la sangre en una “sociedad moderna” donde, según él, el único objetivo es “perseguir y desvalijar a la gente hidalga y bien nacida” (p. 14). En las páginas finales se califica a don Lope de “pacífico burgués” (p. 182), el cual se ha convertido en cabeza de familia con todas las de la ley mientras en el primer capítulo era el “jefe y señor de aquel cotarro, al cual no [era] justo dar el nombre de familia” (p. 10). El contrato matrimonial restauraría el orden exigido por las normas sociales al imponer sobre los dos personajes la clasificación a la que se habían resistido en un principio, don Lope por añoranza de otro orden ya en extinción, Tristana por ambición de uno nuevo todavía por llegar.

Pero hacia esta aparente restauración del orden dominante vía matrimonio nos guía en el texto un narrador irónico en el que leemos las mismas reservas críticas con que Galdós analizó la Restauración en la sociedad española en el resto de sus textos. Las inclinaciones del redimido don Lope que se califican de burguesas se concretan en el cuidado de sus seis gallinas y un gallo, mientras “la señora” pasa la mayor parte del tiempo en la iglesia. El enlace entre Garrido y la señorita de Reluz se califica de “absurdo proyecto”, dejando abierto el texto con una última ironía cargada de ambigüedad: “¿Eran felices uno y otro? . . . Tal vez” (p. 182).

La cuestión central que desde el primer comentario crítico de Pardo Bazán, en el año de publicación de la novela, sigue ocupando a la crítica sobre *Tristana* es cómo leer la relación entre la fuerza y lucidez con que se presentan las ideas de independencia de la protagonista en la primera parte de la novela y el fracaso final que se le depara a Tristana en el texto<sup>12</sup>, que no es sino el

<sup>12</sup> Nuestra lectura de la novela parte del entendimiento de que el final de Tristana supone una derrota en la lucha feminista y de que el papel que juega la ironía en el texto impide concluir, sin más matices, que el autor se opone a cualquier modificación en la situación de Maximiliano. Existen algunos estudios críticos que no comparten esta opinión. CARMEN BRAVO-VILLASANTE en *Galdós visto por sí mismo* afirma que *Tristana* es “una sátira, mejor dicho una parodia, una condenación de las *atrevidas utopías eróticas y sociales*” (Magisterio Español, Madrid, 1970, p. 119). Por el contrario, en otros casos la reclusión final de la protagonista a la vida doméstica no se interpreta en sentido negativo sino como el triunfo de la “ley natural” sobre la “anormalidad” de las pretensiones del personaje. Véase L. LIVINGSTONE, “The law of nature and women’s liberation in *Tristana*”, *AG*, 7 (1972), 93-100. DARÍA J. MONTE-

resultado del proceso de “domesticación” al que se somete a la mujer y del que Tristana no se libra. El proyecto de vida que Tristana se traza a sí misma en la novela y que finalmente se verá frustrado promete atentar contra estructuras muy básicas del orden establecido: “Quiero, para expresarlo a mi manera, estar casada conmigo misma, y ser mi propia cabeza de familia” (p. 105). De ser lúcida portavoz de la emancipación económica y sexual de la mujer desde su situación de indiferenciación social, Tristana pasará a ocupar la posición de señora de Garrido, que la “[encasilla] en un hueco honroso de la sociedad” (p. 182). Su voz ha quedado definitivamente silenciada.

Emilia Pardo Bazán lamentaba que el lector preparado para “asistir al proceso liberador y redentor de un alma, de un alma que representa millones de almas oprimidas por el mismo horrible peso...” se encuentra con que la novela no es lo que prometía, pues “Galdós nos dejó entrever un horizonte nuevo y amplio, y después corrió la cortina”<sup>13</sup>. Frente a la comprensible frustración de la escritora gallega al ver desvanecerse el proyecto de vida autónoma trazado en un principio para Tristana, algunos críticos actuales justifican dentro de su contexto histórico lo que sería sólo una derrota parcial en la lucha por la emancipación de la mujer española, y así hay quien interpreta que “the resonance of Tristana’s voice becomes stronger and more effective after the amputation, even though —ironically— she seems to have been silenced” puesto que, concluye, “she is now a symbol of the need for equality and the search for social and poetic justice”<sup>14</sup>. Según esta interpretación, en la España de 1892 Galdós no podía dejar que el plan de vida de su heroína se convirtiera en realidad, y *Tristana* llegaría en su crítica de la situación de la mujer en la sociedad de la Restauración hasta donde permitían las normas del realismo, cuyo objetivo es dar cuenta de la vida de sus personajes dentro de sus concretas circunstancias históricas.

