

4.1-18

LA TÉCNICA DE LA IMAGEN EN EL TEXTO DE *TRISTANA* DE B. PÉREZ GALDÓS

M^a Jesús García Domínguez

La elaboración del texto de *Tristana*, una novela que se ubica cronológicamente en el periodo finisecular (1892), se lleva a cabo mediante la utilización de la imagen como instrumento fundamental de la técnica narrativa. Las numerosas rectificaciones que el escritor introduce en las versiones manuscritas e impresas que precedieron a la edición príncipe,¹ muestran que este procedimiento constituye una técnica consciente por parte de Galdós, quien reelabora su texto mediante la creación de personificaciones, cosificaciones, metáforas y símbolos tanto en el momento en el que diseña la apariencia física de los personajes como en aquellos otros en los que forja sus procesos psicológicos, así como los que muestran el entorno en el que se mueven. Esta técnica permite que todos los componentes del mundo narrativo se dirijan hacia un mismo fin: diseñar a los personajes como seres humanos que se muestran siempre iguales a sí mismos, pero, también, siempre cambiantes según las circunstancias que los rodean, como sucede a las criaturas vivas.

Intentaremos mostrar, en las páginas que siguen, que se trata en todos los casos de una técnica consciente e intencionada del escritor, puesto que es evidente que el resultado final de la imagen es el producto de un intenso proceso de reelaboración textual que se deduce de las numerosas rectificaciones de primitivas redacciones que se documentan en los textos que analizamos.

La apariencia externa de los personajes.

El análisis de variantes muestra tres técnicas básicas en la creación de imágenes al servicio de la descripción de personajes: la metonimia y la sinécdoque, la cosificación y la animalización, como podemos comprobar en los ejemplos que siguen. Excluimos de este análisis un estudio pormenorizado de las variantes que perfilan la apariencia física de los personajes principales, *Tristana* y don Lope, porque ya han constituido el tema central de sendos estudios anteriores² y nos centraremos en las que dibujan a los personajes secundarios, algunos de los cuales se caracterizan por sus fugaces apariciones.

Según la primera de las fórmulas citadas, los personajes quedan condensados en determinada parte de su cuerpo, precisamente aquella que resulta significativa en la trama del relato. Así, los vecinos del barrio de don Lope, atentos a la maledicencia y el cotilleo en relación con la convivencia del caballero y la niña, se convierten en “orejas”:

B(p.9): y (no fueron pocos los que) <orejas había en la vecindad que> la oyeron decir *papá* (I)⁵

Y, cuando Tristana, aturdida por el encuentro con Horacio, provoca un revuelo tras tropezar con unos chicos que jugaban en la calle y tirar a uno de ellos, los viandantes se transforman en “manos”:

B(p.81): (Sobre quién levantó al chico caído, se) <Tantas manos acudieron> a levantar al chico caído (VII)

En segundo lugar, es la cosificación otro de los recursos descriptivos más fecundos en la pintura de personajes. Mediante su aplicación y su combinación con una técnica expresionista -en virtud de la cual se nos presentan únicamente los rasgos más sobresalientes, los seres de ficción aparecen plásticamente configurados como los personajes de una caricatura:

Los mofletes de Saturno son como

B(p.70): un cartel que proclamaba (la buena administración) <el buen régimen> del (Hos) establecimiento provincial

C(p.33): (un cartel que proclamaba el) <certificación viva del> buen régimen del establecimiento provincial (VII)

Los ojos sin vida de los ciegos aparecen

B(p.74): vacíos los (ojos, o cuajados como /x7 de vidrio/ /vidrio/ / bolas de vidrio dentro de las cuales hubiera una/ botones de) ((y opacos como bolas de)) ojos (...) o (cuajados x8) abiertos (...) con pupila de vidrio cuajado (VII)

En los momentos iniciales de la operación de Tristana, don Lope siente un miedo intenso que lo transforma:

B(p.314): (y ya no le entraban en) (púsose a la altura de las graves circunstancias) ((y)) <su corazón se volvió de bronce, su cara de pergamino> (XXIII)

Si el escritor recurre al pergamino para expresar la palidez de don Lope, referencia acorde con su aire libresco y arcaico, la palidez de Tristana se

expresa en la novela mediante su asociación con el papel, lo que evoca su fragilidad:

B(pp.8-9): (to) toda ella parecía de papel, de ese (papel) <papel> animado y vivo (con qu) en que aquellos inspirados orientales representan lo divino y lo humano, (y esa divi) (y esa) lo cómico que parece (serio) grave, y lo grave que hace reír? De papel nítido era su rostro blanco mate, de papel su vestido, de papel sus finísimas, torneadas, incomparables manos (I)

