

PERSONAJE, ESPACIO E IDEOLOGIA EN *TRISTANA*

Anthony Percival
University of Toronto

Siendo uno de los elementos principales de la novela, el espacio curiosamente no se ha estudiado mucho hasta la fecha. Existen libros brillantes e idiosincráticos como los de Bachelard, Poulet y Matoré¹, pero pocos estudios de orientación práctica. Sin embargo hay que destacar unos cuantos trabajos útiles: los de Roland Bourneuf y de Ricardo López-Landy y sobre todo los de Ricardo Gullón y de Jean Weisgerber². Por razones de tiempo, me refiero directamente al estudio más detallado sobre el tema: el libro de Jean Weisgerber, *L'Espace romanesque*, aparecido en Lausanne en 1978. Básicamente, Weisgerber define el espacio novelesco como un conjunto de relaciones, «*un ensemble de relations existant entre les lieux, le milieu, le décor de l'action et les personnes que celle-ci présuppose, a savoir l'individu qui raconte les événements et les gens qui y prennent part*»³. Presta especial atención al lenguaje espacial o, siguiendo los postulados de Georges Matoré, «le vocabulaire du psychisme spatialisé», visto en términos de «polarités, dont chacune confronte des forces ou éléments exposés, qui correspondent à des relations objectivant les tensions ou impressions enregistrées, au contact du milieu, par le narrateur et les personnages» (p. 15). Estas polaridades consisten en «couples dialectiques», tales como cerca/lejos, alto/bajo, pequeño/grande, finidad/infinidad, descanso/movimiento, etc. Igual que Gullón, Weisgerber tiene una concepción amplia del espacio: «... l'espace romanesque est un espace vécu par l'homme tout entier, corps et âme... englobera donc des représentations mentales, le milieu psychique... des songes, des passions et de la pensée, et d'autre part, des sensations et perceptions occasionnés par le monde physique» (p. 12). El propósito de este estudio es el de examinar algunos aspectos de la relación personaje-espacio en *Tristana* a la luz de estos puntos, enlazando todo ello con la ideología del texto, especialmente en relación con el concepto del medio ambiente concreto,

según la fórmula M. M. Bakhtin: «Social man is surrounded by ideological phenomena, by objects-signs [veshch'znak] of various types and categories: by words in the multifarious forms of their realization (sounds, writing, and the others), by scientific statements, religious symbols and beliefs, works of art, and so on. All of these things in their totality comprise the ideological environment, which forms a solid ring around man. And man's consciousness lives and develops in this environment... The ideological environment is the environment of consciousness»⁴.

Primero hay que señalar lo más obvio: la mención reiterada de la palabra «espacio» en múltiples contextos y la vertiente fuertemente plástica de la obra. Con respecto a la plasticidad se nota un afán de representar toda experiencia mental en términos materiales. Encontramos emociones que «patalean», divagaciones que «columpian», espíritus que «aletean» por el espacio, un ideón que «seduce cuantas ideítas encuentra», conciencias como «lodazales» y un corazón más grande que el Depósito de aguas⁵. El objetivo galdosiano es hacer ver, pero no se debe confundir esto con la ambición zolesca de «Tout voir et tout peindre», que se vincula con un menor interés en la acción («Chez moi le drame est tout à fait secondaire», decía el autor francés). No, Galdós no busca la exhaustividad en la descripción, empleando un narrador externo, digamos invisible⁶. El narrador de *Tristana* es un personaje que forma parte del espacio novelesco. Está enterado de todo lo que les pasó a los demás personajes y lo cuenta de una manera directa, irónica e incluso —a veces— autoritaria. Es un cronista didáctico que revela sin más ni más los móviles, las cualidades y la interna economía de los personajes. Nos informa que «don Lope... estimulaba la fácil disposición de la joven para idealizar las cosas, para verlo todo como no es, o como nos conviene o nos gusta que sea» (p. 26). El narrador entonces descubre en *Tristana* tres tendencias que considera como negativas, peligrosas: la idealización, la falsificación y el utopismo. Contra el libre ejercicio del deseo, opone el poder de la historia, la resistencia de lo real. Con la fácil disposición para espacializar lo psíquico, el narrador une la de dar forma al «réalisme impitoyable»⁷.

