

## 4.1-46

### TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN EL PENSAMIENTO NARRATIVO DE GALDÓS: EL CASO DE *TRISTANA*

*James Whiston*

Los artículos de Galdós sobre la vida española y europea escritos para *La Prensa* de Buenos Aires nos ofrecen una mina riquísima para un entendimiento de las descripciones y juicios del narrador en las novelas contemporáneas,<sup>1</sup> y merecen estudiarse junto con su ficción, como conjunto de lo que el narrador de *Tristana* llama “la historia y la poesía asociadas en feliz maridaje”.<sup>2</sup> La frase “pensamiento narrativo” de nuestro título representa un simple intento, ingenuo quizá, de enlazar estas dos hebras de las composiciones de ficción e historia en los escritos galdosianos, siempre teniendo en cuenta la necesaria transformación sufrida por la expresión de las ideas al trasladarse desde el plano periodístico al plano dramático-imaginativo. Pero hay que recordar que el mismo Galdós no parecía separar las dos esferas de información y arte, cuando escribió en uno de aquellos artículos bonaerenses que “obra de arte es una serie de cartas, aun de las más familiares”.<sup>3</sup>

Un rasgo interesante de los artículos escritos para *La Prensa* es cómo utiliza Galdós acontecimientos de actualidad para reflejar sobre el pasado o pronosticar el futuro: es la técnica del realismo que organiza las zonas diferentes del tiempo, retrocediendo al pasado para dar explicaciones del presente, aun en el mismo acto de adelantar el cuento hacia el futuro. Galdós efectivamente había descrito su propia técnica a sus lectores de *La Prensa* como sigue: “El mundo antiguo, las generaciones pasadas, ofrecen tema sabroso cuando lo presente se nos ofrezca estéril, y, si me apuran, hasta las generaciones venideras podrían sacarme de un compromiso en caso de que nuestros coetáneos dieran poco de sí en un momento dado”.<sup>4</sup> Como vemos por la cita, la mirada hacia atrás se prefiere a la mirada hacia el futuro, y por encima de estos elementos de historia y de lo que podríamos con propiedad llamar *fantasía*, queda el enfoque decisivo de Galdós en la España y Europa actuales. A lo largo de sus artículos periodísticos interesa notar las proporciones del tiempo empleadas: Galdós no gasta mucho tiempo en lo puramente especulativo, o sea una especulación no basada en previa discusión de la situación actual; el pasado tiene una clara precedencia sobre el futuro, pero el elemento de actualidad predomina sobre todo.

Con respecto a *Tristana*, sin embargo, la crítica ha señalado que es una novela muy poco dotada de andamiaje sociohistórico, su única fecha -la frase poco concreta "hacia 1880" (p.17), mencionada en el capítulo II- destacándose por su posición aislada en el conjunto. Una primera lectura de *Tristana*, pues, no parece ofrecer al lector el rico tejido sociohistórico de anteriores textos galdosianos.<sup>5</sup> Muy al contrario, la presencia en *Tristana* de una multitud de relaciones intertextuales con la literatura y las artes parece indicar lo que Germán Gullón ha llamado "la literaturización" de la vida más que una fictiva crónica social de la España contemporánea.<sup>6</sup> Farris Anderson, en cambio, ha dirigido nuestra atención a las detalladas referencias topográficas en *Tristana*, sobre todo al distrito embriónico madrileño de Cuatro Caminos de aquel entonces, que es donde se sitúa gran parte de 1ª novela.<sup>7</sup> La miserable existencia material de don Lope (en la que, por razones caballerescas, se niega a reconocer la importancia de la prudencia fiscal (p.18)), y su falta de competencia en todo lo que concierne a la economía doméstica (p.41), constituyen un fondo importante de realismo cotidiano en *Tristana*, así como las circunstancias médicas de la enfermedad de Tristana y las consecuencias económicas de la misma. La situación económica de don Lope está ligada a la ubicación topográfica de la novela, ya que sus traslados de domicilio son el resultado de sus reducidas circunstancias pecuniarias. El tema feminista también impele *Tristana* hacia el mundo contemporáneo de Galdós, pero a nuestro juicio este tema viene envuelto dentro de una presentación más amplia en torno a consideraciones de índole más general: cómo los personajes galdosianos se realizan en la vida actual, y en concreto lo que esto significa para España, al acercarse a los finales del siglo XIX. La mayoría de los críticos de *Tristana* coincide en conceder menos importancia al tema feminista que a las preocupaciones ontológicas de la novela o a sus resonancias y organización literarias.