Poner punto final al análisis de *Tristana* admitiendo simplemente que el triunfo de su protagonista era imposible en aquel

RO-PAULSON se muestra de acuerdo con la lectura de Livingstone al afirmar que “Tristana fracasa en sus intentos feministas, porque sus deseos y exigencias son exagerados y antinaturales” (*La jerarquía femenina en la obra de Galdós*, Pliegos, Madrid, 1988, p. 151).

<sup>13</sup> “Tristana”, en *La mujer española*, pp. 140-141.

<sup>14</sup> E. H. FRIEDMAN, “«Folly and woman»: Galdós’ rhetoric of irony in *Tristana*”, en *Theory and practice of feminist literary criticism*, pp. 220 y 222.

momento y que no pudo salir de la pluma de Galdós supone, sin embargo, no prestar atención al hecho de que en el acto de creación del texto el autor estaba contribuyendo, en su pequeña medida, a modelar una representación de lo femenino en unos años cruciales para la transformación del sistema de género sexual, como ponía de manifiesto Pardo Bazán en la cita que encabeza este trabajo al hablar de la mujer de la sociedad moderna. Nos parece más interesante y más útil, pues, plantear de qué manera Benito Pérez Galdós, escritor realista, políticamente progresista, varón, presenta en su novela la "imposibilidad" de que una mujer con las ideas de Tristana llegue a ponerlas en práctica.

Marina Mayoral afirma que "el fracaso de Tristana nunca sabremos bien si se lo debemos achacar a ella misma (a su falta de sentido práctico, a su excesiva pasión por lo ideal...), a las circunstancias históricas, o a que Galdós la dejó coja"<sup>15</sup>. Se plantean aquí, partiendo de la opinión que compartimos de que la historia de Tristana es la historia de un fracaso, tres posibles explicaciones para su derrota, y aunque Mayoral las presenta como excluyentes, nosotros sugerimos la posibilidad de que lejos de tener que escoger una de las tres interpretaciones, la lectura más completa de la novela será aquella que establezca las conexiones entre la evolución de la personalidad de la protagonista hacia la inestabilidad mental y emocional, la situación de esta mujer en la sociedad española de la última década del siglo XIX y el grado de arbitrariedad punitiva del autor al decidir la amputación de la pierna del personaje.

En este sentido, las indicaciones de que se debe prescindir en la lectura de la novela "de las averiguaciones autobiográficas que pudieran hacerse... a menudo aventuradas y casi siempre poco iluminadoras de lo que la obra es"<sup>16</sup> nos parecen contraprodu-

<sup>15</sup> "Tristana ¿una feminista galdosiana?", *Íns*, 1973, núms. 320/321, p. 28.

<sup>16</sup> G. GULLÓN, "Tristana: literaturización y estructura novelesca", *HR*, 45 (1977), 13-27. En nota de pie de página Gullón comenta acerca de "las implicaciones que el elemento autobiográfico puede añadir a la narración de *Tristana*, dado que los amores de Galdós y la Pardo Bazán, hoy bien conocidos... parecen reflejados, aunque de manera equívoca en *Tristana*" (n. 3, p. 13). No queda muy claro a qué se refiere esta "manera equívoca" y sorprende que en 1977 Gullón no mencione al hablar del elemento autobiográfico las relaciones de Galdós con Concha-Ruth Morell, que están presentes de modo inequívoco en la novela. Concha-Ruth Morell era una joven aspirante a actriz con la que Galdós tuvo relaciones amorosas y con la que mantuvo correspondencia durante el periodo de creación de *Tristana*. Igual que la protagonista creada por Galdós, esta mujer luchaba por librarse de las ligaduras

centes para el entendimiento, precisamente, del texto; en palabras de Susan Kirkpatrick,

