

LA MIRADA MASCULINA EN *TRISTANA*

THE MASCULINE GAZE IN *TRISTANA*

Lisa Nalbone

University of Central Florida

RESUMEN

Nuestro estudio se enfoca en el concepto de la mirada masculina acuñada por Laura Mulvey, para responder a las observaciones de C. A. Longhurst, quien afirma la necesidad de estudiar la influencia de la pintura en la narrativa española de fin de siglo y las de Collin McKinney, quien señala una laguna crítica en los estudios de la masculinidad en la obra galdosiana. En *Tristana* (1892) Galdós crea en el personaje Horacio Díaz un pintor que produce objetos de capital cultural, para usar la frase de Pierre Bourdieu, que permiten la exploración de cómo se relacionan estas figuras como productos del grupo hegemónico y las que crea Tristana como pertenecientes al grupo subalterno. Se analiza la mirada de Díaz y sus productos tangibles y no tangibles, con respecto a cuestiones de clase y de género, en el contexto de la modernidad, período entendido, según Charles Baudelaire, como «lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno».

PALABRAS CLAVE: *Tristana*, masculinidad, relación hegemónico/subalterno, modernidad, clase social.

ABSTRACT

Our study focuses on the concept of the male gaze, coined by Laura Mulvey, to respond to C. A. Longhurst's observations on the need to study the influence of painting on Spanish *fin-de-siècle* narrative and those of Collin McKinney, who remarks on the critical lacuna of masculinity studies on Galdós's work. In *Tristana* (1892) Galdós creates in the protagonist Horacio Díaz a painter who produces objects of cultural capital, to borrow from Pierre Bourdieu, that allow for the inquiry as to the relationships between these figures as products of the hegemonic group and those created by Tristana as a member of the subaltern group. This paper analyzes Horacio's gaze and his products, tangible and intangible, with regard to questions of class and gender, in the context of modernity, understood by Charles Baudelaire as «the transient, the fleeting, the contingent; it is one half of art, the other being the eternal».

KEYWORDS: *Tristana*, masculinity, hegemonic / subaltern relationship, modernity, social class.

Nuestro estudio responde a las observaciones de C. A. Longhurst, quien afirma la necesidad de estudiar la influencia de la pintura en la narrativa española de fin de siglo, diecinueve, (2003, 96) y, más recientemente, las de Collin McKinney, quien señala una laguna crítica en los estudios de la masculinidad en la obra galdosiana (2010, 95). Galdós en su novela *Tristana* (1892) crea en el personaje Horacio Díaz un pintor que produce objetos de capital cultural, para usar la frase de Pierre Bourdieu, que permiten la exploración de cómo se relacionan las figuras que pertenecen al grupo hegemónico y al subalterno. Para identificar lo que produce el capital cultural, dirigimos nuestra atención al concepto de la mirada masculina.

Como término acuñado por Laura Mulvey, «la mirada masculina» se usa para describir las desigualdades entre géneros que surgen cuando el espectador masculino observa y determina el valor del cuerpo femenino como objeto, tanto en el ámbito público como en el privado (837-838).

Este ensayo propone examinar, en la novela galdosiana *Tristana*, la mirada del pintor Horacio Díaz y sus productos tangibles y no tangibles, con respecto a cuestiones de clase y de género, en el contexto de la modernidad, período entendido, según Charles Baudelaire, como «lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno» (*El pintor de la vida moderna*, 1863, 553). Refiriéndose a Baudelaire, T. J. Clark en *La pintura de la vida moderna/The Painting of Modern Life* (1984), afirma que el entorno social cobra especial importancia porque permite apreciar «el solapamiento y la interferencia de representaciones» (6). En *Tristana*, estas representaciones se basan en la mirada privilegiada de Horacio yuxtapuesta con la mirada frustrada de Tristana. Mientras Galdós le otorga a Horacio completa libertad en sus entornos sociales públicos y privados, le asigna a Tristana cualidades restrictivas de la feminidad. Las elevadas ideales de Tristana no conducen a una carrera como artista, frente al estatus privilegiado de Horacio que le ha permitido alcanzar un alto grado de éxito, realidades en ambos casos que se asocian con cuestiones de género y clase social. Horacio produce las obras artísticas de acuerdo con su visión hegemónica que predomina sobre la mirada femenina ofuscada. Es decir, aunque Tristana aspira a ser pintora, no realiza este sueño puesto que su género y sus circunstancias sociales la sitúan como sujeto marginado y subalterno con respecto al artista masculino. Como resultado, el arte como producto de capital cultural perpetúa el concepto de privilegio de la figura masculina. El lienzo artístico a su vez se solapa con el lienzo literario en un ejercicio meta-creativo en el que la representación plástica creada mediante la mirada del pintor se reproduce en la representación literaria creada por el autor, artistas los dos que al final terminan con su obra creativa entre sus manos.