En una carta escrita para *La Prensa*, de 1891 (año en que empezó *Tristana*) al describir la figura del famoso militar alemán, el general Moltke, Galdós hizo una distinción tajante entre la habilidad del europeo septentrional, o por lo menos la del alemán, para concentrarse en una tarea específica y llevarla a cabo, y la falta de tal destreza en las razas meridionales. Su elogio de Moltke viene acompañado de un juicio categórico que echa bastante luz sobre la presentación del trabajo en *Tristana*, tema central, a mi ver, para un entendimiento de la manera en que Galdós presenta las ideas de tradición y modernidad en esa novela. Notando el éxito de Moltke en su esfera profesional, Galdós escribe: "División del trabajo, suprema ley de vida. Por no conocerla, las naciones latinas consumen sus fuerzas en la envidia y en la impotencia".<sup>8</sup> Ningún crítico diría que *Tristana* es una *envidiosa*, pero la palabra *impotente* viene fácilmente al vocabulario crítico para considerar la situación del personaje. En cambio el final de *Tristana* si nos ofrece un cuadro de una "división del trabajo", en el que Lope y Tristana se especializan en diferentes tareas domésticas, creando un pequeño comercio en pollos, huevos y pasteles, como luego comentaremos. Para "di-

visión”, con respecto a *Tristana*, podríamos sustituir las palabras “proporción” o “equilibrio”, porque es de notar que lo que falta en la situación de los personajes para gran parte de la novela es un sentido de proporción y equilibrio. Las manías, obsesiones, ideas fijas, y fanatismos son los que abundan en el orden psicológico, y la cojera física de Tristana es un símbolo de la falta de equilibrio en otro orden.

Si Tristana al final consigue un equilibrio, aunque incompleto (valga la paradoja: el genio de Galdós nos obliga a expresarnos así) consiste en aceptar esa división tradicional del mundo laboral que señala la cocina como dominio de la mujer, así como también las labores que exigen más fuerza física (aquí, el mantenimiento del gallinero) son adjudicadas al hombre, en este caso don Lope.<sup>9</sup> Pero esto no es un final meramente tradicional del orden reestablecido,<sup>10</sup> después de la rebelión frustrada de la mujer: lo moderno en el final de *Tristana* consiste en el ambiente participatorio entre la pareja, contra toda esperanza,<sup>11</sup> y en la indirecta de que van a hacerse socios, o socias, en el pequeño negocio a que darán lugar estas actividades compartidas de cocina y gallinero. Es de notar también que Tristana se ha hecho especialista en “dos o tres tipos de pasteles” (p.252): otro indicio, según el dictado de Galdós sobre el éxito del general Moltke, de que el enfoque y dirección de *Tristana* al final representan un principio de esperanza. Y ya que la edad moderna no consiente las tragedias absolutas, Galdós en el último párrafo hace de su tragedia quirúrgica una comedia casera de pollitos y pasteles, en consonancia con el modo de representación artística que el narrador de *Tristana* había alabado en el primer capítulo: “lo cómico tirando a grave, y lo grave que hace reír” (p.10).

En otro artículo Galdós ofrece sus opiniones sobre la actitud inglesa hacia el trabajo, al recordar para los lectores de *La Prensa* sus viajes por el norte industrial de Inglaterra, concluyendo que dicha actitud padece de extremosa, por la constante aplicación al trabajo de esa población:

Aquí (en Inglaterra) el trabajo humano llega a parecer a una monomanía febril o un tic epiléptico, y los hombres parecen insensatos que han traspasado los límites de la obligación que la naturaleza nos impuso, haciendo de la virtud un vicio, y convirtiendo la religión de la industria en idolatría de las riquezas.<sup>12</sup>

Estas palabras son de una dureza inusitada, sobre todo en lo que se refiere a Inglaterra, país por lo general muy respetado por Galdós. Se notará en seguida que es la falta de equilibrio lo que atrae su crítica. Por otra parte Galdós reconoce la necesidad de ejercitarse durante un largo período en cualquier profesión para llegar a la cumbre de la misma, y este reconocimiento presta un equilibrio a su crítica de lo que él veía como la superstición del trabajo de la época. En una reseña de 1887 para *La Prensa* sobre el cuadro *Lepanto* de Luna, Galdós escribió: “hay en todo arte un aprendizaje que no se domina con la simple vocación ni la aptitud genial;

hay un caudal de conocimientos que no pueden improvisarse”,<sup>13</sup> frases que podrían aplicarse a la situación de Tristana como aspirante a artista de renombre. Y Galdós escribe del músico Bretón: “llegó a dominar con su constante estudio la difícilísima técnica del arte”.<sup>14</sup> En la primera parte de la novela tanto la actitud desdeñosa de don Lope al mundo del comercio como las aspiraciones de Tristana a una fama y gloria instantáneas encarnan actitudes desequilibradas al trabajo.