...una parte de la siguiente cadena narrativa: 1) la biografía de Concha-Ruth Morell, joven amante de Galdós cuando éste escribía *Tristana*; 2) las cartas que aquélla escribió a Galdós desvelando su deseo de ganarse la vida como actriz e independizarse del hombre mayor al que ella llama "papá"; 3) la novela de Galdós; 4) la crítica de la novela por la feminista Emilia Pardo Bazán<sup>17</sup>.

Al interpretar la novela en este contexto, que como ya hemos comentado citando a Blanco Aguinaga, forma parte del texto

que la ataban a un hombre mayor con el cual convivía, mientras intentaba abrirse camino en el teatro y buscaba el apoyo de Galdós. Sobre este tema se puede consultar el primer artículo que hizo mención de esta relación: A. F. LAMBERT, "Galdós and Concha-Ruth Morell", *AG*, 8 (1973), 33-49; G. SMITH pone de manifiesto las semejanzas entre las cartas de Morell a Galdós y las cartas de *Tristana* a Horacio ("Galdós, *Tristana*, and the letters from Concha-Ruth Morell", *AG*, 10, 1975, 91-120). W. T. PATTISON ("Two women in the life of Galdós", *AG*, 8, 1973, 23-31) se refiere a las relaciones de Galdós con Emilia Pardo Bazán y a las mantenidas con la que sería la madre de su hija María, Lorenza Cobián. María nace en enero de 1891 y su madre se suicida en 1906 en una Casa de Socorro donde se le ha diagnosticado enajenación mental. CARMEN BRAVO-VILLASANTE ha publicado las cartas que Pardo Bazán escribió a Galdós de 1889 a 1890, *Cartas a Benito Pérez Galdós (1889-1890)*, Turner, Madrid, 1975. En relación con el citado artículo de Gullón también habría que comentar lo siguiente: cita el autor al hablar de las relaciones entre Galdós y Pardo Bazán el artículo de GONZALO SOBEJANO, "Galdós y el vocabulario de los amantes" (*AG*, 10, 1966, 85-100) como referencia en cuanto a la influencia de la vida amorosa del autor en sus personajes; sin embargo, Sobejano fija su atención en la influencia que tuvo la retórica amorosa de los textos de Galdós, según él, en las novelas de Emilia Pardo Bazán, especialmente *Insolación* y *Morriña* (1889). Se puede entender que en 1966 no se haga referencia a la relación y correspondencia con la escritora gallega, por entonces no reconocida, y que no se mencione la existencia de Concha-Ruth Morell, en aquel momento desconocida, pero lo que resulta más significativo es que una vez establecido el parecido entre el vocabulario de los amantes, que emplean el escritor y la escritora, se concluya, sin más explicación, que "en esa semejanza se echa de ver el influjo de Galdós en la novelista gallega" (p. 86). Las definiciones establecidas socialmente sobre lo femenino y lo masculino determinan que el impulso creador caracterice al varón, y la capacidad de la mujer quede relegada a la mera copia de los modelos masculinos.

<sup>17</sup> "La narrativa de la seducción en la novela española del siglo XIX", en *Feminismo y la teoría del discurso*, ed. G. Colaizzi, Cátedra, Madrid, 1990, p. 155.

mismo, nos encontramos con que Galdós mantuvo relaciones, al menos, con dos mujeres, Concha-Ruth y Emilia, que, aunque inmersas en circunstancias personales muy diferentes, responderían a las características de la mujer moderna o la mujer nueva, aquella que se rebela contra la representación de lo femenino, construida por el discurso de la domesticidad. Quizás una de las cuestiones fundamentales que hay que plantear en *Tristana* deba centrarse, no tanto en ese matrimonio final rebotante de terrible ironía, que se remata con la afición repostera de Tristana, sino en la enfermedad y amputación de la pierna de la protagonista, a la cual la boda sirve de previsible colofón<sup>18</sup>.