Es de notar que en *Tristana* en realidad poca narración se trata del acto de pintar pero sí abunda la narración sobre el devaneo de la creación artística. En la historia de la huérfana que se enamora del artista bohemio mientras navega la relación que, para ella, es problemática con su protector don Lope Garrido, se narra también la aventura frustrada del personaje epónimo de perseguir la vocación de pintora. El desenlace resalta las esperanzas perdidas de Tristana de enlazarse con Horacio al verse obligada a casarse con don Lope. En yuxtaposición con la identidad legitimada de Horacio como pintor, Galdós le asigna a la protagonista nobles aunque

inalcanzables ideales que convierten el acto de pintar en una farsa, algo que, según ella, pudiera brindarle cierto nivel de éxito con tan solo un poco de práctica. La inalcanzable profesión de pintora pone en evidencia que el poder de la mirada masculina existe en contraposición a la falta de poder de la mirada femenina. Tristana no realiza más que unos dibujos y garabatos ni consigue convertir sus obras en productos de consumo público. Una consecuencia lógica del contraste entre la inferioridad de la mirada de Tristana frente a la mirada masculina privilegiada de Horacio es que éste ha obtenido un nivel de éxito que le permite ser reconocido como pintor que vive de su profesión.

Como pintora no realizada, Tristana es, en la taxonomía de Baudelaire, «un tipo de ídolo, tonta quizás, pero deslumbrante y hechizadora, quien mantiene voluntades y destinos en suspenso con tan solo su mirada» (30), la voluntad y el destino de don Lope y Horacio en particular. Como ídolo, se ve atrapada por su género en su búsqueda de conocimiento y autonomía financiera. Su identidad está conectada con su ubicación como, por tomar prestado de Baudelaire, «la mujer en su vestido» que no se puede separar ni de su entorno ni de la escasez que la rodea, ambos factores vinculados con su clasificación social. Como huérfana que no puede mantenerse en términos económicos, y privada de una educación, ella posee poco capital social. Metatextualmente, «la mujer en su vestido» como motivo literario también se aplica a Tristana como sujeto literario inexorablemente enlazada a su entorno, marcado por privaciones en múltiples planos.

Horacio, como se ha de notar, también es huérfano. Tanto Tristana como Horacio comparten una historia de origen paralelo, como bien ha señalado Akiko Tsuchiya; los dos «come into being as artistic subjects who are painted into existence, from their obscure origins to their complete literary selves» (338). Horacio fue criado por su abuelo tacaño, un farmacéutico que quiso, aunque no pudo lograrlo, que su nieto le siguiera sus pasos profesionales para «curarse de aquella estúpida chiquillada de querer representar los objetos por medio de una pasta que se aplica sobre tabla o tela» (120). Cuando Horacio conoce a Tristana, su abuelo ya había fallecido, lo cual lo libera para seguir su pasión por el arte. Con la plena libertad que su género le permite, desatado de las obligaciones y presiones familiares tras la muerte de su abuelo, según le relata Horacio a Tristana, «Mi vocación artística ya desatado de aquel maldito, me salvó, hízome hombre» (1559). Su identidad como pintor se fue formando paulatinamente mientras tambaleaba entre un estado que él mismo describe como «niño-viejo». Su mirada de autoconocimiento se efectúa en esta etapa formativa de su vida, según él explica, «Me recreaba mirándome en el espejo» (1559),

como evidencia del poder de las mirada con respecto a su identidad como pintor desde los inicios de su carrera.

Galdós juega con la mirada de Horacio cuando la sitúa al alcance de Tristana. En este contexto, la identidad de Tristana asignada por el patriarcado se amplía cuando ella «mira» el mundo a través de los ojos de Horacio. En este contexto, Horacio se compromete a instruir a Tristana. A través de los ojos de él, ella gana acceso para ver escenas anteriormente prohibidas. Como ellos solían pasar las tardes juntos en las periferias de la ciudad, en sus caminatas de vuelta a casa, observaban «el cielo inflamado, rastro espléndido de la puesta del sol» (1560), lo que señala un despertar de la vista de Tristana, posibilitado por el poder hegemónico. En otra escena observada en este ambiente, los términos en oposición dialéctica aluden a la paradoja interna que siente Tristana como mujer incapaz de adoptar la profesión que tanto añora: veían bueyes «desuncidos», tamaño que parecían elefantes, «pero bestias inofensivas que reposan» (1561). La valentía que siente Tristana le inspira a «poner sus manos en las astas torcidas» (1561) como prueba de su capacidad de enfrentarse con lo desconocido, lo que pudiera ser, tal vez, su carrera, si bien al final no materializa.