Es señal casi infalible que cuando el médico Augusto Miquis aparece en una novela galdosiana suele representar una entrega decidida e inteligente a las exigencias de su oficio. Toda la escena de la intervención quirúrgica en *Tristana* llega a ser un comentario implícito sobre la falta general de tales valores de trabajo en el mundo presentado en esta novela. Los médicos entran en la habitación “silenciosos y graves” (p.199) y se ponen a trabajar “con suma habilidad y presteza” (p.203). Notamos también lo ejecutivos que son los cirujanos en la operación quirúrgica; el narrador nos dice que duraba tan sólo una hora y cuarta. Antes, se había descrito la manera rápida y resuelta con que Miquis le da el cloroformo a Tristana;<sup>15</sup> y después, cómo los médicos, “ganando no ya minutos sino segundos, pusieron manos en la triste obra” (pp.202-203). La actitud narrativa de Galdós en *Tristana*, también resuelta y ejecutiva, es analógica a la de los cirujanos. La descripción de la acción de cortar la pierna (vista a través de los ojos de don Lope) se hace en una sola frase, pero una frase dividida en siete cláusulas (p.203): evidentemente Galdós quería remedar la acción de los cirujanos en la operación, decisiva y rápida, pero compleja a la vez. La operación de Tristana, no es ni un éxito ni un fracaso: es lo mejor que se puede hacer en las circunstancias. La frase hecha adaptada de la cirugía -“cortar por lo sano”- y utilizada por Galdós en varias ocasiones en su obra, aparece en *Tristana* como emblema vivo. Lo mismo podemos decir del desenlace de la novela: no demuestra ni un fracaso ni un éxito. Lope y Tristana ya no pueden ser al final como los pollitos recién nacidos -“graciosos, atrevidos” (p.252)- pero sí pueden y consiguen organizar su vida en torno a un régimen de tareas tradicionales compartidas, lo cual en el esquema de tradición y modernidad presentada en *Tristana*, les dota de la capacidad de ponerse en los umbrales de la vida moderna.

Emilio Miró ve en el silencio de Tristana en los últimos dos capítulos (donde ella no habla) la “íntima frustración, ahogo y aherrojamiento de su ser”,<sup>16</sup> pero Galdós había escrito ya en *La Prensa* sobre la inclinación española para la habladuría (como contraste a la acción efectiva):

las habladurías interminables, aun siendo bellas, si por una parte esclarecen las ideas, por otra embarazan el arte de aplicarlas, que siempre es discreto y dócil. O no hay fe en el progreso, o es evidente que la generación próxima aparecerá algo curada de esta enfermedad de los discursos, porque la heredará bastante debilitada.

Y concluye:

Pronto el mal será tan grande que la torre de Babel parecerá un lugar de silencio comparado con nuestra España, y entonces sólo estarán callados los mudos, aunque si no hallan modos de romper a hablar, que todo es posible en este mundo, aprenderán a recriminarse... por señas.<sup>17</sup>

En tal contexto el silencio final de *Tristana* puede interpretarse como preludio positivo a una acción comedida. En *Tristana* los tres protagonistas, Lope, Tristana y Horacio, se hablan y se escriben mucho, pero cuando se exige la acción decisiva Galdós llama a los profesionales: Miquis y el cirujano, y el sobrino de don Lope, el Arcediano Primitivo Acuña (éste en el último capítulo). Además, resumir la comprensión final del tiempo de *Tristana* como “un despenarse en la monotonía hacia el vacío final”<sup>18</sup> es no hacer caso del proceso de cicatrización en el rápido pasar de aquellos años, y las satisfacciones mutuas gozadas por la pareja en el párrafo final, a través del compartimiento de sus nuevos intereses particulares. Recordemos otra vez el elogio del narrador de la representación japonesa de “lo cómico tirando a grave, y lo grave que hace reír” (p.10). El párrafo final, que muestra la colaboración del anciano chocho que todavía puede echarse a las gallinas para que empollen debidamente, y “la cojita” que seduce a su galán con pasteles, es de un tono suavemente cómico que amortigua un tanto las notas desairadas de fracaso en la escena.

Señalemos otra generalización en gran escala que se permite Galdós para el beneficio de sus lectores en *La Prensa*, cuando compara la raza angloamericana y la latinoamericana, y sus originales en Europa. Galdós expresa una línea de pensamiento expansiva y progresista: la de que ambos lados del Atlántico deben abrazar “las leyes de la solidaridad humana” y cambiar entre sí sus recursos, porque tanto el Viejo como el Nuevo Mundo necesita de las experiencias diferentes del otro continente. Este pensamiento le lleva a Galdós a subrayar cómo la tradición y la modernidad se necesitan mutuamente, y en una gran síntesis combinatoria tan amada de los escritores de su época, Galdós hace pública confesión del clásico *credo* liberal de la armonía entre el pasado y el presente:

En tan perfecta armonía han de marchar el progreso y la tradición, que no hay vida posible sin ambos elementos, así en la esfera pública como en la privada; ni hay manera de quebrantar la gran ley por la cual la herencia de los siglos, o sea el caudal de ideas acumulado, es fundamento indispensable de toda conquista intelectual y moral.<sup>19</sup>

Visto así, el pasado es esencial como componente de estabilización en pro de un presente y futuro equilibrados. Pero en *Tristana*, ni Horacio, ni Tristana tiene una historia estable; aquél como producto de razas euro-

peas mezcladas (española e italiana/austriaca) y de un padre español diplomático, ha pasado la mitad de su vida fuera de España: nacido en el mar, cinco años en Argelia, cuatro años en los Estados Unidos, tres años en China; su padre es descrito como 'siempre expatriado' (p.58); ésta como hija de un padre bancaroto y deshonorado, de una madre maniática, y como víctima de don Lope. Las profesiones que invaden la fantasía de Tristana permanecen así, como tales fantasías, porque Tristana no puede encontrar un equilibrio entre su imaginación y el momento sociohistórico. Así el nombre que lleva Tristana no tenga precedentes en la onomástica española (tanto ella como Saturna tienen que conformarse con nombres confeccionados de nombres masculinos). Tristana intenta rechazar por completo las tradiciones y costumbres españolas, en cuanto a la mujer se refieren, y crear *ex-nihilo* su propia personalidad social.<sup>20</sup>