El color curtido y campesino de Horacio cuando vuelve de Villajoyosa es

B(p.353): como de (bruñido /bronce/ cobre) bronce, bruñido por el sol (XXVI)

De doña Trini, la buena tía de Horacio, sólo conocemos una parte de su cuerpo, los párpados, que, reiteradamente reciben connotaciones de artilugio mecánico, cada vez que el personaje aparece en el relato:

B(p.206): aquella noche le costaba mucho subir (el párpado) <los párpados>

C(p.97): aquella noche (le costaba mucho subir) <funcionaban mal> los párpados (XVI)

y, tras una conversación con su sobrino,

B(p.206): doña Trini dejó caer el párpado como (la ventana que se cierra x3 cuando) (x3 de la torre que se cierra) <compuerta que se cierra>

C(p.98): doña Trini dejó caer el párpado como (compuerta) <trone-
ra> que se cierra <después de salir el tiro> (XVI)

En el momento de su muerte, "para no volverlas a abrir más", la señora

B(p.381): (mi) cerró sus pesados párpados

C(p.182): cerró (sus pesados párpados) <las pesadas compuertas de sus ojos> (XXVII)

Doña Malvina, la profesora de inglés de Tristana, que lleva nombre de isla atlántica, tiene una estampa asexuada que de este modo describe Tristana a Horacio:

A(p.5): me ha puesto un profesor de inglés, digo, una profesora (XVIII)

B(p.229): me ha puesto (una profesora) <un profesor> de inglés, digo, profesora, aunque más bien parece del género masculino <del neutro> (XVIII)

Aparte de la indeterminación de su sexo, doña Malvina se convierte, en el texto B, en un mero accidente gramatical, en perfecta sincronía con su oficio. Otras metáforas señalan la cosificación de la dama, pues tiene una B(p.229): “<feísima> cara de rosas y leche” (XVIII) -con una adición que destruye la posible connotación de belleza que la secuencia pudiera contener- y enlazan con un proceso de caricaturización de la señora inglesa, que es B(pp.229-230): “alta, huesuda, [patuda y juanetuda] andariega (...) y con un sombrero que parece una jaula de pájaros” (XVIII).

La tercera técnica a la que recurre el escritor para la pintura de sus personajes es la identificación, total o parcial, con determinados animales.⁴ En este sentido, son frecuentes las alusiones a don Lope relacionándolo con la imagen de un león:

B(p.65): al (sentirse que de león se trocaba) <sentir> en sí la vejez del león (...) y con pocas fuerzas en la garra para sujetar la presa, temía que ésta se le escapase. (El egoísmo) (En todo) Veía rivales en (todas partes) su propia sombra (VI)

Otro ejemplo de animalización lo encontramos en la descripción de las muelas del caballero, que habían sido fuertes en su juventud, y que, tras un laborioso proceso de transformación, se convierten en pequeños y traviosos animalitos:

B(p.63): empezaban a molestarle (impidiéndole comer y rompiéndose) <negándose a masticar bien y rompiéndose en pedacitos>

C(p.30): empezaban a (molestarle) [(causándole)] <insubordinarse> (negándose a masticar bien) <negándose a masticar bien> (y) <o> (rompiéndose) <rompiéndosele> en pedacitos

D p.44: empezaban a insubordinarse, negándose a masticar bien, o rompiéndosele en pedazos, cual si unas a otras se mordieran (VI)

Las referencias animalizadoras se extienden a la pareja formada por Tristana y Horacio, que, en B, se hablan

B(p.92): con alguna queja mimosa o petición formulada por la pasión insaciable (VIII)

pero que, en C, mediante la adición de una plástica metonimia -que, por otra parte trasluce la mirada irónica del narrador-, quedan convertidos en tórtolas:

C(p.43): con alguna queja mimosa o petición formulada <de pico a pico> por (la pasión) <el egoísmo> insaciable (VIII)

Las imágenes del sentimiento.

Uno de los aspectos a cuya elaboración presta profunda atención el escritor se centra en la expresión de los procesos que se desarrollan en el interior de los personajes. Estas descripciones, que abarcan aspectos tales como los deseos, los sueños, las intenciones, los pensamientos, etc., reciben formulaciones simbólicas, que proceden de una firme voluntad estilística.