Pardo Bazán juzgaba la imprevista enfermedad de Tristana como “un suceso adventicio. . . una fatalidad física, análoga a la caída de una teja o al vuelco de un coche”<sup>19</sup>, quizás no tanto desdeñando la importancia del hecho como recalcando el papel que un azar arbitrario —la voluntad del escritor— jugó en el destino de su personaje. Hay que tener en cuenta, sin embargo, los vínculos que se establecen en el texto entre las referencias a una enfermedad —aún antes de la aparición del tumor—, las ambiciones de saber e independencia de la protagonista y la evolución de su personalidad que está marcada, como ya ha sido señalado, por “Tristana’s ambivalent feelings (admiration and hatred) for don Lope”<sup>20</sup>. Este aspecto lo desarrolla de manera mucho más elaborada Kirkpatrick: “El movimiento emancipador que se inició cuando la muñeca tomó conciencia de sí misma pasa a ser un proceso patológico marcado por la latente contradicción entre la pasiva sumisión de Tristana a don Lope y sus sueños metafísicos de libertad”<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> BRIDGET ALDARACA ve en la escena de la amputación de la pierna de Tristana una violación simbólica por parte de los tres hombres, el doctor Miquis, su ayudante y don Lope, a cuya merced queda el cuerpo de la protagonista (*El ángel del hogar. Galdós and the ideology. . .*, p. 242).

<sup>19</sup> “Tristana”, p. 141.

<sup>20</sup> R. G. SÁNCHEZ, “Galdós’ *Tristana*. Anatomy of a «disappointment»”, *AG*, 12 (1977), p. 121. Su interpretación de la conclusión de la novela es que la unión de Tristana y don Lope funciona como antítesis de la concepción de matrimonio, basada en la armonía, que predica el krausismo: “His union [don Lope’s] with Tristana is a grotesque deformation of what a marriage should be, and the lessons he imparts to her the most unhealthy and corrupting of educations. With her egocentric obsession, Tristana is equally guilty. And this, I believe, is what Galdós was trying to say in this thirteenth novel” (p. 125).

<sup>21</sup> “La narrativa. . .”, p. 155.

Al principio de la correspondencia entre Tristana y Horacio —personaje que invita a trazar una correlación con el propio autor para aquellos que conocemos la biografía de Concha-Ruth Morell— éste, desde su retiro levantino, intenta persuadir a Tristana de que se reúna con él, refiriéndose a las aspiraciones de independencia de su amante en términos de enfermedad: “aquí te curarás de las locas efervescencias que turban tu espíritu” (p. 106). También el narrador al principio del capítulo 17 comenta las impresiones que la protagonista vuelca en sus cartas como el producto de las oscilaciones que van “del júbilo desenfrenado y epiléptico a una desesperación lúgubre” (p. 102). Precisamente después de que Tristana ha conseguido de don Lope que le traiga una profesora de inglés y después de que en el capítulo 18 acaba su carta a Horacio afirmando: “Quiero saber, saber, saber” (p. 113), en la siguiente carta le comunica la aparición del dolor en la pierna, manifestación del mal que finalmente determinará la amputación.

La aparición de la enfermedad física en forma de tumor, que a Pardo Bazán le parecía absolutamente intempestiva, no carece pues de referencias previas y antecedentes en cuanto al modo en que se comentan las ideas de la protagonista y, por otra parte, las molestias físicas y los desequilibrios psicológicos que muestra Tristana no eran extraños en aquellas mujeres que intentaron contestar a la representación de lo femenino dominante en la sociedad de finales de siglo, cuando “nervous illness marked the transition from domestic to professional roles”<sup>22</sup>. El personaje femenino de Galdós difiere, sin embargo, en ciertos aspectos de otras protagonistas representativas de la mujer moderna en textos de lengua inglesa y de la propia historia de Concha-Ruth Morell, quien se enfrentó a lo largo de su vida al fracaso profesional, a la difícil separación de su protector y amante, al abandono por parte de Galdós y a un posible embarazo y aborto<sup>23</sup>. Las aspiraciones de Tristana son “cortadas por lo sano” sin que el personaje realmente llegue a la situación y disposición de intentar poner en práctica sus ideales, momento en que otros personajes

