

4.1-23

MUSAS TRÁGICAS: EL CASO DE *TRISTANA*

Yolanda Latorre

El discurrir novelesco de *Tristana* representa una lucha constante: el conflicto entre la realidad y el deseo desemboca en forzosa renuncia y áspera frustración. Esta novela galdosiana de 1892, contemplada desde una óptica feminista y tachada de trunca, inconclusa, ambigua o arbitraria, entre otros adjetivos que la discriminaron en el canon galdosiano, ha resurgido mediante recientes consideraciones críticas centradas en su problemática existencial. A nuestro parecer, y en esta última línea, es una tragedia individual lo planteado en *Tristana*. Por este motivo, frente a aquellas reticencias de Emilia Pardo Bazán -quien, sin embargo, la consideró apunte de un "bellísimo caso psicológico"- compartimos, pues, una conocida conclusión de Clarín: *Tristana* es "la representación bella de un destino gris".¹

Galdós ha integrado en *Tristana*, como sabemos, elementos intertextuales y biográficos,² presentando la frustración de unos vehementes anhelos artísticos. De hecho, la sorprendente vaguedad histórica de este relato³ parece despuntar el poder del Arte como determinante central de su trama. Para precisar el germen de este fenómeno, resulta fundamental advertir el peso de las corrientes narrativas que confluyen en el fin de siglo. Es necesario, a nuestro juicio, hacer una cala en la leyenda del artista y su configuración literaria, la llamada "novela de artistas", escasamente estudiada pero muy presente en los productos literarios finiseculares.

Los enigmas del creador asoman en textos griegos que ya destacan tanto su evolución individual y artística -todo un *Bildungsroman*- como sus esfuerzos por imitar la naturaleza. A partir del Renacimiento se van delineando motivos fijos de estas novelas, recogidos y completados por románticos y decadentistas. El artista, en cuya necesaria formación debe constar un viaje de arte, quedará fijado como un individuo ambicioso, idealista, sumido en polaridades, cuyo arte es incompatible con la mujer -a menudo su modelo-, y cuya tendencia fatal hacia la autodestrucción es evidente. Otros motivos continuarán con fuerza en el fin de siglo: la pérdida de orientación divina, y un esteticismo individualista propio de dandis, bohemios, o esnobs inmersos en su esplín. Su talante está familiarizado con el "melancholicus" o el loco, y con el arquetipo del héroe castigado -Prometeo, Filoctetes, Dédalo...- transformado en todo un mártir o incluso en Cristo, durante la pasada centuria.

El éxito de lo que podríamos denominar, genéricamente, “novela de artista” -cuyos rasgos van perfilándose desde Goethe hasta Joyce-, coincide con el de la novela en el seno de una burguesía moderna. El arquetipo literario del “artista”, entroncado con los de “poeta”, “esteta” e incluso “intelectual”, ha heredado de la tradición literaria un carácter escindido, angustiado, marginal, evadido hacia su interior. Es un cúmulo de polaridades resumidas básicamente en la idea de tensión vital: vencer a la naturaleza mediante el arte y luchar contra la prosa de la vida convirtiéndola, asimismo, en obra de arte. Esta pugna entre arte, naturaleza y vida suscita búsquedas existenciales cuyo sentido dramático es parangonable al de las novelas de conversión, y también a las vidas de santos. De aquí que sus rasgos cuajen perfectamente en narraciones de tendencia confesional o intimista, dispuestas en diálogos y monólogos, o estructuradas en forma de memorias, epístolas y diarios.⁴

Aunque parece definirse una especial atención por el artista plástico durante el siglo XIX, los narradores interpretarán individualmente sus funciones. Ejemplos de ineludible consideración lo constituyeron *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795) de J. W. Goethe, *Lucinde* (1799) de F. Schlegel, *Le Chef d'oeuvre inconnu* (1831) y *Gambara* (1837) de H. de Balzac, o *Scènes de la vie de bohème* (1884) de Murguer. Pero para España será decisiva la influencia francesa, novelas clave como *Manette Salomon* (1867) de los Goncourt, *Á rebours* de Huysmans y, por último, *L'Oeuvre* (1886) de E. Zola, que presenta vigorosamente la obsesión del creador por el hallazgo de su obra maestra. Muchos son los cuentistas y novelistas españoles de la pasada centuria que sintonizan con esta corriente: Dicenta, Picón, M. Bueno, Zamacois, Alas, Pérez Escrich, Castelar, Pardo Bazán o Blasco Ibáñez, aparte de múltiples ejemplos, en fin, entre modernistas y hombres del 98.⁵