Un primer grupo de variantes incorpora a la imagen del sentimiento rasgos personificadores o animalizadores, que dotan de vida propia a los procesos internos de los protagonistas:

La dificultad de don Lope para expresar a Tristana cuánto ha hecho por ella:

B(p.155): Algo cruzó por el pensamiento de ambos, que (x2) <ni> uno ni otro quisieron decir, ella por miedo a tener que (x3) hacer (x4 un gesto importuno) <alardes> de agradecimiento, él por delicadeza

C(p.72): [Algo cruzó por el pensamiento de ambos, que ni uno ni otro quisieron decir, ella por miedo a tener que hacer alardes de agradecimiento, él por] <Por el pensamiento de Garrido cruzó una idea que no quiso expresar. Le amordazaba la> delicadeza (XII)

Del mismo modo, la inteligencia de Tristana se transforma con el amor:

B(p.125): el amor había refinado en ella la inteligencia

C(p.72): (el amor había refinado en ella la inteligencia) <había encendido nuevos focos de luz en su> inteligencia" (X).

Un segundo grupo de modificaciones va encaminado a establecer una plástica relación entre los sentimientos y alguna actividad física:⁵

La decisión de Horacio de indagar en el pasado de Tristana

B(p.128): quiso (escarbar en aquel) echar la sonda (XI)

Los vaivenes de las conversaciones de Horacio y Tristana entre el tema amoroso y los aspectos prácticos de la vida:

B(p.164): aquellas divagaciones (...) que (empezaban con el amor y acababan en) <les columpiaban desde los transportes> del amor a los problemas más graves de la vida (XIII)

La pasión transforma el interior del personaje, que se siente

B(p.183): como si (se hallara en ese rincón del /paraíso/ cielo en que no) <transportado se viera a un rincón de la> eterna gloria (XV)

B(p.184): No era un aturdido (x10 de éstos ((a quienes)) que por x13 o trastorna el juicio y les ciega) de éstos que fácilmente se embriagan con (el) las alegrías (XV)

En muchas ocasiones, son los elementos de la naturaleza como el mar, el río o el paisaje, los encargados de prestar su imagen a la descripción del sentimiento.

Un territorio inexplorado sirve de vehículo para expresar el comienzo de la pasión amorosa, en la que Horacio queda convertido en un intrépido aventurero:

B(p.172): era un mundo recién descubierto, (del cual había que tomar posesión a toda prisa, antes que muera x2) <florido, exhuberante>, riquísimo, y había que tomar posesión de él, (aseg) asegurando <en sólido> la planta de geógrafo y de conquistador (XIV)

En consonancia con esta imagen, esa misma pasión amorosa se irá transformando con el tiempo, según la realista visión del narrador, en un sentimiento que tendrá

B(p.173): más de posesión reposada que de <furibunda> conquista

C(p.80): más de (posesión) <colonización> reposada que de furibunda conquista (XIV)

En ocasiones, el texto nos muestra que la imagen finalmente perfilada procede de una meditada búsqueda, como en la secuencia siguiente, en la que el escritor rechaza las primitivas alusiones a terremotos y laberintos -en los que, para expresar el tormento del amor, intenta un juego de estructuras antitéticas y bimembres, en la más pura tradición literaria amorosa- y opta, finalmente, por el flujo de un río caudaloso, que circula por las márgenes del caudal de la vida:

B(pp.127-128): humanizándola (a la pasión amorosa) con lo que (debía) divinizarla debía, (y preparándose para esas catástrofes hasta)

(perdiéndose en un dédalo en que el x6 ((desear)) y el temer, el querer y el x3 padecer y el gozar, eran un sacrificio y la) ensanchando por la margen del espíritu, así como por la de la materia, el cauce por donde aquel raudal de vida corría (X)

Por otra parte, hemos de destacar el hecho de que uno de los elementos de la naturaleza que, con más frecuencia, sirve de vehículo para la expresión de los sentimientos es el mar. Las frecuentes apariciones de este símbolo ofrecen en cada contexto perspectivas distintas, adaptándose al tipo de sentimiento o al estado de ánimo que el escritor desea mostrar, con lo que permiten una continuidad a lo largo de las páginas de la novela, funcionando como elemento de cohesión entre las distintas fases del relato.