<sup>22</sup> ELAINE SHOWALTER, *The female malady* . . . , p. 137. La misma autora en *Sexual anarchy* . . . al referirse a Olive Schreiner y Eleanor Mark, quien se suicidó, comenta: “Both suffered most of their lives from crippling psychosomatic diseases and nervous symptoms like those hysterical women Freud and Breuer were treating in Viena” (p. 53).

<sup>23</sup> Véase G. SMITH, art. cit.

femeninos comparables a Tristana ven fracasar sus proyectos<sup>24</sup>. En este sentido es muy significativa la explicación que, medio en broma, medio en serio, la propia Tristana da en carta a Horacio de su enfermedad, achacando a la voluntad de don Lope la aparición de lo que ella cree un reuma: “. . . se dan contagios intencionales. Quiero decir que mi tirano se ha vengado de mis desdenes comunicándome por arte gitanesco o de mal de ojos la endiablada enfermedad que padece” (p. 116) y añade después, “se me figura a mí que en su fuero interno (un fuero de muchas esquinas) [don Lope] siente que la esclava no claudique, porque la cojera es como un grillete que la sujeta más a su malditísima persona. . .” (p. 117). Tristana busca el origen del mal que sufre en aquel que reconoce tiene máxima autoridad sobre ella<sup>25</sup>. Puesto que, como indica Mayoral al hablar de la situación de Tristana, “han de pasar algunos años para que a Unamuno un personaje le pida cuentas”<sup>26</sup>, es a don Lope a quien la protagonista acusa de, intencionadamente, coartar sus movimientos para retenerla a su lado.

El deseo de conocimiento, al que siguen las manifestaciones de inestabilidad mental que se van incrementando a lo largo de la correspondencia con Horacio, se va dibujando con los rasgos de una anomalía en el personaje de Tristana, desde la perspectiva de su amante —que nunca compartió sus ideas de liberación— y también desde la perspectiva del narrador, aun cuando su posición a este respecto sea, por lo irónico, mucho más sutil y evasiva. Así, ante el ideal de Horacio que va forjando la imaginación de Tristana en su ausencia, éste llega “al extremo increíble de preguntarse si era él como era, o como lo pintaba con su indómita pluma la visionaria niña de *don Lope*” (p. 135): la referencia al carácter visionario de Tristana manifestado a través de su rebeldía abarca tanto las formas ideales con que se constru-

<sup>24</sup> “The common pattern of the New Woman novel is to show the heroine arriving at her ideal of freedom and equality from observation of her society but then being brought the miserable experience of trying to put them in practice to a position of weary disillusion”, GAIL CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 50.

<sup>25</sup> Según J. H. SINNINGEN, “*Tristana: la tentación del melodrama*”, *AG*, en prensa, en una primera versión del texto era don Lope quien perdía la pierna, reafirmando por este medio las ataduras emocionales de Tristana hacia Garrido. Sinnigen interpreta la amputación practicada en Tristana como el complejo de castración que el autor impone sobre su protagonista, cuyos proyectos deben fracasar porque así lo exige el género de la novela realista.

<sup>26</sup> *Art. cit.*, p. 28.

ye un nuevo Horacio como sus anhelos de independencia, y el estilo indirecto libre de la narración en este punto contribuye a la ambigüedad elusiva con que el narrador se suma al juicio del amante.

La lectura que hacen la mayoría de los ensayos críticos sobre *Tristana* acerca del criterio adoptado por la voz narrativa en la novela enfatiza la distancia crítica con que se perfila el personaje de don Lope y así, según Ruth A. Schmidt,

...the narrator disassociates himself and other acquaintances of don Lope from the pernicious ideas of Garrido and goes so far to say: "Si no hubiera infierno, sólo para don Lope habría que crear uno, a fin de que en él eternamente purgase sus burlas de la moral, y sirviese de perenne escarmiento..." ...he represents a common male attitude, but not one shared by the narrator<sup>27</sup>.

