

# TRISTANA: DEL DIÁLOGO AL MONÓLOGO Y DE LA CORRESPONDENCIA PRIVADA A LA NOVELA

## TRISTANA: FROM DIALOGUE TO MONOLOGUE, AND FROM PERSONAL LETTERS TO THE NOVEL

Olga Guadalupe Mella\*

### RESUMEN

El valor y el papel desempeñado por los pasajes epistolares en *Tristana*, cuatro años después de su primera novela epistolar, *La incógnita*, supera en significación y en alcance al de otras misivas intercaladas en diferentes novelas de Galdós. La serie de cartas insertadas fragmentariamente en la novela son un remedo paródico de las fórmulas empleadas pocos años antes en la intimidad epistolar entre el propio autor y Pardo Bazán, y muy particularmente en la correspondencia de Concha Morel, la actriz con la que Galdós mantuvo relaciones por los años del estreno de la versión teatral de *Realidad* y de la creación de *Tristana*, difuminando así las fronteras entre correspondencia real y ficción epistolar. Este trabajo se centrará, por tanto, en el estudio del papel crucial que desempeña el ingrediente epistolar en *Tristana* y en la contribución de Galdós al discurso epistolar.

PALABRAS CLAVE: *Tristana*, género epistolar, Pardo Bazán, Concha Morel, monólogo, diálogo.

### ABSTRACT

The role played by epistolary passages in *Tristana*, a work published four years after the Galdós' first epistolary novel, *La incógnita*, surpasses in significance the scope of the author's use of letters in his other novels. These fragmentary series of epistles inserted in *Tristana* are a parody of the formulas used a few years earlier in the private letters between the author and Pardo Bazán, as well as particularly in the personal correspondence with Concha Morel—the actress with whom Galdós was having an affair at the time of the stage premiere of *Realidad*, and while he was writing *Tristana*—thus blurring the boundaries between real and fictional letters. This paper will focus, therefore, on the study of the crucial role played by the epistolary ingredient in *Tristana*, and on Galdós' contribution to epistolary discourse.

KEYWORDS: *Tristana*, epistolary genre, Pardo Bazán, Concha Morel, monologue, dialogue.

El interés por *Tristana* (1892) no ha cesado de aumentar en los últimos años y los estudios de esta novela de Galdós, particularmente desde la óptica feminista, han proliferado exponencialmente. Lo que propongo aquí, en cambio, es una lectura que integre las cuestiones básicas relativas al mensaje de la novela con el componente epistolar del relato; o dicho más claramente, mi presentación atañe muy en concreto a la epistolaridad de esta novela singular del autor.

Lo epistolar le interesa a Galdós tarde, a medida que comienza a interesarse por modelos de invisibilidad narrativa, manifestándose a finales de la década de los ochenta y llegando hasta la tercera serie de los *Episodios* en los noventa. Hasta 1889 Galdós había compuesto novelas en las que los moldes tradicionales del género —narración, descripción, diálogo— se daban integrados (Sobejano: 1964, 90). Pero será en 1889, el año de la correspondencia personal y amorosa de Pardo Bazán y Galdós, la fecha que resulta crucial por lo que al género epistolar se refiere para el autor de *Doña Perfecta*, con la publicación de su primera novela enteramente epistolar, *La incógnita*. Diez años después con *La estafeta romántica*, episodio nacional y su segundo ensayo epistolar completo y generalmente ignorado,<sup>1</sup> Galdós llevará más lejos la experimentación epistolar con el propósito de indagar más hondo en las zonas ocultas de la individualidad de sus personajes.

El valor y el papel desempeñado por los pasajes epistolares resumidos y seleccionados por el narrador de *Tristana*, cuatro años después de *La incógnita*, supera en significación y en alcance al de otras misivas intercaladas en diferentes novelas del autor, como *Doña Perfecta*, en las que el papel de las cartas es puramente noticioso, narrativo o epilógico. Por añadidura, las cartas de *Tristana* destacan

---

\* University of Pennsylvania.

en el contexto epistolar del siglo XIX como uno de los escasos ejemplos de intercambio personal entre dos correspondientes, de *lettres-drame*, según la histórica tipología de Jost (1968: 89-179). A la ironía sobre el lenguaje familiar de la expresión amorosa empleado en novelas anteriores volverá Galdós en *Tristana*, en esta ocasión con una serie de cartas insertadas fragmentariamente en la novela que enfrentan directamente a los amantes carta con carta, en un remedo paródico de las fórmulas empleadas pocos años antes en la intimidad epistolar entre el propio autor y Pardo Bazán, por una parte, y muy particularmente en la correspondencia de Concha Morel, la actriz con la que Galdós mantuvo relaciones por los años del estreno de la versión teatral de *Realidad* y de la redacción de *Tristana*, difuminando así las fronteras entre correspondencia real y ficción epistolar.