Así se describe la pasión recién estrenada:

B(p.200): perdióse en la oleada de (x9) ternezas que vino después, (sin que x6 y que como tempestad dentro de una redoma) ((x5)) ((x3)) (tempestad de amor que estallaba como) <y cuyo estallido llenaba de ((rumores)) vagos> rumores la plácida soledad del estudio (XV)

Pasados los primeros momentos de la separación, el joven Horacio sufre una convulsión interior, semejante a la del mar que, de la calma, se prepara para la tormenta:

B(p.209): (empezaron a levantársele en el espíritu /unos desconocidos/ unos) <aquel mar tranquilo de su espíritu> empezó a moverse (, primero como un mar picado) y picarse, (y x2) primero con (sua) leve (agitación) ondulación, y (bla) luego fue el (crecer) <crecer>, el encrespase (XVI)

Constituye uno de los fundamentos de la técnica galdosiana esta fórmula recurrente que permite presentar las mismas imágenes desde nuevas perspectivas que se adaptan a los cambios de los personajes. Las variantes que se analizan a continuación, centradas todas ellas en la imagen del mar, nos permitirán mostrar este *modus operandi* en la descripción de dos fases distintas de los sentimientos de Tristana. En un primer momento, cuando la protagonista se enamora súbitamente de Horacio, el sentimiento penetra en ella arrasándolo todo, hasta el punto de que

B(p.82): pierde en absoluto el sentido de las conveniencias (, olvidando las reglas de conducta social y). <Fue su situación semejante> a la del que se está ahogando y ve un madero y a él se agarra, creyendo encontrar en él su salvación. (El que se ahoga) ¡Como que se ahoga!) <Es absurdo ((que)) pedir al naufrago que> adopte posturas decorosas y convenientes al (agarrarse a) asirse al madero (VII)

Sin embargo, cuando el amor ha desaparecido, en el momento en el que la joven se entera de que Horacio se ha casado,

B(p.383): Como quien se arroja a un piélago sin fondo, arrojóse la señorita en el maremagnum (de armonías) musical, y allí se (estuvo braceando) (estuvo braceando) pasó las horas, (completamente apartada de cuantas ideas y) ((lejos del)) <ya sumergiéndose en lo profundo>, ya saliendo graciosamente a la superficie, (apartada de cuantas ideas pudieran) incomunicada <realmente> con el mundo" (XXVIII)

Esta última imagen muestra a una Tristana que ya no es un ser de carne y hueso, pues se mueve suavemente como una ninfa de Garcilaso -"ya sumergiéndose en lo profundo, ya saliendo graciosamente a la superficie"-, apartada del mundo y de la vida, en un mar nuevo, distinto, completamente alejado de aquel, tormentoso y violento, pero cargado de vida, en el que se ahogaba como un náufrago. Este mar es ahora un "piélago sin fondo", símbolo del ámbito de la nada en el que su existencia discurre. La intención del escritor de mostrar, mediante la imagen del mar, el nuevo estado de Tristana, se hace más evidente si observamos las transformaciones que introduce en el texto C(p.183), donde "el piélago sin fondo" se transforma en un "piélago (sin fondo) <tranquilo>", en el cual la protagonista no se "arrojó", sino que se "zambulló" (XXVIII), evitando, con estas variantes, las escasas connotaciones de violencia que el texto B conservaba, y eliminando, por tanto, cualquier asomo de fuerza o de vitalidad que pudieran alterar la paz cercana a la de la muerte que envuelve a la joven en su nuevo estado. No podemos dejar de llamar la atención, por otra parte, acerca del significado de la palabra "maremagnum", que nos ofrece un ejemplo de dilogía, puesto que, por una parte, remite al significado de 'abundancia, grandeza o confusión', que habitualmente posee, pero, en este contexto concreto, se llena de significados nuevos al evocar, simultáneamente, la imagen de 'mar grande', que su acepción etimológica contiene.⁶

El entorno de los personajes: el espacio, los objetos y las costumbres.

Sabido es que uno de los más importantes recursos utilizados por Galdós para encarnar a sus personajes es la descripción del entorno en el que éstos se mueven, entorno que funciona en el texto no como mero telón de fondo de unos acontecimientos, sino como verdadera entidad simbólica de lo que esos mismos personajes representan.⁷

En primer lugar, si, como hemos visto, en las descripciones de personajes intervienen recursos como la cosificación o la animalización, en las que afectan al espacio o los objetos aparecen rasgos personificadores o animalizadores mediante los cuales se llenan de vida. Como hemos dicho, la función de estas descripciones está subordinada a la de los personajes

así como a la articulación de los acontecimientos narrados, por lo que advertimos intencionadas modificaciones mediante las que los seres inanimados asumen, a partir de una técnica de desplazamiento, las características físicas y psíquicas de las personas. Aportamos, en los ejemplos que siguen, una serie de variantes que ponen de manifiesto la aplicación de esta técnica:

El correo recibe, en la secuencia siguiente, rasgos que evidencian la progresiva espiritualización de Tristana, quien envía cartas a Villajoyosa, cuando en realidad debería expedirlas

B(p.281): por el correo del (delirio) <ensueño> hacia la estación de los espacios imaginarios

C(p.137): por (el correo) <la estafeta> del ensueño hacia la estación de los espacios imaginarios (XXI)

Del mismo modo, el tren que transporta las cartas de los enamorados, en virtud del incendiario contenido de éstas, queda transformado en un corcel:

A(p.1): Y cuando el tren llevaba todas estas cosas, no se inflamaban los ejes del coche-correo (porque la Provi). Tanto ardor quedábase latente en el papel en que estaba escrito.