En la novela *Tristana*, descripciones precisadas por las artes plásticas⁶ anuncian al lector las diferencias entre el rancio y déspota don Lope Garrido y la que puede calificarse de “modernista” figura oriental de la joven Tristana, sometida al rango de objeto decorativo. Don Lope, “reminiscencia pictórica de los tercios viejos de Flandes” (p.349) según el narrador, o “figura escapada del cuadro de las lanzas” (p.371) en opinión de Horacio, vende su colección privada para adquirir a Tristana, cuya voluntad coacciona con su “arte sutilísimo de la palabra” (p.356), anulándola: “Tristana (...) se destacaba sobre el sofá con el violento escorzo de una figura japonesa, de esas cuya estabilidad no se comprende, y que parecen cadáveres risueños pegados a un árbol, a una nube, a incomprensibles fajas decorativas” (p.373).

Esta muñeca sin ánimo es el objeto máspreciado de la colección de su padre adoptivo, a quien pertenecerá “como una petaca, un mueble” (p.350) tras la influencia de una madre enajenada con “ribetes de literata”, y enemiga de las modernas tendencias realistas (p.353). Don Lope, que no sabe

admirar “hembras pintadas” pero sí hembras “vivas” (p.379), cultivará exclusivamente la imaginativa de la niña (pp.343-356). Este falso altruista, cuya “moral compleja” y “religión de caballería” es ironizada por el narrador, odia lo que él denomina “la patulea del siglo” (pp.351-352), los mequetrefes de una “generación raquítica”(p.369), es decir, las degeneraciones modernas. Él, junto al abuelo de Horacio, son dos típicos exponentes narrativos de incompreensión frente al arte y al artista en el mundo moderno.

Tristana es consciente, no obstante, de sus carencias formativas: “Si tuviéramos oficios y carreras las mujeres” y culpa de ello a los hombres (pp.357-388), incluso a Horacio. Esta postura refleja la situación social injusta de la mujer en el siglo XIX, relegada a un segundo plano que no propiciaba en absoluto su dedicación exclusiva a las artes.⁷ La infancia de Tristana se consumió, en fin, entre individuos trasnochados cuyas manías no permitieron una formación individual imprescindible para todo creador. El “último trofeo” (p.396) de don Lope, un coleccionista que llega a proclamar ante la pierna enferma de su protegida: “Una obra maestra de la Naturaleza... Fideas mismo la querría para modelar sus estatuas inmortales” (p.402), manifiesta una metamorfosis simultánea al despertar de sus ansias artísticas: pasa de muñeca a mujer.

Pero la vida de artista, “cosas de la leyenda” (p.358), por cierto, para la racional Saturna, es peligrosa. De hecho, sus metamorfosis -escritora, actriz, pianista o pintora- no dejan de ser caóticas, todo un “marasmo espiritual” de muertes y vanas resurrecciones (p.415). A la manera de *The picture of Dorian Gray* de Wilde o *L 'Oeuvre* de Zola, entre otros casos, arte y vida están en conflicto. En la novela galdosiana, cada prueba artística parece robar parte del alma de Tristana, quien “se desprendía de todo lo terreno para mecerse en el seno vaporoso de una idealidad dulcísima” (p.415). Finalmente, un “*maremagnum* musical” la incomunica con todo lo humano (p.416) hasta que, anuladas sus ansias de arte, la mujer vuelve a ser una autómatas sin voluntad, ahora amarrada al banco de la iglesia. Como en tantas ocasiones, el poder del arte muestra su faz demoniaca.

El desarrollo de la vida de artista queda reservado para el pintor Horacio, alma gemela de su amada. Su infancia cosmopolita es truncada por un abuelo déspota, un burgués (p.365) anticuado que disfruta “contrariando con terquedad indocta su innata afición a la pintura”. Los artistas eran, según él “unos majaderos, locos y falsificadores de las cosas (...) viles usurpadores de la facultad divina” (pp.355-366). Afortunadamente, a Horacio le sostienen su “fuego interior” y su “fe en el destino” (p.365). El padecimiento de estos individuos con ansias creadoras equipara sus trayectorias a las vidas de santos: Tristana llega a ser considerada una Santa Cecilia (p.415), y respecto a la existencia de Horacio: “casi parecía vida de un santo, digna de un huequecito en el martirologio” (p.366). Aun así, la formación de Horacio pudo completarse con el inexcusable viaje de arte a