Lope, por su parte, como luego veremos, aunque retratado al principio como incapaz de poder con las condiciones de la vida moderna, responde al desafío de armonizar la tradición y la modernidad en su vida, y como tal puede proveer su propio pasaporte al futuro y también el de Tristana, mientras que esto último está más allá de la capacidad de Horacio. Los esfuerzos de Horacio de forjar vínculos con el pasado por medio del género de la pintura histórica son anacrónicos y destinados al fracaso. Galdós lo había indicado ya en uno de sus artículos para *La Prensa* en 1890, en torno a los cuadros históricos. "la decadencia (...) hoy es resuelta, clara, decidida y evidentemente el gusto moderno se va pronunciando contra ellos",<sup>21</sup> y describe los estudios de los pintores del género como "museos de trapos y de ferretería". (Al principio de las relaciones entre Horacio y Tristana, Saturna había notado en el estudio del pintor "una vestidura de ferretería, de las que se ponían los guerreros de antes" (p.60).) Tristana se imagina que Horacio en su casa mediterránea está preparando el gran cuadro histórico con el que él había soñado (p.158), y que había empezado en Madrid. Ella ve el proyecto como "Asunto histórico, profundamente humano y patético" (p.146), y le aconseja que deje de lado a "vulgaridades estúpidas" (refiriéndose al creciente interés de Horacio en el paisaje de Villajoyosa). Noël Valis cree que la inclusión del cuadro histórico puede ser una indirecta mordaz contra el talento ilusorio de Horacio ("a sly poke on Galdós' part at Horacio's 'illusory' talents as a future great artist").<sup>22</sup> Pero cualquier ironía podría ser dirigida más bien contra Tristana, porque el pintor es el que ya va dejando atrás su gusto para tal género a favor de pintar temas contemporáneos.

Cuando Horacio vuelve a la costa mediterránea después de sus amores con Tristana, se entrega otra vez a su pintura (p.143) pero sustituye los fragmentos desordenados de su estudio madrileño por el aire libre, pintando a los habitantes y el paisaje de la región mediterránea. Galdós, por su parte, como podría esperarse, muestra en *La Prensa* su preferencia artística por lo que él llama "el estudio del natural franco (...) y la figura coetánea representada como es habitualmente".<sup>23</sup> Horacio es descrito como posee-

dor de un "claro entendimiento" quien "por costumbre medía y pesaba todas las cosas, previendo el posible desarrollo de los sucesos" (p.119). Como tal, su prudencia le paraliza durante toda la novela y le impide actuarse fuera de lo cotidianamente previsible. Él y su arte necesitan aguas bonancibles -el mar levantino, ausencia de *Tristana* - para navegar con seguridad, y se sugiere que él no va a hacer ninguna aportación significativa al futuro de su arte, y por eso se sale "con (...) frío laconismo" (p.243) de la novela. A principios del Capítulo XIV el encuentro de Horacio con Tristana se ve a través de la perspectiva de aquél, como

un mundo recién descubierto, florido, exhuberante, riquísimo, del cual había que tomar posesión, afianzando sólidamente en él la planta de geógrafo y de conquistador. El arte ya podía esperar; ya volvería cuando las locas ansias se calmasen; y se calmarían, tomando el amor un carácter pacífico, más de colonización reposada que de furibunda conquista (pp.111-112).

Tal actitud patriarcal, con sus imágenes de cartografía, de conquista y de colonización aplicadas a sus relaciones con Tristana, es tan inauténtica como la de Lope, al principio de las relaciones de éste con ella, pero al final Lope aprenderá a no pisar sobre Tristana, como si fuese tierra colonizada.

A pesar de todo ello, es difícil aceptar el parecer de Anderson, de que la creatividad de Horacio se declina cuando viaja al Mediterráneo.<sup>24</sup> El pintor, como don Lope, se despoja de su equipaje histórico, pero al faltarle un pasado estable Horacio necesita encontrar su propio equilibrio, apartado de la vida inestable de Tristana. Merece subrayar el hecho de que Horacio no le communique a Tristana su amor recién descubierto por sujetos contemporáneos; ni que mencione sus "mil tentativas infructuosas" (p.143) para pintar lo que ve al aire libre, culminándose aquéllas en la ejecución de una marina brillante.<sup>25</sup> El rompimiento sensible entre la pareja parece completo después de la carta "histórica" de Tristana citada antes, porque no queda constancia de ninguna otra carta de Horacio (salvo las puramente convencionales que él escribe después de la operación). Horacio descubre los nuevos valores de la contemporaneidad en la costa mediterránea, y al dejar atrás los temas históricos también relega a Tristana a su propio pasado y se decide a concentrarse en el mundo que él ve, más que el mundo imaginado por Tristana .