B(pp.214-215): ¡Y cuando el tren traía y llevaba todo este (fardo) <cargamento> de sentimentalismo, no se inflamaban los ejes del coche-correo, ni se disparaba la locomotora, como un caballo en cuyos corvejones aplicaran espuelas calentadas al rojo! Tantos ardores quedábanse latentes en el papelito en que estaban escritos.

C(p.101): ¡Y cuando el tren traía y llevaba todo este cargamento de sentimentalismo, no se inflamaban los ejes del coche-correo, ni se disparaba la locomotora, como un (caballo) <corcel> en cuyos (corvejones) <ijares> aplicaran espuelas calentadas al rojo! Tantos ardores (quedábanse) <permanecían> latentes en el papelito en que estaban escritos (XVI).

En el caso de don Lope, el narrador describe así el estado físico en que se encuentra, que se transmite a la casa en la que habita:⁸

B(p.62): Y si la casa declaraba con ese expresivo lenguaje de las cosas la (deca) <inevitable> decadencia de la caballería sedentaria, la persona del caballero iba siendo (la) imagen lastimosa de (todas las decadencias humanas, lo poco que son y pasajeras y) <lo fugaz y vano de las> glorias humanas (VI).

De modo que “el caballero” -que en el texto C se convierte en “galán”, aumentando con esta transformación léxica la intensidad de su decadencia actual por simple contraste con el intenso pasado amoroso-, sufre un proceso de deterioro a la vez que los objetos que lo rodean, mostrando “lo fugaz y vano de las glorias humanas”, según reza la secuencia evocadora del arte y la literatura de nuestro Siglo de Oro, que, finalmente, sustituye a la no menos evocadora “lo poco que son y pasajeras”.

Estos objetos nos hablan, así, con “ese expresivo lenguaje de las cosas”, con más intensidad que la que podría derivarse de las referencias del propio narrador o de cualquier otro personaje:

B(p.61): unas sillas (des) <cojas> (VI)

B(p.61): En la salita todo era desconcierto <y soledad>

C(p.28): En la salita (todo era desconcierto y soledad) <desconcertada y glacial> (VI)

B(p.61): las cortinas de damasco azul (estaban desgarradas) <no podían ya con más desgarrones> (VI)

Las personificaciones se extienden a los componentes de la naturaleza e, incluso, a los animales.⁹ De este modo, el bucólico paisaje que enmarca los idílicos paseos vespertinos de Tristana y Horacio, contiene expresivas modificaciones que introducen en él características humanas:

B(p.112): el asno, que pacía con grave continente, el dulce meneo de (los ár) las últimas ramas de los árboles, que se iban quedando desnudos

C(p.52): el asno, que pacía con grave (continente) <medida>, el (dulce meneo) ((temblor)) <ligero temblor> de las (últimas) <más altas> ramas de los árboles, que se iban quedando desnudos (IX)

B(p.113): los cipreses (...), cortados por (angostos) <tristes> pórticos a la griega (IX)

B(p.114) y C(p.53): uno o dos bueyes (...) mirando con grave menosprecio al transeúnte (IX)

También en las secuencias que siguen se puede observar cómo el escritor suprime los verbos cuyos sujetos son Horacio y Tristana para convertir los elementos del paisaje en “testigos”:

B(p.122): (Vieron el x1 placentero) (Pasearon con dicha por /el/ /la/ la campiña) <Testigos de su dicha fueron> el cerro de Chamartín,

las dos torres (...) (se extasiaron /en/ en el /Pinar/ pinar sombrío;
x2 se) <y las dos> torres (X)

Otro componente del paisaje que recibe connotaciones de ser vivo es el mar. En una descripción del paisaje alicantino, aparece la siguiente imagen, cuya elaboración analizaremos desde su primera plasmación en el manuscrito A, en el que se muestra, simplemente, como un elemento pintoresco

A{p.3}: el mar incomparable con las (x4) velitas azules, cuyo era también (VII)

hasta su progresiva configuración, en los textos siguientes, como un animal gigantesco, que cambia de postura, permitiendo, así, que el observador contemple los tesoros que oculta y custodia bajo su gigantesco cuerpo:

B{pp.223-224}: sus ojos no se cansaban de contemplar la extensión cerúlea, el grandioso botiquín, que a cada instante cambiaba de tono, como un (ser de infinita fluidez cambiante y nervioso) <inmenso ((círculo)) ser vivo, dotado de infinita> impresionabilidad. Las velas latinas <que lo moteaban>, blancas a veces, a veces resplandecientes como tejuelos de oro bruñido (eran) (modificaban sobre la superficie azul) añadían toques de gracia a la (majestad) majestad del grandioso elemento, que algunas tardes parecía lechoso y (/espeso/ espeso, con cierta impresión de somnolencia) (pesado, con somnolencia) dormilón, otras (rizad) rizado y transparente (dejando ver como si escondiera bancos) <dejando ver en sus vaivenes> (bancos) <cristalinos bancos> de esmeraldas, otras como plata fundida, sobre la cual flotan llamaradas (XVII)

Además de los rasgos personificadores o animalizadores, que, en frecuentes ocasiones, llenan de vida el entorno en el que se sitúan los personajes, otras veces este entorno se configura como entidad simbólica que representa tanto la intención frecuentemente irónica del narrador como los pensamientos no expresados en voz alta por los personajes.

En el primero de estos sentidos, podemos observar el proceso de creación de la imagen de un teatro para el marco de los paseos de los enamorados. Esta creación, lograda a partir de la deliberada modificación de redacciones previas, deja vislumbrar el humor del escritor ante la escena amorosa que allí se desarrolla, porque mediante sus nuevas palabras, se desvirtúa el sentido recto de la escena y se convierte en una representación:¹⁰

A{p.121}: por dar variedad a los paseos

B(p.122): por (la variedad) variar la escena y los accidentes

C(p.57): por variar (la escena y los accidentes) <el escenario y la decoración> (X)

En el segundo de los sentidos que hemos apuntado, los lugares se transforman en entidades simbólicas que desvelan los íntimos sentimientos del personaje. En el siguiente ejemplo, la descripción del palomar de Horacio sirve de vehículo para expresar los celos de Tristana ante la posibilidad de encontrarse allí con su amigo. El estudio está situado en una casona, inicialmente B(p.170): "rematada en una especie de torre", pero definitivamente (C) rematada en una especie de (torre) <estufa>" (XIII), transformación que aporta no sólo la noción de una forma determinada sino, sobre todo y simultáneamente, el valor metafórico que el calor posee. Se explica pues por qué Tristana siente temor ante "lo que allí podría pasarle", porque la simple "vivienda" del texto B, que aparece inicialmente configurada en C(p.58) como "[solitaria]", es, finalmente, descrita como "<vecina de los pararrayos, según Saturna>" (X), porque, según la percibe la protagonista, en ella podrían producirse violentas descargas eléctricas. La secuencia, "vecina de los pararrayos", consignada dos veces en el texto de la novela, transmite, en cada ocasión, un significado diferente, puesto que, en su primera aparición en el capítulo VIII, Saturna la utiliza para referirse a la altura del estudio como símbolo de su ansiedad por llegar a él. Este estudio, que en el texto A{p.122} aparece formulado como "asilo del genio de su amado" (X), se transforma en B(p.124) en "el (sitio) <nido>" (X), estableciendo así, con la plástica metáfora -perfectamente acorde con la imagen que transforma a los enamorados en tórtolas-, la verdadera función que este lugar desempeña en la novela: no es el escenario de la creación artística sino el de la creación amorosa. La vivienda es descrita, como vemos, mediante la reiterada presencia de elementos simbólicos que permiten su contemplación desde ángulos diversos, según los diferentes estados interiores de los protagonistas.

Hemos de hacer referencia, por último, a otro conjunto de variantes que tiene como finalidad la de configurar un aspecto fundamental de la vida cotidiana, la comida, que en nuestro caso, como en otros textos galdosianos, deja de ser un anodino suceso diario para integrarse en la estructura narrativa como instrumento al servicio del narrador, que la utiliza con una bien definida intención.¹¹ En efecto, el estudio de las variantes que configuran estas descripciones demuestra claramente que, también en *Tristana*, es voluntad del escritor emplear absolutamente todos los componentes del texto con la finalidad de poner de manifiesto aspectos relacionados con la situación de los personajes, tanto en lo que se refiere a factores de tipo social o económico, como, sobre todo, a los que exteriorizan una situación emocional o anímica.