Italia, motivo literario imprescindible: "En Florencia y Roma", confiesa, el arte le curó de aquel "afán diabólico" (p.367), de aquella *hybris* del artista que desea vencer a Dios y a su creación: "deseo (...) la gloria (...) creeré que me ha caído dentro una parte (...) de la esencia divina que Dios ha esparcido". (p.367)

La trayectoria artística de Tristana pudo comenzar tras la primera visión del taller de Horacio, impresión que le hace abandonar unos saludables paseos por la sierra:

una nueva aspiración se reveló a su espíritu, el arte, hasta entonces simplemente soñado por ella, ahora visto de cerca y comprendido. Encendieron su fantasía y embelesaron sus ojos las formas humanas o inanimadas que, traducidas de la Naturaleza, llenaban el estudio de su amante. (p.376)

Este espacio simbólico, frecuente en las narraciones de artistas, muestra un exotismo heredero de la Exposición Universal parisina de 1867. Aquí representa un ámbito metafórico interior en dos vertientes: en primer lugar, las obras mutiladas descritas por Saturna presagian futuras mutilaciones, en segundo, durante su difícil relación con Tristana refleja el desorden psicológico del propio pintor.

Tanto Horacio como Tristana participan, además, de la psicología del artista. Padecen "melancolías" (p.367) y ansias espirituales "Nos sorprendimos con hambre espiritual, noble y pura que mueve el mundo, y por la cual existimos, y existirán miles de generaciones después de nosotros" (p.368), se consideran "angelicales" a pesar de las críticas burguesas, y les domina el inevitable *esplín*. Horacio

Se derrumbaba en el seno tenebroso de una melancolía sin ideas, o con ideas vagas, todo languidez y zozobra indefinibles. ¿Qué tenía? No le era fácil contestarse. Desde los tiempos de su lento martirio en poder del abuelo, solía padecer fuertes ataques periódicos *de spleen* que se le renovaban en todas las circunstancias anormales de su vida. (p.384)

Por su parte, Tristana le confiesa en una carta: "Ya se me pasaron los *esplines*". (p.391) Epístolas y otros discursos del interior surgen, ya lo apuntamos, para manifestar la intimidad del creador.

A pesar de las coincidencias, esta "mujer superior" a los ojos de Horacio dejará el primer puesto a su "rey de los pintores" (p.377), el hallazgo de la obra maestra se impone:

Tú me engañas: echándotelas de patán y de huevero y de *naranjista*, trabajas en silencio y me preparas la gran sorpresa

(...) estás preparando con estudios parciales el gran cuadro que era tu ilusión y la mía, el *Embarque de los moriscos expulsados* (...) Hazlo, por Dios, trabaja en eso ¡Asunto histórico, profundamente humano y patético! No vaciles y déjate de gallinas y vulgaridades estúpidas. ¡El arte! ¿La gloria, seño Juanico! Es la única rival de quien no tengo celos". (p.392)

En el año 1884, Galdós declaró la necesidad de ofrecer a la nación una moderna pintura de género, sin desestimar del todo la pintura de historia. Es Horacio, pues, quien sintoniza con don Benito, quien simpatizaba con los postulados realistas.⁸

El inexcusable conflicto entre amor y arte, de este modo, sigue acechando: "el arte era el que salía perdiendo con estas pasiones eternas y estos crecientes ardores" (p.381). La mujer, que en tantos relatos finiseculares representará una fuerza de la naturaleza complementaria u opuesta al intelectual, esteta o artista, no se instala aquí en el reino de lo natural. Tristana no desea ser, en definitiva, sólo una esposa "doméstica (...) corriente y útil" (p.379). El esquema de la "novela de artista" queda así transgredido, pues la joven representa el desenfreno del arte frente a la razón y el aburguesamiento de Horacio: "Pero no te afanes, no te aferres tanto a esa aspiración, que podría resultar impracticable" (p.383). De este modo, el arte significará una salvación sólo conquistada por Horacio: "Mi vocación artística (...) me salvó, hízome hombre" (p.367), no así por Tristana quien, creyendo hallar en el pintor "su salvación" (p.363), no consigue su plenitud personal ni artística. De aquí arranca, precisamente, su tragedia.

La debilidad de Tristana ha sido doble: su personalidad escindida depende del arte de Horacio, por otro lado, es incapaz de sentir la voz de la Naturaleza, y ésta se subleva contra ella. La perpetua tensión provocada por las ambiciones artísticas significaba para Tristana no el hallazgo de una obra maestra, sino la creación de su propia vida, una truncada vida de poesía. La ironía es magnificada cuando el rejuvenecido don Lope parece mantener una "complicidad páfida con (...) la Naturaleza" (p.356), y Horacio es un tipo de artista urbano cuya búsqueda vital y artística conduce a la paz de lo natural, polaridad campo-ciudad que determinará algunas novelas noventayochistas.