Como punto de partida miremos un poco más las actitudes del narrador y su relación con lo narrado y con el lector. Siguiendo una convención bien arraigada, el narrador empieza creando un ambiente espacio-temporal, situando allí a un personaje, a quien dice haber conocido personalmente. Con las primeras palabras el narrador produce un espacio basado en aspectos tanto de lo real como de un espacio simbólico que se refiere al espacio inicial del Quijote. Mediante el contraste entre lo relativamente actual y lo antiguo, la apariencia y la realidad y espacios simbólicos y reales, el narrador inicia el proceso de desmascaramiento del protagonista. Don Lope vive no «en casa solariega» sino «en plebeyo cuarto de alquiler de los baratitos» (p. 7). Aunque se parece a una figura de Velázquez y ostenta un nombre señorial (don Lope Garrido), en realidad se llama don Juan López Garrido y ha venido muy a menos. El narrador se ha preocupado por descubrir aspectos de la vida social, doméstica e íntima de don Lope para desmentir la personalidad en gran parte ficticia que se ha ido fraguando según un concepto idealizado de sí mismo. Señorito ocioso

y sin profesión, anteriormente acomodado, ya por falta de medios económicos vive en un ámbito «excéntrico», fuera de su entorno «natural». Le acompaña una criada y una mujer joven, cuya situación doméstica y social es oscura, aunque el vulgo circunvecino ha acertado viéndola como una posesión de don Lope, algo como «una petaca, un mueble o una prenda de ropa» (p. 11). Volviendo al narrador, vemos que a base de sus indagaciones hechas a guisa de detective habla con seguridad de los personajes, estableciendo una relación directa con el lector. Este no tiene otra opción sino aceptar la información espacial que se le ofrece. El espacio en que se mueven los personajes resulta ser desordenado y contradictorio en todos los niveles.

Si don Lope no pertenece al «populoso barrio de Chamberí» (p. 7) en que vive, tampoco pertenece —o así cree él— a su época. El narrador dedica bastante atención a describir el espacio ideológico que ocupa don Lope, el cual es un aspecto destacado de su espacio psíquico. Consiste su espacio ideológico en un apego a la caballeridad, que desdeña la sociedad actual con sus «realidades groseras y vulgares» (p. 20), su «metalización de las costumbres» (p. 17) y sus instituciones antipáticas, en favor de un orden reaccionario basado en el honor, el fuero duelístico, el odio de «cosas materiales» (p. 13) y la amistad y generosidad a ultranza entre caballeros. El tono persistentemente irónico del narrador y su referencia al «sistema pseudo-caballeresco que su desocupado mágn se había forjado» (p. 15) no deja lugar a dudas de que la ideología profesada por don Lope es completamente contraria a la suya, que viene a ser una reivindicación del sistema burgués. Contradictoriamente, don Lope no es un caballero en su relación con las mujeres, sino un anarquista que se burla de la moral y anti-burguesamente aborrece el matrimonio. Por eso, don Lope es a los ojos del narrador un hombre perverso y anti-social y para sus primas que viven en un espacio ideológico provinciano (Jaén) un monstruo y un diablo.

Don Lope es un «don Juan caduco» (p. 58) que se ha aprovechado de la inocencia de su joven pupila, a cuyos padres había socorrido de acuerdo con sus principios caballerescos. La novela relata la toma de conciencia de Tristana, deseosa de ganar su independencia a raíz de sus reflexiones sobre el desorden espacial y social en que vive⁸. Sus relaciones con su tirano y con su amante pueden verse esquemáticamente como una relación dual excéntricamente cerrada que se convierte en un triángulo dialécticamente ensanchador para cerrarse ante la presión espacial e ideológica en una relación dual cerrada legítimamente según las normas del sistema social vigente. Mediante ciertos opuestos binarios puede trazarse el movimiento espacial de los personajes: cerrado/abierto (los impulsos de la pareja joven), arriba/abajo (la situación social, personal y económica de don Lope y de Tristana, la liberación y el estado físico-moral de Tristana) y fuera/dentro (la posición social de don Lope, Tristana y en menor medida Horacio). Había que combinar estos opuestos binarios con ciertas fuerzas catalizadoras (el dinero, la imitación personal y la presión social) y ciertos movimientos anímicos (la pasión, la idealización y la defensa de la propiedad).