En este sentido, hemos constatado modificaciones que crean imágenes con la finalidad de mostrar, plásticamente, las tormentas que se desatan en el interior de los protagonistas:

B: {p.137}: Lo poco que (comía) <comía> (Tristana) se le volvía veneno (XI)

Cuando la chica enferma, y a pesar de las penurias económicas, Don Lope anima a la joven a que tome, "ya que no otra cosa, el caldo y la copita de Jerez" (XX), alimentos que han debido costar mucho al arruinado caballero y que ponen de manifiesto el amor paternal en que se ha transmutado su antigua pasión amorosa. Que las referencias a la comida se integran en el texto como elementos simbólicos y no como accidentes costumbristas, se demuestra, de nuevo, en casos como éste:

A: {p.308}: Ni uno ni otro probaron alimento

B: {p.308}: (Ni el tirano ni su cautiva probaron alimento) <A duras penas, tomó la joven algún alimento>, pero don Lope no (pu) pudo probar (probar) pasa (com) nada (XXIII)

Como vemos, la precedente secuencia se perfila definitivamente, en el texto B, no como mero acto de ingerir alimentos, sino como indicio de la dura pena que sufre don Lope. Es una pena solitaria, no compartida con nadie -ni siquiera con Tristana, que, al fin, "tomó algún alimento"-, y que le "cierra" el espíritu a la par que el cuerpo, hasta el punto de que - tras la supresión del lexema habitual en estos contextos, "probar"-, el caballero "no pudo pasar nada".

En otras ocasiones, la aguda ironía del escritor saca a la luz las miserias que los personajes guardan celosamente de miradas extrañas:

B(p.38): (Don Lope) daba cuenta pausadamente de los garbanzos del cocido, como (con) el más prosaico de los burgueses, y del modesto principio (con), más de carnero que de (vaca) vaca

C(p.64): daba cuenta pausadamente de los garbanzos del cocido, como el más (prosaico de los burgueses, y) ((panfilote)) <pánfilo burgués> (XI)

Todo ello acompañado por un vino tan malo que don Lope bebía, como en un suplicio, B (p. 138): "con verdadera resignación, suspirando" / C(p.64): "[suspirando] <haciendo muecas>" (XI), y que, tras estas modificaciones, queda transmutado en purgante o medicina, llenando el texto de la novela de referencias intertextuales con la evocación del hidalgo del *Lazarillo*.

Esta referencia intertextual es aprovechada de nuevo para construir todo un conjunto de connotaciones simbólicas que interviene decisivamente en la articulación de determinadas situaciones entre los personajes. Así, la penuria económica de don Lope, puesta especialmente de manifiesto a la hora de la comida diaria, configura una situación en la que se igualan señor y criada en virtud de la pobreza compartida, y permite, por tanto, que ésta se atreva B (p.333) “a (decirle) (hablarle con) <decirle cosas muy graves>” / C(p.160): “a decirle (cosas muy graves) <cuatro verdades>” (XXV), alentada por el miserable entorno de los alimentos, y “mientras le daba de almorzar” B(p.333): “(unos huevos) una mísera tortilla de (papas) patatas¹² y un trozo de carne con representación y honores de chuleta (XXV). Por obra de este entorno, Saturna se transforma en un nuevo Lázaro de Tormes, que, simultáneamente, ofrece a su señor “uña de vaca” y generosas raciones de honda sabiduría.

NOTAS

¹ Se trata de las siguientes: las dos versiones manuscritas, consignadas en los anversos y los reversos del documento 21.791 de la Biblioteca Nacional de Madrid -nuestros textos A y B respectivamente-, y las dos versiones impresas: las galeradas, conservadas en la caja 19-1 de la Casa Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria -texto C, y la edición príncipe -texto D-, publicada en 1892 por "La Guirnalda", imprenta situada en la calle de Las Pozas, nº 12, de Madrid; hemos podido demostrar la existencia de unas segundas galeradas, hoy perdidas, cuyas variantes hemos reconstruido mediante el cotejo de los textos C y D. El análisis comparativo de estos textos permite identificar todas las variantes en relación con la primera edición. Una vez identificadas, hemos procedido a clasificarlas -atendiendo a un método de la Retórica Clásica- como supresiones, adiciones y transformaciones y, posteriormente, mediante su análisis, a deducir de ellas el proceso de gestación de la novela.

² Vid., al respecto, «La descripción de don Lope: un proceso de creación lingüística en *Tristana* de Galdós», *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 1, ed. del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1995, pp.125-135; y «Recursos lingüísticos para la creación de la imagen de un personaje galdosiano: *Tristana*», *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y Filología de la América Latina*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (en prensa).