La *hybris* de Horacio es apaciguada, de hecho, por una "poesía" de lo natural que incorporará a su pintura: "El Arte se confabuló con la Naturaleza para conquistarle, y habiendo pintado un día, después de mil tentativas infructuosas, una marina soberbia, quedó para siempre prendado del mar azul, de las playas luminosas y del risueño contorno de tierra" (pp.388-389), pero Tristana no lo consigue: "La Naturaleza se impone. Es lo que yo digo... ¿Cómo va a casarse con una coja?" (p.421). Aunque la castigada "muñeca con alas" (p.403), no del todo inconsciente del vínculo arte/locura, confiaba en el poder de la voluntad: "Una voluntad firme lo

vence todo", es traicionada por aquella naturaleza que ella no aprecia en los lienzos, y pierde su fuerza espiritual: "sus aptitudes, claramente manifestadas meses antes, se obscurecían y eclipsaban, sin duda por falta de fe". (pp.378 y 414)

Tristana contiene las polaridades y dramas interiores del artista, pero su arte y su vida serán sólo sucedáneos. Cambiará el atractivo genio de su pintor, aquel "Dios de su propia cosecha" (p.399), por un consolador pero terrible "dilettantismo piadoso" (p.417) antípoda de lo vital, muerte de la espontaneidad. La prosaica vulgaridad de su destino no difiere de las imágenes finales de *La Voluntad*, o *Camino de Perfección*: la tradición triunfa, mientras la plenitud vital e intelectual, y el porvenir de libertad son destruidos. Era, en potencia, artista y mujer en la sociedad moderna: "Quizás ve más que todos nosotros; quizás su mirada perspicua, o cierto instinto de adivinación concedido a las mujeres superiores, ve la sociedad futura que nosotros no vemos"(p.413), pero la fuerza espiritual es reservada para mujeres galdosianas posteriores: el poder de la naturaleza y gobierno de las madres de *La loca de la casa* (1892), o aquella preciosa "fuerza del alma" de Isidora, en *Voluntad*.⁹

NOTAS

- ¹ De inconclusa la trató PATTISON, W., *Benito Pérez Galdós*, Twayne, Boston, 1975, p.125, aunque parte de culpa pudo recaer en la elaboración de *Realidad* (DASH, R. W., «Realidad y el truncado desenlace de *Tristana*», en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, I, 1990, I, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993, pp.632-635). CASALDUERO, J., por su parte, la consideró arbitraria, *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Gredos, Madrid, 1970, p.108. En la línea de argumentación feminista destacan: SCHMIDT, R. A., «*Tristana* and the Importance of Opportunity», en *Anales Galdosianos*, 9, 1974, pp.135-144; MIRÓ, E., «*Tristana* o la imposibilidad de ser», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-52, 1970-1971, p.508; LIVINGSTONE, L., «The Law of Nature and Women's Liberation in *Tristana*», *Anales Galdosianos*, 7, 1972, pp.93-100. Existen, en contrapartida, análisis narrativos que, independientemente de sus conclusiones, aportan coherencia a los valores de la novela: GULLÓN, G., «*Tristana*: Literaturización y estructura novelesca», en *Hispanic Review*, 45, 1977, pp.13-27; ANDERSON, F., «Ellipsis and Space in *Tristana*», en *Anales Galdosianos*, 1985, pp.61-75; CONDÉ, L., «Feminist Imagery in Galdós», en CLARKE, A. H. y RODGERS, E. J., *Galdós' House of Fiction*, Dolphin, Llanganog, 1991, pp.99-125.

Sobre el canon galdosiano remitimos a los estudios de GULLÓN, G., «Presentación. Cuestionando el canon galdosiano», *Anales Galdosianos*, XXV, 1990, pp.115-118 y GOLD, H., «Back to the future: Criticism, the Canon, and the Nineteenth-Century Spanish Novel», en *Hispanic Review*, LVIII, 1990, pp.179-204. Por último, estudios como los de MAYORAL, M., en «*Tristana* y Feíta Neiras, dos versiones de la mujer independiente», ÁVILA ARELLANO, J., ed. Galdós, *Centenario de Fortunata y Jacinta, 1887-1987*, Universidad Complutense, Madrid, 1989, pp.337-344 o VALIS, N., «Art, Memory, and the Human in Galdós' *Tristana*», en *Kentucky Romance Quaterly*, XXXI, 1984, pp.207-220, no la califican de novela feminista. Esta última resalta la presencia del Arte en la curiosa destrucción memorística -y personal- de *Tristana*. El artículo de PARDO BAZÁN, E., «*Tristana*», apareció en 1892 (*Obras Completas*, III, Aguilar, Madrid, 1973, pp.1120-1121). Para ALAS, L., «Galdós» *Obras Completas*, I, Renacimiento, Madrid, 1912, p.251.