Como artista Horacio posee el capital social que elude a Tristana. El pintor pasa mucho tiempo en su estudio en Madrid, descrito muy detalladamente por Saturnina, la criada de don Lope y confidente de Tristana, aunque de manera fragmentada como «cabezas sin cuerpo, cuerpos descabezados, talles de mujer con pechos inclusive, hombres peludos, brazos sin persona, fisonomías sin orejas, todo con el mismísimo color de nuestra carne» (1556). Las figuras desarticuladas reflejan el enfoque entrecruzado masculino-femenino, como extensión de la mirada de Horacio, descritas por Saturnina. El narrador explica el porqué de la colección de las figuras no terminadas de hacer, figuras colocadas al azar en el estudio: son artefactos realizados como productos de su predilección por el amor por encima de la producción de obras creativas completas, aún antes de conocer a Tristana. Por cierto, esta inhabilidad de llegar a una finalidad prefigura la relación frustrada con Tristana al final de la novela. Cuando Tristana entra en el espacio de su estudio, lo único que queda de las modelos no son sus retratos hechos sino los vestidos que dejaron atrás y que ella se pone cuando juega o actúa para Horacio en la privacidad que el espacio del estudio les otorga. Este aspecto de su *performance* subraya la presencia de el que observa, Horacio, y el sujeto observado, Tristana, como intercambio que privilegia la mirada masculina para privarle a Tristana la posibilidad de ocupar este lugar en cuanto ella no observa

ningún *performance* de Horacio. El poder performativo radica en la mirada de Horacio ante la receptividad de Tristana como sujeto observado. Se destaca, en términos de Mulvey, «la mujer como imagen, el hombre como portador de la mirada» (837).

La relación entre Tristana y Horacio termina —aunque perdura por un tiempo por el intercambio de cartas— cuando Horacio se va para el pueblo mediterráneo de Villajoyosa para cuidar a su tía enferma, doña Trini, quien sutilmente influye en su producción artística cuando le anima a encontrar sus sujetos artísticos en la naturaleza. La tía desvía la mirada masculina y hace que Horacio se fije en un sujeto nuevo. Este giro descentraliza el valor de las modelos (mujeres), ya que Horacio ahora muestra su nueva predilección por los sujetos naturales. Aunque el artista está rodeado de los encantos rústicos —«El paisaje hermosísimo, el mar azul, las pintorescas rocas, los silvestres pinos» (1578) —al principio no puede pintar, como le revela a Tristana en la correspondencia epistolar: «estoy de remate; no veo el color, no veo la línea» (1578), pero después de un mes él experimenta un despertar artístico y se hunde en la pintura de las escenas de la naturaleza que le rodean.

En cuanto a técnicas artísticas a través de las cuales el pintor transmite una interpretación de sus sujetos artísticos, señalamos la popularidad de la pintura *au plein air* a partir de mediados del siglo XIX que se ve reflejado en la práctica de Horacio de pintar al aire libre durante su estadía en Villajoyosa. Dado que los pleinairistas intentaban captar los efectos de la luz y la atmósfera percibidos a través de la mirada (Lenman: 57), el acto de pintar de esta manera significaba que el producto rendido representaba un simulacro, un producto de la percepción en vez de la representación fidedigna. Una clave del éxito de esta manifestación artística radica en el empleo de la luz natural en la representación de sus sujetos, modelos humanos o tomados de la naturaleza. La mirada de Horacio, entonces, se va evolucionando, hasta adquirir un nivel de especialización más amplio. El pintar al aire libre, hecho posible por la comercialización de las pinturas en tubos, le saca al pintor de su estudio y, mientras constituye un avance artístico, es un avance reservado para el pintor masculino. La mirada masculina, aún fuera del estudio interior, alcanza vistas exteriores, vistas inalcanzables para la mujer pintora.

Aunque Horacio invita a Tristana a pasar este tiempo con él, ella rechaza esta posibilidad, descartando así la posibilidad de matrimonio. Su separación representa el catalizador para la transformación en su relación. Mientras Horacio se pierde en los sujetos naturales que se han convertido en su enfoque artístico, Tristana entra en un estado de crisis. Debido a una enfermedad