Al principio Tristana no ve ningún porvenir, pero llega el momento en que empieza a concebirlo en términos de «espacios futuros» (p. 12). Vive encarce-

lada por un amante despótico, pero resulta que el carcelero no es simplemente un opresor sino un maestro que influye en ella. Además Tristana no tiene a nadie. Por eso le resulta difícil escaparse de la cárcel de «su pobre y caduco galán» (p. 32) y —más tarde— romper el triángulo del cual forma parte éste. Toda la situación de don Lope se describe en términos de decadencia, descenso, empobrecimiento y movimiento hacia afuera. Cada pocos años ha tenido que mudar de casa siempre en busca de otra más barata «hasta —nos dice él mismo— tener que refugiarme en este arrabal excéntrico y vulgarote» (p. 72). Se va descendiendo por escalones hacia abajo siempre perdiendo «algo de las cosas buenas y cómodas (p. 72) que le pertenecían. Se intensifican las referencias a la decadencia del «don Juan caído» (p. 33) justo antes de que conozca Tristana a Horacio. Es precisamente ahora, cuando don Lope se encuentra en un aprieto económico, que el narrador describe su espacio doméstico en un doble enfoque, refiriéndose a objetos pertenecientes al pasado (al espacio simbólico de su ideología) y ahora arruinados, o sea, pertenecientes al espacio que corresponde a las verdaderas condiciones vitales del señorito empobrecido: «... la casa, en la cual lucían restos de instalaciones que fueron lujosas, se iba poniendo de lo más feo y triste que es posible imaginar; todo anunciaba penuria y decaimiento» (p. 34). Luego, demostrando el íntimo enlace entre persona y medio ambiente, el narrador describe la casa y al inquilino como en igual estado de decadencia: «Y si la casa declaraba con el expresivo lenguaje de las cosas, la irremediable decadencia de la caballería sedentaria, la persona del galán iba siendo rápidamente imagen lastimosa de lo fugaz y vano de las glorias humanas» (p. 35). Mientras que él decae físicamente mostrando una «flaccidez enfermiza», el narrador se refiere a «la lozanía de Tristana» (p. 36). He aquí el ejemplo de la serie de altibajos tanto físicos como mentales que representan la situación y la tensión que corre entre estos dos personajes. El lenguaje espacial ilustra este subir y bajar de las fortunas de los habitantes del mundo novelesco.

Los jóvenes han experimentado en su vida doméstica el encerramiento y el cautiverio (el espacio cerrado) y ambos quieren abrirse a nuevos horizontes, subirse a nuevos espacios (el espacio abierto). Para Tristana el empeño de liberarse tiene pocas posibilidades de realizarse, porque sigue viviendo en casa de su tirano, pero es ella quien toma la iniciativa de ir a gozar de un espacio libre e intensamente erótico, decidiéndose a subir al estudio para hacer el amor con Horacio. Esta visita al estudio representa el cumplimiento del deseo físico y les proporciona el goce de ir viajando por el espacio: «Pasearon, sí, en el breve campo del estudio, desde el polo de lo ideal al de las realidades; recorrieron toda la esfera, desde lo humano a lo divino...» (p. 75). Tristana pasa del espacio erótico al espacio artístico, es decir, de un orden dominado por el deseo a otro en que éste desempeña un papel decisivo, mientras que Horacio la sigue, sintiéndose mentalmente liberado: «Al contacto de la fantasía exuberante de ella, despertáronse en él poderosas energías de la mente; el ciclo de sus ideas se agrandó, y comunicándose de uno a otro el poderoso estímulo de sentir fuerte y pensar hondo, llegaron a un altísimo grado de tempestuosa embriaguez de los sentidos, con relámpagos de atrevidas utopías eróticas y socia-