³ Utilizamos los corchetes -{ }- para enmarcar las cifras que numeran las cuartillas del manuscrito B; las llaves -{}- señalan la numeración de los reversos o manuscrito A; la numeración de los folios de las galeradas se distingue por aparecer entre paréntesis, que se utilizan también para indicar el capítulo de la novela al que corresponden las variantes analizadas. Asimismo empleamos los siguientes signos para representar gráficamente los distintos tipos de modificación textual:

{ } : secuencia tachada en la línea

< > : secuencia añadida entre líneas

{ () } : tachadura entre líneas

<< >> : adición sobre otra adición

/ / : tachadura previa en el interior de una secuencia desecheda

xnº: número aproximado de caracteres ilegibles en una secuencia tachada.

⁴ Vid. HERNÁNDEZ, C. E., *El abuelo. Estudio del proceso de creación y edición crítica*, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1990, pp.90-93, y ARENCIBIA, Y., «La comparación en Galdós», *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 1, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1993, pp.49-50.

⁵ Dice a este respecto Yolanda Arencibia: "El medio de relación de la comparación galdosiana es siempre el físico. En casi todas las ocasiones son realidades físicas los dos (o más) términos comparados, pero cuando uno de ellos pertenece al mundo de la intelección o de la idea, el autor lo ata a la realidad con el otro término" («La comparación en Galdós», art. cit., p.47).

⁶ No es este un ejemplo aislado sino que hemos podido comprobar que se trata de otro de los recursos habituales de la técnica narrativa de Galdós (vid., en este sentido, Gilman, S., «La palabra hablada y *Fortunata y Jacinta*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV, 3-4, 1961, pp.542-560; ROMÁN ROMÁN, I., «Juego lingüístico y endogénesis

en las Novelas Contemporáneas», *Centenario de Fortunata y Jacinta*, Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Ciencias de la Información, 1989, pp.87-98; y GARCÍA DOMÍNGUEZ, M.J., «Recursos lingüísticos para la descripción de un personaje galdosiano: Tristana», art. cit.)

- ⁷ Así define Ricardo Gullón la función de estas descripciones: “Las costumbres aparecen vinculadas a los personajes; Galdós no describe *escenas de costumbres*, sino momentos en que por las acciones del personaje (...) averiguamos algo pertinente al conocimiento de su psicología y al adelanto de la narración. Y, por supuesto, la consistencia del mundo imaginario es más tupida y sólida cuando además de los sucesos propiamente novelescos se describen momentos marginales que permiten ver las figuras ficticias en las horas monótonas de lo cotidiano, mucho más cargadas de *costumbre*, es decir, de rutina y trivialidad, que de aventura (*Técnicas de Galdós*, Taurus, Madrid, 1980, pp.175-176).
- ⁸ Yolanda Arencibia y M^a del Prado Escobar señalan la importancia de la descripción de las viviendas de los personajes “para completar la configuración de estos, gracias a su adscripción a un determinado medio social del que será su casa el exponente” (*Fortunata y Jacinta: Claves de Lectura*, Universidad de La Laguna, La Laguna, 1989, p.96)
- ⁹ Joaquín Garrido, al analizar las metáforas animalizadoras que caracterizan a los personajes de *Miau*, describe el comportamiento humano del perrito de Luisito Cadalso («Relevancia e interpretación metafórica en *Miau* de Galdós», *Actas del Cuarto Congreso de Estudios Galdosianos*, 1993, p.408)
- ¹⁰ Como dice Joaquín Garrido, a través de la metáfora, “el lector adquiere un punto de vista más rico sobre la acción narrada, pero también, quizás, sobre la experiencia del autor acerca de la realidad” («Ironía y metáfora de un texto del *Doctor Centeno* de Galdós», *Centenario de Fortunata y Jacinta, op.cit.*, p.43)
- ¹¹ En relación con la función, dicen Yolanda Arencibia y M^a del Prado Escobar, refiriéndose a *Fortunata y Jacinta*: “Entre la multitud de materiales que se describen para llenar los espacios novelescos, para crear la cotidianeidad de los seres de ficción, importa sobremanera la referencia a los alimentos. (...) aparte de las connotaciones socio-económicas que poseen las referencias a los alimentos, hay que tener en cuenta que la actitud ante éstos supone también, en ocasiones, el subrayado de algún rasgo temperamental del personaje o la alusión a su estado de ánimo” (*Fortunata y Jacinta. Claves de lectura, op.cit.*, pp.103-104).
- ¹² Ésta es una de las variantes que, sin lugar a dudas, responde a los orígenes canarios del escritor.