Al hacerse granjero a la vez que pintor, Horacio unifica lo práctico y lo estético en su vida, con el predominio de lo primero, como ocurrirá también en la escena final, con Tristana y Lope. Si en el terreno del arte, Horacio alcanza la modernidad, es con cierto aire colorista y provincial que le aleja del impulso central, localizado por Galdós a lo largo de la novela en sus dos protagonistas madrileños, aunque al abrazar una modernidad restringida Horacio podría verse bajo una perspectiva más posi-

tiva de lo que le concede Bly,<sup>26</sup> a pesar de que su éxito como pintor resulte ambiguo.<sup>27</sup> Ni la Tristana española ni el Horacio medio español tiene una tradición en que basar su progreso futuro. Se ven obligados a crearla sobre la marcha. Los intentos de Tristana de abrazar la modernidad son demasiado futuristas, dadas las condiciones sociales de la época, y Horacio ha perdido el tiempo como pintor en Madrid concentrándose en el género histórico, y así ha dejado pasar desapercibida la materia temática urbana que el mismo Galdós había incorporado en sus historias de la comedia humana. Galdós escribió en *La Prensa* (en 1894) que “dentro de algún tiempo la tendencia (realista) irresistiblemente marcada en literatura se ha de notar en el arte de Velázquez y de Rafael”.<sup>28</sup> El éxito de Horacio es sólo parcial, pero ya que está enraizado en el trabajo saludable y en la representación diestra de lo que observa, es digno heredero de su nombre ‘Horacio’, el poeta granjero.

Lope, en cambio, puede ser considerado como legítimo protagonista de la novela. Aunque al empezar la misma esté encasillado en sus rancios principios, y ligado al pasado, llega a una aceptación del presente, y de la importancia del comercio diario, de la vida de familia y de las relaciones mutuas, abandonando casi por completo su equipaje patriarcal y caballeresco, tanto físico como psicológico. Recordemos la descripción de la habitación del caballero en la calle Luzón: llena de armas, armaduras, panoplias, pieles de león y de tigre, tapices flamencos y españoles, y la observación añadida por el narrador sobre “mil vistosos arreos de guerra y caza, formando el conjunto más noble y austero que imaginarse puede” (p.24). Galdós indica que estas cosas, aunque en su mayor parte provengan de un pasado lejano de gloria militar, todavía tienen la capacidad de hacer una impresión notable. Al decidir vender estas posesiones, Lope sólo se queda con su colección de cuadros de mujeres hermosas, pintadas y fotografiadas: se desembaraza de la parte antigua y retiene lo que le es más personal, aunque todavía quede un elemento patriarcal y donjuanesco en lo que guarda para sí. También la colección de retratos y fotografías forma un vínculo entre lo tradicional y lo moderno; porque Galdós, fiel a sus principios liberales, pregunta en *Tristana*: ¿qué es lo que vale rescatar de esas actitudes patriarcales para entregarlas con provecho a las generaciones futuras? Vista desde esta perspectiva, la novela tiene más que ver con el protagonismo de Lope y lo que él tiene que afrontar, que con la historia del amor de Tristana y Horacio frustrado por una enfermedad terrible.

Lope demuestra desde el principio la capacidad de utilizar un pasado guerrero de relumbrón (soñado, en su caso) en pro de un pacífico futuro productivo, vendiendo su museo militar para amparar a amigos menesterosos. Lope tiene, o cree tener, a su espalda todo el peso patriarcal de la tradición caballeresca armada y de fuerza bruta, para ganar una ventaja (“Con tanta caballerosidad, sabe ser muy bruto cuando le tocan el punto delicado” (p.127), dice Tristana; y ha matado a “más de cuatro” (p.87) en duelos). Al principio rechaza el concepto del Estado moderno,



viéndolo como “edad de más papel que hierro” (p.14), pero lo acepta al final, en la forma de una “escritura pública” (p.250) que les concede a él y a Tristana los medios de vivir con cierta holgura. Galdós, pues, demuestra que Lope tiene la capacidad de desembarazarse de aquella parte de su pasado que no le sirve para su vida actual. Cuando consideramos el retrato de Lope que recibimos en los primeros capítulos (“el egoísmo le devoraba, como una lepra senil” (p.45)) en los que está retratado como el perro del hortelano, incapaz por su decadencia física y moral de satisfacer de alguna manera a Tristana, pero sin dejarle ninguna expansión personal propia de su edad, nos damos cuenta al final de la novela del salto hacia adelante hecho por don Lope, empleando su agudeza y su generosidad material en el reconocimiento de sus responsabilidades para con Tristana. La profesión de caballería de don Lope se pone al día, se releva de la mayor parte de su bagaje de posesiones y disposiciones patriarcales, y se queda al servicio de una doncella desvalida.<sup>29</sup>