les» (p. 78). Aquí es de notar la combinación de lo utópico, lo erótico y lo social, y el tono desaprobante del narrador, quien, en otras ocasiones no deja de comentar sobriamente su falta de medida⁹. Tampoco aprueba el desarreglo que caracteriza el estudio del pintor enamorado. En una larga oración el narrador enumera la diversidad de objetos en el estudio, sugiriendo mediante la sintaxis paralela el deseo de ordenar lo desordenado¹⁰. Tristana es todo lo opuesto de una persona ordenada; y en una ocasión admite que «no hay congruencia en nada de lo que digo» (p. 93). Horacio en cambio es una persona en el fondo mesurada, convencional, que acepta los papeles intersexuales vigentes y quisiera casarse con ella. Le gustaría rebajar «un poco la talla imaginativa y razonante de su ídolo, haciéndola más mujer, más doméstica, más corriente y útil» (p. 82). Mujer «exaltada» —es el término que emplea el narrador— Tristana no tiene inconveniente en hablar de su falta de cualidades como mujer casera y su falta de sentido topográfico. Influida por don Lope, le repugna la idea del matrimonio, llegando a decir que quiere «estar casada conmigo misma» (p. 104).

Horacio es un hombre de su tiempo y se deja influir por el medio ambiente en que se encuentra. Tiene otra relación íntima en su vida, la que le une con su tía en cuya casa vive. Es ella quien intenta persuadirle a que le acompañe a la región de Alicante. Pero en realidad Horacio mismo quiere irse, porque no logra conciliar el espacio que comparte con Tristana en el presente con el espacio que proyecta para el futuro: «... Al propio tiempo que consideraba su destino inseparable del de aquella mujer, un terror sordo le rebullía en el fondo del alma, y por más que procuraba, haciendo trabajar furiosamente a la imaginación, figurarse el porvenir al lado de Tristana no podía conseguirlo» (p. 95). El narrador por su parte ve con buenos ojos la posición adoptada por la tía, comentando que «con feliz instinto estimó conveniente llevárselo de Madrid» (p. 97).

Por cierto no tarda mucho Horacio en adaptarse a la vida alicantina de acuerdo con «la inexorable ley de adaptación» (p. 104), según explica el narrador. Además, Horacio disfruta de ser propietario, de «esas atracciones vagas que sujetan al suelo la planta, y el espíritu» (p. 105). Es decir, se hace patente la actitud pequeño-burguesa que anima a Horacio. Terminada la primera fase epistolar, Horacio le hablará a Tristana en sus cartas de cosas terrestres que le rodean, de su «vida oscura y deliciosa», reconociendo en ella «las locas efervescencias que turban su espíritu» (p. 106). Para Tristana, las cartas dirigidas a Horacio se convierten en un medio de expresar su super-ego y de crear un mundo ideal con un amante perfecto. Pero la tarea no es fácil por ser «tan voluble y extremosa... en sus impresiones la señorita Reluz» (p. 102). Característicamente, el narrador se muestra extremadamente escéptico con respecto a las efusiones y ambiciones de la joven. Introduce extractos de las cartas de ella como si fuera un fiscal denunciando su estado de locura.

Por otra parte Tristana habla en sus cartas de don Lope de modo que demuestra —sin que ella esté del todo consciente de ello— la mutua influencia e interdependencia entre ellos. Están vinculados hasta en el sufrimiento. «Don Lope me ha pagado su reuma», escribe Tristana, dando consistencia física a su

interdependencia (pp. 115-16). La cruel enfermedad que ella sufre restringe sus movimientos en la vida real pero no le impide seguir con sus aspiraciones de ser una figura («Subo, subo siempre», dice en una de sus cartas) (p. 131). Todo esto apunta a una radical inestabilidad en Tristana, mujer que en su adolescencia vivió con una madre neuróticamente insatisfecha con su espacio doméstico y más tarde en ambiguas relaciones con don Lope.