Es cierto que no podemos identificar de manera directa las opiniones de don Lope con las de la voz narrativa, pero precisamente la cita de la novela que menciona Schmidt es un buen ejemplo de cómo la ironía con que desde el primer momento nos invita el narrador a leer el texto —“En el populoso barrio de Chamberí, más cerca del Depósito de aguas que de Cuatro Caminos, vivía no ha muchos años un hidalgo de buena estampa...” (p. 7)— no funciona sólo para atacar al personaje más evidentemente denostado en la novela. Como afirma Diane F. Urey

...if the narrator, whose words are often conventionally accepted as those of novelistic truth, is instead deceived or purposely deceitful, the deductions or connections which he offers to the reader are ironic. Again, if the reader accepts them as true, he becomes a victim of that irony<sup>28</sup>.

Si aceptamos sin reservas que la ironía del narrador tiene como objetivo exclusivo la crítica de don Lope, como resultado aceptamos también que el narrador simpatiza con las reivindicaciones del personaje más directamente afectado por sus acciones, Tristana. Volviendo a la cita de que Schimdt se sirve para poner de relieve la distancia que ella ve entre el narrador y don Lope,

<sup>27</sup> R. A. SCHMIDT, "Tristana and the importance of opportunity", *AG*, 9 (1974), p. 141.

<sup>28</sup> *Galdós and the irony of language*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982, p. 64.

nosotros leemos en el reproche que se hace al comportamiento donjuanesco de Garrido un deje burlón esgrimido no tanto contra el personaje mismo sino contra el enjuiciamiento que de él puede hacer su sociedad, pidiendo para tal personaje un castigo infernal —casi de folletín. En la ridiculización del castigo leemos casi un punto de complicidad entre la voz narrativa y el personaje. La supuesta distancia que se establece gracias a los comentarios reprobivos acerca del comportamiento y la visión del mundo de don Lope queda disminuida en muchas ocasiones por un algo de comprensiva condonación ante los actos de don Lope, este “gran don Lope” que aun siendo “libertino inservible era hombre de buenos sentimientos” (p. 121). Ciertamente, se establece una diferenciación en el texto entre narrador, personaje y autor, pero también hay una complicidad que se constituye en elemento fundamental de la complejidad del texto.

La crítica al personaje de Garrido por parte del narrador se mantiene a lo largo del texto a través de las continuas referencias al “tirano”, “dueño” y “amo” de Tristana a la que, a su vez, se define como “víctima”, “esclava”, “muñeca”, “pobre niña” y finalmente “cojita”. A partir de estos calificativos en los que el lector puede aceptar al narrador como enemigo incondicional de Garrido, se asume la simpatía de la voz narrativa por el personaje femenino. Pero en ningún momento pronuncia el narrador palabras elogiosas o de aliento para Tristana sino que el lector o lectora tiende a asumir que la situación de “esclava” de la señorita de Reluz resulta repelente para el narrador.

El narrador de *Tristana*, sirviéndonos de las palabras de Schmidt, es portavoz de “una actitud masculina muy común” aunque no es exactamente la encarnada en don Lope, representante de un orden social en vías de extinción. Es, por el contrario, la actitud masculina dominante en un periodo de evidente transformación del sistema de género sexual como lo era la última década del siglo XIX. Galdós hace que la historia de Tristana, modelo de la mujer nueva, sea narrada desde una perspectiva ambigua, elusiva, difícil de concretar, por un narrador quizás poco convencido de las ideas de independencia de la protagonista pero que tampoco puede rechazarlas abiertamente. La voz narrativa en la novela es la voz de un hombre contemporáneo de Tristana en la España de finales de siglo, una voz crítica de la estrechez de miras de la pequeña burguesía española, como se pone de manifiesto en la caracterización del matrimonio que devuelve a la normalidad burguesa a los dos protagonistas, pero

una voz que en lo tocante al papel de la mujer en esa sociedad no puede librarse de los esquemas sobre los que se erige el sistema patriarcal. En *El amigo Manso* se lamenta la ausencia de esa mujer nueva, "mujer del Norte"; en *Tristana* no se mencionan estos términos para referirse a la protagonista, se eluden ante la presencia de una mujer que puede encarnarlos.