La resurrección neta de ideas sociopolíticas del pasado no tiene sentido para Galdós. Por eso las tempranas ideas arbitristas de don Lope sobre el buen gobierno de la sociedad española, a través de un renacimiento de los órdenes de caballería, y de las costumbres de hidalguía, son abandonadas al final a favor de “querencias de pacífico burgués” (p.251). Lo que sí importa en *Tristana* es la aportación a la actualidad de lo mejor del pasado, y así el final de la novela ofrece alguna esperanza, pero mereciendo también el leve tono chusco que adopta el narrador en el último párrafo. Galdós insiste en la importancia de algunas instituciones sociales y en la posible adaptación de éstas a las exigencias del nuevo siglo, como el mejor baluarte disponible contra las enfermedades, accidentes, plagas y otras inclemencias nacidas en la naturaleza o en la sociedad (documentadas abundantemente en sus artículos en *La Prensa*) y que se obstinan en filtrar por el tejido del siglo del progreso, ya cercano a su fin. Una institución como el matrimonio puede existir dentro de un nuevo concepto de la caballería que ve a la mujer como colaboradora activa y no objeto pasivo de una retórica de alabanzas: así como cuando al final Tristana se hace socia de Lope en los principios de una pequeña granja de pollos, y empieza su propio pequeño comercio de repostería. También la Iglesia puede hacerse sociable y servicial: aquí por medio del parentesco carnal, en la figura del Arcediano Primitivo, sobrino de don Lope; este trabajo efectivo, ajustado a las necesidades precisas, está personificado principalmente en el médico Augusto Miquis.

España, en la visión de Galdós, tiene que aprender de nuevo a andar antes de que pueda correr. Aquí, en *Tristana*, como en tantas obras galdosianas, es donde empieza otra vez la regeneración, con comienzos mínimos, utilizando el concurso de una Iglesia humanizada, de los instintos caballerescos de un astuto señor castellano, estimulados por sus parientes andaluces. Horacio, hijo adoptivo del Levante, también se salva de naufragar, abrazando aquella parte de la modernidad -personajes y paisa-

jes de actualidad- que potencia su creatividad. Aun las primas de don Lope poco prometedoras, ("solteronas (...) y anticuadas" (p.249)), pueden aportar algo al mundo actual. Podemos observar además que la ayuda del Arcediano Primitivo se llama "generoso desprendimiento" (p.249): el clérigo ofrece a su tío no sólo consejos sino que se sacrifica materialmente también. Si el párrafo final de *Tristana* parece mantener cierto ambiente patriarcal, por el tono se aprecia que no es más que una parodia del mismo, porque la novela se cierra bajo el signo inconfundible de la ayuda, cariño y respeto mutuos de la antigua esclava y su tirano. No todos los trozos fragmentados de la historia de *Tristana*<sup>50</sup> pueden ser reintegrados, sólo algunos pedazos del rompecabezas.

Lope es quien tiene la tradición -no siempre positiva- detrás de sí: terrateniente que vive ausente de sus tierras, figura de *Las Lanzas*, y de don Juan, caballero en evidente decadencia. Y Galdós se pregunta en *Tristana* si un señorito español como Lope es capaz todavía de asumir un protagonismo actual, y la respuesta es positiva porque Lope llega a ser personaje que termina dándoles una lección a Horacio y a Tristana, asumiendo el peso de la calamidad del destino de ésta. Noël Valis ha hecho una observación interesante, no necesariamente a favor de don Lope, de que en *Tristana* hay frecuentemente un aire de complicidad entre el narrador y don Lope.<sup>51</sup> Emilio Miró escribe que "Don Lope sabe más que Tristana. Sabe, sobre todo, lo que quiere".<sup>52</sup> Lope, aunque parece representar la supervivencia grotesca de un pasado risible e irremediable, tiene una mezcla de ideas sobre la sociedad que se representa desde el principio como "fruto abundante del tiempo en que vivimos" (p. 12). Las frases que describen la "caballería (...) sedentaria" (p.12) de Lope y de que representa un 'código viviente' (pp.13-14) en asuntos de honor también reflejan sus vínculos al pasado pero su distancia de él al mismo tiempo. Además, sus alardes públicos de librepensador anticlerical le sitúan claramente como hombre de su época. Don Lope ha tenido que vender sus armaduras, y ¿quién compra aquellas cosas? Horacio y pintores como él, andando en pos de temas históricos encerrados en sus estudios en Madrid, en vez de pintar el mundo contemporáneo que les rodea. Otra evidencia de que Lope acepta la vida moderna, la vemos después de la operación de Tristana cuando se traslada a donde Tristana puede estar cerca de "cuatro o cinco templos, modernos y bonitos" (p.245).

La asociación de don Lope con el cuadro *Las Lanzas*, si por un lado parece relegar al caballero a una época pasada, puede relacionarse con lo que Galdós veía como la actualización del pasado en la obra pictórica del pintor maestro, aun cuando componía temas históricos o bíblicos.<sup>53</sup> Las referencias a *Las Lanzas* en *Tristana* representan una de las maneras en que Galdós puede señalar la mezcla de tradición y modernidad que él presenta en esta novela como su propio cuadro de la España de hoy y mañana. También la referencia a la paz al final de *Tristana* (la adopción por parte de Lope de "querencias de pacífico burgués") indica una de las

razones de la inclusión del famoso cuadro de Velázquez, en el que los instrumentos de guerra (las lanzas, ahora apuntadas al cielo en vez de dirigirse horizontalmente al enemigo) ceden lugar a los artes de la paz, representados en el cuadro por un diálogo de silencio y perdón, y en *Tristana* por el ambiente participatorio del final, lo cual une a estas dos obras de arte, las de Galdós y Velázquez. En el tablado de guerra y paz compuesto por Galdós que es *Tristana*, la heroína es ciertamente quien ha sufrido la mayor derrota y ella necesita de la ayuda cortés del anciano caballero para levantarse del suelo. Pero así como en el cuadro de Velázquez no hay vencedores ni vencidos, sino socios ante los desastres de la guerra, así también *Tristana* nos ofrece la imagen final de una mutualidad forjada a base de terribles experiencias.