Don Lope lucha con toda su astucia por conservar a Tristana, su «último trofeo» (p. 125), hablando desdeñosamente del matrimonio y de la tranquila vida pequeño-burguesa. Pero una vez que Tristana va a ser amputada de la pierna, don Lope —roto el secreto de la correspondencia amorosa— se da cuenta de que ha ganado la batalla («Ya me pertenece en absoluto hasta que mis días acaben. ¡Pobre muñeca con alas!, exclama [p. 143]). Tristana sigue perteneciendo al espacio doméstico de don Lope. Después de la operación prolifera la inestabilidad en Tristana. Se multiplican los altibajos en sus ánimos y experimenta una serie de resurrecciones, metamorfosis, mudanzas de carácter. El Horacio real no se parece al Horacio idealizado por ella. A don Lope (confundido por sus prejuicios ideológicos sobre la verdadera relación entre los jóvenes) le explicará Horacio la incompatibilidad entre Tristana y él mismo: «Soy muy terrestre, muy práctico, y ella muy soñadora, con unas alas de extraordinaria fuerza para subirse a los espacios sin fin» (p. 168). Ya a Horacio no le interesan sus «locos amores» y la posibilidad de subirse a los espacios sin fin; acepta el ambiente en que vive; y tiene los pies bien plantados en tierra. Al poco tiempo se casa, haciéndose miembro integral de la sociedad, un burgués bien pensante, contento con su espacio provinciano y su «vida regalada y oscura» entre «el campo», y «la jardinería» y «las aves domésticas» (*ibid.*). A raíz de la noticia del matrimonio de Horacio, el narrador expresa la reacción de Tristana (una especie de suicidio emocional y un descenso al mundo musical) mediante una metáfora espacial que canta con mucha fuerza plástica el movimiento anímico de la joven: «Como quien se arroja a un piélagos tranquilo, zambullóse la señorita en el *maremagnum musical...*» (p. 176). Pero en el plano social, la situación de Tristana se normaliza gracias a los esfuerzos de don Lope que, haciéndose responsable de ella, se ve presionado a claudicar en su resistencia contra la dominante ideología burguesa. No le queda otro remedio sino aceptar la oferta de sus primas de ayudarle económicamente a condición de casarse con Tristana, así «encasillándola en un hueco honroso de la sociedad» (p. 182). Agobiado de problemas financieros desde hace tiempo, don Lope ya había desistido de su empeño de vivir como individualista completo, como anarquista amoroso, a contrapelo de su época: «No, no creo en los caracteres. No hay más que hechos, accidentes. La vida de los demás es molde de nuestra propia vida y troquel de nuestras acciones» (p. 152). Frase trascendental: el medio ambiente se impone, y don Lope lo reconoce explícitamente. En el irónico párrafo final, el matrimonio vive entre una monótona paz pequeño-burguesa, en que don Lope, el ex-anarquista amoroso cultiva su jardín y Tristana, la ex-campeona de la liberación femenina trabaja en la cocina preparando pasteles. Lejos está el espacio eróticamente cargado y el espacio ideal tan ansiosamente buscado. El desorden social, personal y doméstico se convierte en

pacífico orden: desde afuera los protagonistas se mueven hacia adentro. Ya no viven *excéntricamente*; prevalece lo burgués y «el pensar discreto y el obrar acertado» (p. 18) son las normas de la sociedad novelesca. Pero, como sugiere la frase final, no se puede legislar la felicidad¹¹.

Lo que representa la novela es una tendencia a la estabilización de movimientos desequilibrados y la estructuración ideológica de espacios desordenados. El texto encarna el proceso de revelar ámbitos excéntricos de lo real, subrayando las limitaciones impuestas en los humanos por las circunstancias, los factores económicos y las corrientes ideológicas que rigen el ambiente en que se mueven el hombre y la mujer, quienes no pueden vivir insertos en su propio espacio psíquico (ni a la larga controlar el espacio en que se mueven los demás) sino que tienen que buscar un equilibrado modo de tránsito entre espacios reales y espacios anímicos. El texto denuncia las contradicciones y los trastornos que surgen en un mundo humano cuando un hombre o una mujer se queda bajo la atracción de la desmesura y del idealismo, o mejor dicho, falsismo, cuando quiere denegar su papel de participante en las instituciones sociales siguiendo los caminos del egoísmo. El orden burgués triunfa en una novela regida por un narrador que apoya el sentido común, la medida y el sentido de la responsabilidad. «Il faut être de son temps», decía el pintor Daumier¹². Hay que ser también de su espacio. Lección amarga que tiene que aprender «el buen don Lope» (p. 8).