El refrán español que dictamina "la mujer honrada, la pierna quebrada y en casa" estaba, sin duda, presente en Galdós al escribir *Tristana* como también lo estaría la expresión "cortar por lo sano" al referirse al modo de atajar una situación de la que se pierde el control y que amenaza con imponerse. El narrador de *Tristana*, sin aludir tampoco en ningún momento al refrán, tenemos la impresión de que lo está sopesando sin llegar a pronunciarse finalmente de modo definido; "tal vez", son sus últimas palabras. Al quebrar en la novela los impulsos de independencia de Tristana privándola de movimiento y recluyéndola en el espacio doméstico santificado por el matrimonio, se pone fin a una "enfermedad" que amenazaba con afectar al cuerpo sano de la sociedad burguesa, según la perspectiva del sistema de género sexual dominante. El narrador se rehúsa hasta el final a manifestarse en contra o a favor del sacrificio de Tristana.

Ante la postración de Tristana en su enfermedad, que le impide realizar sus sueños de independencia, y dispuesto a librar la última batalla para asegurarse de que la relación con Horacio está acabada, *don Lepe*, desplegando todas sus zalamerías, intenta convencer a Tristana de que no puede "darle una bofetada a su destino":

Tu destino, sí. Has nacido para algo grande, que no podemos precisar aún... Tú no puedes ni debes ser de nadie, sino de ti misma. Esa idea tuya de la honradez libre, consagrada a una profesión noble; esa idea que yo no supe apreciar antes y que al fin me ha conquistado (p. 126).

Y mientras piensa: "¡Pobre muñeca con alas! Quiso alejarse de mí, quiso volar, pero no contaba con su destino, que no le permite revolteos ni correrías" (p. 143). Ante este juego, no podemos más que pensar que don Lope, más listo que Lepe, al referirse al "destino" de su protegida juega en dos sentidos radicalmente contrarios, lo que alguna relación tiene con lo que ocurrió con el proyecto de vida que el autor trazó para su protagonista, cortándole después las alas, con la ambigüedad que muestra el

narrador a la hora de pronunciarse sobre las implicaciones del famoso refrán, y con la vida del autor y las mujeres que a lo largo de ella conoció.

Farris Anderson<sup>29</sup> parte en su análisis de *Tristana* de los numerosos comentarios críticos que han destacado el carácter inconcluso y embrionario de la novela considerándola, por tanto, un texto inferior dentro de la producción de su autor. Según su lectura, sin embargo, la ausencia de conclusión que hemos analizado nosotros a través del papel del narrador, lejos de constituir un defecto del texto, lo define precisamente en términos de una carencia. A la carencia evidente de la inestabilidad psicológica de la protagonista, en el fracaso de sus proyectos, y, por supuesto, en la pérdida de la pierna, se suma la carencia de una postura clara por parte del narrador ante los ideales de vida de la protagonista. El análisis que Anderson realiza de la organización espacial de la novela pone de relieve la tensión existente entre el centro y la periferia de Madrid, en la que se desarrollan principalmente los acontecimientos de la novela, y concluye que la integración final de los dos protagonistas al orden establecido por las normas burguesas es solamente parcial. El barrio de Chamberí en que vive don Lope en el momento en que es presentado al lector constituye la frontera norte de la ciudad, de cuyo centro se ha tenido que desplazar el personaje por motivos económicos. Al año de la operación de *Tristana*, se mudan Garrido y la “coji-ta” del paseo de Santa Engracia hacia el sur, a una casa en el paseo del Obelisco (hoy Martínez Campos) y después de celebrado el matrimonio a una vivienda mayor en la misma calle. Pero a pesar de esta aproximación al centro y de la mejoría en las condiciones de la vivienda, la situación excéntrica respecto a la zona de residencia de la burguesía madrileña en el centro de la ciudad sigue siendo evidente. Esta lectura topográfica del texto pone de manifiesto, por una parte, la expulsión de la pequeña aristocracia de la sangre en decadencia, representada por don Lope, del centro del poder localizado en el espacio del centro urbano y su permanencia en la periferia a pesar de la herencia recibida de sus tías. Por otro lado, la tensión entre el movimiento de asimilación de *Tristana*, por medio del matrimonio, a las normas que definen lo femenino dentro de la clase burguesa y su permanencia en los márgenes espaciales que delimitan la zona de influencia de esta clase es un signo más de la ambigüedad escéptica con que