Finalmente vemos a don Lope mirar hacia el futuro, cuando durante casi toda su vida ha mirado hacia atrás; ahora planta árboles y espera los huevos y pollos. Otro aspecto del carácter de don Lope al final es que parece haber decidido ser hombre de comercio, después de haberlo despreciado durante toda su vida. Al principio del capítulo VI el narrador se muestra desdeñoso cuando comenta el interés súbito sentido por Lope en los asuntos domésticos, “educándose, ¡a buenas horas! en la administración doméstica, tan disconforme con la caballería” (p.41). En el último párrafo, y siendo dueño don Lope de seis gallinas y un gallo, este experimento en la economía doméstica está tratado con más simpatía. (Evidentemente hay en el gallinero un excedente que tiene que comerciarse o regalarse.<sup>34</sup>) Aunque en el primer párrafo de la novela el narrador llama “hidalgo” a don Lope y en el último le describe como “burgués”, el progreso social del caballero que parece irse hacia abajo es en realidad hacia arriba. Al principio, a pesar de su hidalguía, real o soñada, Lope está cercado por un “ruidoso vecindario de taberna, merendero, cabrería”, mientras que al final está rodeado por la flora y fauna de su propia preferencia, asociándose con Tristana en el mundo del pequeño comercio (tan típico del Madrid galdosiano) y haciendo ambos lo que libremente desean.

La frase “rama importante”, que se utiliza en el párrafo final para describir el trabajo culinario de Tristana, también nos recuerda el dictado de Galdós en *La Prensa*, “División del trabajo, suprema ley de vida”: Tristana ha encontrado su propia especialidad y sobresale en ella. Aunque risible en caso de Lope, y patético en el de Tristana, los dos protagonistas están acatando al final (según el cánón galdosiano) esta necesidad del trabajo honrado y sano, hecho por cada cual hasta el límite de sus posibilidades en dicho momento. Germán Gullón encuentra que “El desenlace de la novela, el matrimonio de Tristana y Lope, es, en su vulgaridad misma, desolador”,<sup>35</sup> y Emilio Miró escribe que “Las últimas líneas de esta novela (...) encierran uno de los más desolados finales de nuestra literatura”;<sup>36</sup> mientras que Catherine Jagoe postula en *Tristana* a un Galdós antifeminista (redimido en parte por su modo complejo de composición) cuando escribe que Galdós mata al artista en su heroína para crear al ángel (del ho-

gar).<sup>37</sup> No hay para qué ver el final como derrota y fracaso totales. Más acertadas me parecen las palabras de Gullón en el mismo trabajo cuando escribe: “los personajes con resignación muestran su conformidad con el destino, y parecen entender que los sueños sueños son”.<sup>38</sup> Para los propósitos del realismo cotidiano de Galdós en *Tristana*, el estar a la altura de las circunstancias no implica más de que España haya de desembarazarse de sus ilusiones de grandeza, y aprenda a vivir de sus propios recursos, empezando por la vía de la ayuda mutua. Para nosotros los críticos, llegar a una interpretación en apariencia tan conservadora puede ser desilusionante, pero tal conclusión acuerda estrechamente con la opinión tajante de Galdós en *La Prensa* en torno a España, a la que describió en el momento de sus roces con Alemania sobre las Islas Carolinas en 1885 como “una pobre nación inerme, exhausta (...) y mal gobernada”.<sup>39</sup> Dos meses más tarde, tras fulminar contra el republicanismo militarista y partidista de Ruiz Zorrilla, Galdós concluye:

nuestro país, tan conmovido en los últimos años, ha adquirido una experiencia preciosísima. Cada vez se paga menos de relumbrones, detesta el romanticismo político, la fraseología hueca y las promesas locas y sabe sentir la realidad. El sentimiento de la realidad es la gran conquista, hecha a fuerza de caídas y reveses, tras penosos ensayos y pruebas de todas clases.<sup>40</sup>

Nada en los seis o siete años intermediarios de la vida española, hasta la composición de *Tristana*, le habría hecho cambiar de parecer, a pesar de que durante cinco de aquellos años (1885-1890) el gobierno estuviese presidido por Sagasta, quizás el político español de aquella época más respetado por Galdós.