NOTAS

¹ Véanse G. BACHELARD, *La Poétique de l'espace* (Paris, Presses Universitaires de France, 1957); G. POULET, *Les Métamorphoses du cercle* (Paris, Plon, 1961); y *L'Espace proustien* (Paris, Plon, 1963); y G. MATORÉ, *L'Espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporain*, 2.ª ed. (1967, Paris, A. G. Nizet, 1976).

² Véanse R. BOURNEUF, *L'Organisation de l'espace dans le roman*, «Etudes Littéraires» (abril, 1970), 77-94; R. BOURNEUF y R. OUELLET, *L'Espace*, en su «L'Univers du roman» (Paris, Presses Universitaires de France, 1972), pp. 96-123 (existe una traducción castellana con notas complementarias de Enric Sullá); R. LÓPEZ-LANDY, *El espacio novelesco en la obra de Galdós* (Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1979); R. GULLÓN, *Espacio novelescos*, en Agnes y Germán Gullón, ed. «Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)» (Madrid, Taurus, 1974), pp. 243-65 y *Espacio y novela* (Barcelona, Antoni Bosch, 1980); y J. WEISBERGER, *L'Espace romanesque* (Lausanne, Editions l'Age d'Homme, 1978). Muy útil es J. R. SMITTEN, *Space and Spatial Form in Narrative: A Selected Bibliography of Modern Studies*, en Jeffrey R. Smitten and Ann Daghistany, ed. «Spatial Form in Narrative» (Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1981), pp. 245-63. Para información sobre el estado de los estudios sobre el personaje, véase S. RIMMON-KENAN, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (Londres y Nueva York: Methuen, 1983).

³ Weisgerber, p. 14.

⁴ P. N. MEDVEDEV/M. M. BAKHTIN, *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*, trans. Albert J. Wehrle (Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1978), p. 13.

⁵ B. PÉREZ GALDÓS, *Tristana* (1892, Madrid, Alianza, 1978), pp. 54, 77, 78, 132, 64, y 156. Todas las citas están tomadas de esta edición. He consultado la crítica sobre *Tristana*; véanse

H. C. WOODBRIDGE, *Benito Pérez Galdós: A Selective Annotated Bibliography* (Metuchen, N. J., Scarecrow Press, 1975), *Benito Pérez Galdós: An Annotated Bibliography for 1975-1980* (Lexington, Ky., Erasmus Press, 1981) y mi *Galdós and His Critics* (Toronto, University of Toronto Press, 1985).

⁶ Véase P. HAMON, *Qu'est-ce qu'une description?* Poétique, IX (1972), 466-67 («Le postulat de départ de Zola était donc l'exhaustivité: peindre les coulisses du théâtre après avoir peint la salle (Nana)..., p. 466... L'auteur ne devait apparaître dans son énoncé en ayant l'air de la monopoliser à son seul profit [postulat de l'objectivité, de l'impersonnalité «..., p. 467).

⁷ Véase L. NOCHLIN, *Realism* (Harmondsworth: Penguin Books, 1971), p. 48.

⁸ Véase p. 12: «Veintiún años contaba la joven cuando los anhelos de independencia despertaron en ella con las reflexiones que embargaban su mente acerca de la extrañísima situación social en que vivía».

⁹ Por ejemplo, cuando disfrutan del paisaje en las afueras de Madrid, señala que «todo les resultaba bonito, fresco y nuevo, sin reparar que el encanto de las cosas era una proyección de sí mismos» (pp. 59-60).

¹⁰ Véanse pp. 88-9.

¹¹ *Ibid.*, p. 182 («¿Eran felices uno y otro?... Tal vez»).

¹² Véase NOCHLIN, *Realism*, p. 103.