- ² Remitimos a la biografía de ORTIZ-ARMENGOL, P., *Vida de Galdós*, Crítica, Barcelona, 1995, p.486 y al trabajo de QUIRK, R. J., «Levels of Intertextuality in Galdós' *Tristana*», *Romance Quaterly*, 43, 1996, pp.25-30.
- ³ BLY, P.A., *Galdós' Novel of the Historical Imagination*, Liverpool Monographs in Hispanic Studies, Francis Cairns, Liverpool, 1983, pp.165-166, señaló su poca precisión histórica. El trabajo de BLY, P.A., *Vision and the visual arts in Galdós*, Cairns, Liverpool, 1986, es básico para la presencia de las artes en don Benito, así como su estudio: «El encanto de las artes visuales: relaciones interdisciplinarias en la novela galdosiana», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, II, 1992, pp.279-292, que trata los peligros en el proceso de la visión del arte, fenómeno presente en *Tristana*.
- ⁴ GOLD, H., «Cartas de mujeres y la mediación epistolar en *Tristana*», en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1990, pp.661-668, resalta el proceso de autoafirmación de *Tristana* en las epístolas. Para la leyenda y la psicología del artista, KRIS, E. y KURZ, O., *La leyenda del artista*, Cátedra, Madrid, 1982 y NEUMANN, E., *Mitos de artista (Estudio psichistórico sobre la creatividad)*, Tecnos, Madrid, 1992. MARCUSE, H., *Il «romanzo dell'artista» nella letteratura tedesca*, Einaudi, Tormo, 1985, fue pionero en el análisis de las novelas de artista. BEEBE, M., *Ivory Towers and Sacred Founts (The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce)*, New York University Press 1964 y BOWIE, T. R., «The painter in French Fiction», en *University of North Carolina Studies in Romance Languages and Literatures*, 15, 1950, pp.1-60, profundizarán en casos europeos, y PHILLIPS, A.

W., *Temas del modernismo hispánico y otros ensayos*, Gredos, Madrid, 1983, p.54, en las letras hispanoamericanas. GIRARDOT, R. G., *Modernismo*, Montesinos, Barcelona, 1983, p.54, revisará sus rasgos con precisión, y CALVO SERRALLER, F., *La novela del artista*, Mondadori, Madrid, 1990, incidirá en sus vínculos con la burguesía en el XIX francés.

- ⁵ JAMES, H., (*Roderick Hudson*, 1875) sobresale en la literatura norteamericana, aunque la lengua inglesa otorga una novela fundamental, J. Joyce y *A portrait of the artist as a young man* (1916). En las novelas del 98 está bien presente el conflicto del creador o el esteta -P.Baroja, R. León, Ganivet, Azorín o Valle-Inclán, entre otros-. El noventayochismo denunció que ser artista era un obstáculo para la integración social, compartió el odio bohemio al filisteo, estudió la profesionalización del creador, o reflejó dramáticamente el problema del "otro" -el ser escindido-. Recogemos estas cuestiones en «Una muestra de "novela de artista" en la literatura española (1964-1915)», en prensa.
- ⁶ PÉREZ GALDÓS, B., *Tristana, Obras Completas (Novelas, Miscelánea)*, Aguilar, Madrid, 1971, pp.347-418. Novalis señala la raigambre artística romántico-decadentista de la figura de Tristana (*art. cit.*, p.209).
- ⁷ DE DIEGO, E., *La mujer y la pintura del siglo XIX español*, Cátedra, Madrid, 1987, demuestra que, a menudo, la mujer realizaba actividades artísticas menores como simple entretenimiento, dadas las trabas sociales para una dedicación plena.
- ⁸ HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, A. S., «Ars Natura Veritas», en *Ars Natura Veritas (Pérez Galdós, creador y crítico)*, Exposición del Centro Insular de Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, 15-30 mayo 1995, p.14.
- ⁹ PÉREZ GALDÓS, B., *Obras Completas (Miscelánea)*, III, Aguilar, Madrid, 1971, pp.474 y 484, y *Obras Completas (Cuentos, Teatro, Censo)*, Aguilar, Madrid, 1970, p.394.