Galdós utiliza un tono ejecutivo en *Tristana* para sugerir a sus paisanos que corría prisa para que se pusiesen a la altura de los albores del siglo XX y comenzaran a trabajar juntos con un sentido de actualidad, desembarazándose de las esperanzas de fama o renombre, pero sin desprestigiar lo mejor de su pasado. *Tristana*, podría decirse, alcanza al final algo de sus aspiraciones. Recordemos que ella hubiese estado contenta con la posición de una “buena oficiala” (p.107): ahora al final, con la seguridad de la renta de don Lope, ella puede ensayar lo que el narrador llama “el arte culinario en su rama importante de repostería”. También la disposición de Lope de conformarse con las realidades diarias de la vida doméstica y comercial, y así poder mirar hacia el futuro, le permite al narrador hacer una observación valedictoria no del todo negativa sobre la posible felicidad de la pareja. Es el “vuelto a empezar” galdosiano, un “final que viene a ser principio” como reza el título del último capítulo de la Primera Parte de *Fortunata y Jacinta*. Además, con su dependencia mutua, Lope y *Tristana* pueden aproximarse felizmente mientras observan juntos a los pollitos graciosos y alegres. “¿Eran felices uno y otro?... Tal vez”. Estas últimas siete palabras tan breves y sencillas son representativas del brusco ritmo

narrativo de *Tristana*, y para mejor entenderlas en el contexto de la dialéctica entre tradición y modernidad en esta novela, habría que darles una glosa más detenida como sigue, imaginándonos éstas, o palabras parecidas, en el pensamiento de Galdós al final:

Ya es tiempo de que España deje de vivir en el pasado o de nutrirse de fantasías futuristas; que traiga a la actualidad las cualidades mejores y más castizas de su pasado; y que abrace modos de vivir que son más sencillos y humildes, basados en una mutualidad justa y equilibrada.<sup>41</sup>

## NOTAS

- <sup>1</sup> BLY, P., ha utilizado interesantemente estos artículos para los propósitos de su estudio en *Vision and the Visual Artes in Galdós*, Francis Cairns, Liverpool, 1986.
- <sup>2</sup> PÉREZ GALDÓS, B., *Tristana*, La Guirnalda, Madrid, 1892, p.34. Las referencias subsecuentes a la novela se citarán por esta primera edición de la novela y se pondrán en el texto, modernizando la ortografía.
- <sup>3</sup> SHOEMAKER, W. H., *Las cartas desconocidas de Galdós en "La Prensa" de Buenos Aires*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1973, p.470.
- <sup>4</sup> SHOEMAKER, *op.cit.*, p.470.
- <sup>5</sup> Consúltese el trabajo de ANDERSON, F., «Ellipsis and Space in *Tristana*», *Anales Galdosianos*, XX, nº 2, 1985, pp.61-76, para un sumario útil de la recepción crítica de *Tristana*.
- <sup>6</sup> Literaturización y novela: *Tristana*, 1892, en *La novela del XIX: estudio de su evolución formal*, Amsterdam-Atlanta, Ga., Rodopi, 1990, pp.98-114.
- <sup>7</sup> ANDERSON, *art. cit.*, pp.63-69.
- <sup>8</sup> SHOEMAKER, *op.cit.*, p.449.
- <sup>9</sup> En el manuscrito de *Tristana* había una referencia más específica al trabajo de don Lope en el gallinero, donde se refiere a las gallinas "bien instaladas en un gallinero construido por el (sic) mismo" (p.398 del manuscrito, una fotocopia del cual se halla en la Casa-Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria).
- <sup>10</sup> JAGOE, C., *Ambiguous Angels. Gender in the Novels of Galdós*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1994, p.139, sostiene que "Patriarchal order, with the woman safely confined to the home, relative and subordinate, is made to triumph in the novel".
- <sup>11</sup> ANDERSON (p.71) ve en las relaciones finales entre don Lope y Tristana cierta estabilidad, aunque nacida de la debilidad de ambos.
- <sup>12</sup> SHOEMAKER, *op.cit.*, p.291.
- <sup>13</sup> PÉREZ GALDÓS, B., *Obras inéditas*, 10 tomos, ed. Alberto Ghirardo, Renacimiento, Madrid, 1923, II, p.88.
- <sup>14</sup> GHIRALDO, ed. cit., II, p.77.
- <sup>15</sup> ALDARACA, B. A., *El ángel del hogar. The Ideal of domesticity in Galdós's Novels*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1991, p.242, sólo ve resonancias negativas en la escena de la operación quirúrgica, pero esto equivale a aceptar un solo punto de vista, el de Tristana, y olvidarse de la intervención justa y digna de los médicos.
- <sup>16</sup> «*Tristana* o la imposibilidad de ser», *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 250-52, 1970-71, pp.505-522.
- <sup>17</sup> SHOEMAKER, *op.cit.*, pp.197-198.
- <sup>18</sup> MIRÓ, *art. cit.*, p.520.
- <sup>19</sup> GHIRALDO, ed. cit., IV, p.246
- <sup>20</sup> Véase también VALIS, N., «Art, Memory and the Human in Galdós' *Tristana*», *Kentucky Romance Quarterly*, 31, 1984, pp.207-220 (pp.211-212).
- <sup>21</sup> SHOEMAKER, *op.cit.*, p.403; véase también BLY, *op.cit.*, p.217.