no nombrada es necesario amputarle la pierna, una agresión simbólica, por cierto muy estudiada en la crítica, que descarrila cualquier esperanza de un futuro con Horacio, ya que, aunque él era capaz de cuidar a su tía, no ocupa este mismo papel para Tristana. En su convalecencia, Tristana intenta de nuevo pintar pero lo deja de lado a favor de seguir su pasión por la música. El fracaso de Tristana como artista es un resultado no del todo sorprendente dados los valores de la sociedad que define el modelo femenino ideal como ángel del hogar. En vez de fracaso, sin embargo, Dolores Troncoso lee la historia de Tristana desde la óptica de *Bildungsroman*, siguiendo a Hazel Gold, en que los tres protagonistas —Tristana, Horacio y don Lope— pasan por una etapa transformativa que conduce a un desenlace moldeado por el autor según el determinismo naturalismo dictara (Troncoso: XX). Concordamos con Troncoso en que Tristana, dentro de los parámetros naturalistas, no es víctima de sus circunstancias (XVIII), mientras reconocemos que la imposibilidad de lograr sus sueños se vincula con la incapacidad de visualizar su propia libertad, metafóricamente prohibida de representarse en el lienzo artístico porque ella no ejerce el poder hegemónico como lo logra hacer Horacio. Su deseo de ser pintora y de producir objetos artísticos cuyo capital cultural alcance el nivel de los que son productos de la mirada masculina es incongruente con su condición de mujer casada al final de la obra. Horacio sin embargo cabe perfectamente en el molde social que corresponde con los valores sociales. John Sinnigen interpretar la relación fracasada entre Horacio y Tristana de la siguiente manera: «Although he served initially as an appropriate mediator for her desires his adherence to the traditional conception of male-female relationships and his “carácter grave” (1573) prevents him from following her continuing search for a new life» (281). Los productos artísticos que crea Horacio están moldeados e influenciados por la mirada masculina hegemónica que subordina la mirada la femenina.

Además de los contextos en los que se crean las obras artísticas, la calidad en sí de las imágenes corresponde al contexto histórico en que fue producido el texto. A diferencia de algunos pintores cuyos sujetos artísticos habitan el mundo fantástico, imaginario o exótico, los artistas Horacio, y en grado menor Tristana, pintan lo que observan, parecido a sus contrapartes escritores del realismo literario que narran, o transcriben en palabras, la sociedad que observan, revelando una interdependencia entre pinceladas y palabras. Podemos extrapolar de *Tristana* la novela lo que Hazel Gold ha señalado en sus comentarios sobre *La sombra* de Galdós y *Doña Berta* Leopoldo Alas: «the role of painting in both texts is used allegorically to signal an

impending crisis of representation. The fate of the image, whether painted on canvas or reproduced in words, and the splitting apart or removal of its frame, together reveal how very precarious is the title of the realist novel's claims to verisimilitude, knowledge, and truth in bourgeois culture» (838). En palabras de Emilia Pardo Bazán sobre la novela *Tristana*, «Galdós nos dejó entrever un horizonte nuevo y amplio, y después corrió la cortina» (88). Mientras la protagonista no realiza su sueño de ser pintora, Horacio codifica la representación de la feminidad al identificar el cuerpo femenino como uno constituido por su mirada. La mirada masculina del pintor-autor retrata el cuerpo femenino (de un sujeto que intenta transgredir las normas asociadas con su género) sujeto que aspira a liberarse de las limitaciones que se impone, como insuficiente, lo cual impide la representación de Tristana como sujeto autónomo.

BIBLIOGRAFÍA

BAUDELAIRE, C., *The Painter of Modern Life*, London, Penguin, 2010.

CLARK, T.J., *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton, Princeton University Press, 1985.

GOLD, H., "Painting and Representation in Two Nineteenth-Century Novels: Galdós's and Alas's Skeptical Appraisal of Realism", *Hispania*, 1998, pp. 830-841.

LENMAN, R., "'Brown Sauce' to 'Plein Air': Taste and the Art Market in Germany, 1889-1910", *Studies in the History of Art, Symposium Papers XXXI: Imagining Modern German Culture: 1889-1910*, 1996, pp. 52-69.

LONGHURST, C. A., "Representations of the fourth estate in Galdos, Blasco and Baroja", *New Galdós Studies: Essays in Memory of John Varey*, Nicholas G. Round, London, Tamesis, 2003, pp. 73-97.

MCKINNEY, C., *Mapping the Social Body: Urbanisation, the Gaze, and the Novels of Galdós*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2010.

MULVEY, L. "Visual Pleasure and Narrative Cinema", Leo Braudy y Marshall Cohen, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York, NY, Oxford University Press; 1999, pp. 833-844.

PARDO BAZÁN, E., "Tristana", *Nuevo Teatro Crítico*, 1892, pp. 77-90.

PÉREZ GALDÓS, B., *Tristana*. Obras Completas V. Madrid, Aguilar, 1965.

SINNIGEN, J., "Resistance and Rebellion in *Tristana*". *MLN*, 1976, pp. 277-291.

TRONCOSO, D., "Introducción: Novelas, X (*Tristana*, *Nazarín*, *Halma*, *Misericordia*)", Benito Pérez Galdós. Madrid Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro. 2011, pp. XVI-XXI.

TSUCHIYA, A., "The Struggle for Autonomy in Galdos's *Tristana*", *MLN*, 1989, pp. 330-350.