<sup>29</sup> “Ellipsis and space in *Tristana*”, *AG*, 20 (1985), 61-76.

se juzga en la novela el comportamiento potencialmente subversivo de la protagonista.

Marina Mayoral se preguntaba sobre la posibilidad de llegar a poner en claro los motivos de la derrota de Tristana enumerando aquellos que parecían haber jugado un papel decisivo: las circunstancias históricas por las que estaba determinada como personaje de una novela realista, las contradicciones internas a las que se enfrentaba y la voluntad del autor de despojarla de la pierna. No podemos evitar pensar que la aparición del tumor de Tristana justo en la pierna y su posterior amputación están relacionadas con el dicho popular que condensa tan gráficamente la subordinación de la mujer en la sociedad patriarcal y que citaba, precisamente, Emilia Pardo Bazán en 1890 en su informe sobre la mujer española como ejemplo del “tipo de la española antes de las Cortes de Cádiz”<sup>30</sup>, fecha con que se inaugura simbólicamente esa sociedad moderna que según la escritora va a propiciar un nuevo tipo de mujer. En el carácter marcadamente intertextual de *Tristana*, que han estudiado ya los críticos<sup>31</sup>, habría que incluir esta referencia implícita pero inequívoca que condiciona sin duda alguna el final de Tristana. El cuestionamiento del contenido ideológico de esta máxima, que expresa con toda claridad la relación entre el comportamiento sexual de la mujer “decente” y la hegemonía de la clase burguesa que recluye a la mujer en la esfera doméstica, caracteriza la representación de la mujer nueva que hace su aparición en el fin de siglo y que seguirá luchando por imponerse en las primeras décadas del siglo xx. En el texto de Galdós se consigue una efectiva imbricación de la crudeza con que el refrán impone la autoridad patriarcal y el estado psicológico de “enfermedad mental” que caracteriza a la protagonista en el proceso de enfrentarse a la superación del papel que le impone su sociedad. Emilio Miró opina que “Galdós ha escrito una novela muy cruel. Parece que se ha burlado sangrientamente de su criatura, que se ha complacido en abatirla, en humillarla”<sup>32</sup>. Después de analizar el funcionamiento de la voz narrativa en el texto, aquella que el autor ha construido para servir de guía al lector a través de la novela y que evita por

<sup>30</sup> “La mujer española”, p. 28.

<sup>31</sup> Véanse G. GULLÓN, art. cit., F. AYALA, “Galdós entre el lector y los personajes”, *AG*, 5 (1970), 5-13, y S. RAPHAËL, “Prefacio” a *Tristana*, Aubier-Flammarion, Paris, 1972, pp. 13-26.

<sup>32</sup> “Tristana o la imposibilidad de ser”, *CuH*, 1970-71, núms. 250/251, p. 521.

medio de la ironía dar una opinión categórica acerca de la situación de *Tristana*, podemos concluir que Galdós se ha valido de un narrador efectivamente burlón, que en su burla encubre el sentimiento de inseguridad y confusión de una voz masculina contemporánea a *Tristana*, que sin poder, en conciencia, darle la razón al refrán, en su fuero interno —un fuero de muchas esquinas, como decía *Tristana* de don Lope— se resiste a descharlo.

TERESA BORDONS  
University of California, San Diego