Las cartas intercaladas en *Tristana*, en contraste con la epistolaridad realista de *La incógnita*, echan el cierre al Madrid galdosiano, para concentrarse en el espacio -sofocante- de la psicología de los amantes. Con las misivas insertadas en *Tristana*, Galdós identifica esta vez epistolaridad con diálogo entre emisor y destinatario, y lo explota al máximo en el juego amoroso de la escritura de los amantes ausentes, que quiere ser una continuación imposible de la conversación hablada mediante la palabra escrita.

Paradójicamente, la comunicación que hace presente a los ausentes no hará más que reforzar la ilusión de una distancia cada vez más ensimismada y monologal, resultado de la contradicción inherente al sentimiento amoroso y al propio género epistolar: «correspondence exists because of separation; (...) The letter is a sign, a reminder of absence» (Rosbottom: 1977, 283). En el compás de espera, la comunicación epistolar se carga de significado y encauza la trama novelesca de modo inesperado. Después de la correspondencia, los amantes se hallan más alienados y distantes que nunca, lo que da al traste con las ilusiones de los epistológrafos: los personajes se delatan en la comunicación ante el papel.

El arte del diálogo, se ha recalado tantas veces, alcanza en las novelas de Galdós cotas de inteligencia artística pocas veces igualadas; en *Tristana*, Galdós extiende la comunicación oral a la comunicación epistolar, que es un coloquio entre ausentes, una continuación escrita de la comunicación interpersonal y de la conversación privada. La metamorfosis del diálogo en estilo directo al diálogo de la escritura epistolar, es explotado por Galdós hábilmente para conseguir efectos de alejamiento más que de cercanía. Apunta Sobejano que «Los capítulos XIV a XXI de *Tristana* constituyen un ejercicio de penetración en la realidad del lenguaje amoroso no llevado hasta ese límite por ningún novelista español del siglo XIX ni por Galdós mismo en otra de sus novelas» (1967, 107). Sobejano define espléndidamente los signos distintivos del código de los amantes:

El vocabulario de los amantes mezcla locuciones chocarreras con palabras de otro idioma; usa formas de lenguaje sugeridas por anécdotas, chascarrillos, pasajes graves y versos célebres; pone motes en lugar de nombres; sazona el diálogo con terminaciones grotescas y con expresiones líricas (108).

Y hay que recordar, sin embargo, que estos diálogos galdosianos, eufóricos y desbordados, son de una naturaleza muy precisa:

En las novelas de Galdós los amantes saben decir tonterías y las dicen; la manera de hablar de los amantes y su eventual vocabulario en cifra consiste mayormente en decir tonterías; las tonterías brotan del entusiasmo amoroso (...) el amor si está verdaderamente vivo, es euforia, y no puede menos de manifestarse con frondosa locuacidad; empujadas por la savia desbordante del amor, las palabras redundan, expresando el doble deseo de los amantes: unión de los dos, separación de los demás (109-110).

Curiosamente estos capítulos cuyo lenguaje exclusivo define Sobejano en los términos de «aniñamiento, popularismo, comicidad, invención, extranjerismo, literarización» (129), y que se encuentran a partir de la segunda mitad de la novela, corresponden al espacio narrativo en que se insertan los 21 fragmentos epistolares que va editando el narrador, de los cuales sólo tres son transcripción de cartas del personaje masculino. Antes de estos capítulos los encuentros de Tristana y Horacio han sido resumidos por la voz narrativa, de modo que el lector únicamente ha sido testigo de dos escenas de diálogo entre la pareja: en el capítulo 14 (sobre las aspiraciones de libertad e independencia de Tristana en la

vida y en el amor) y en el 15 (acerca de a quién le pertenecería la tutela de un eventual descendiente en el negocio del amor libre). Ambos capítulos preceden inmediatamente la comunicación epistolar, por lo que funcionan como prólogo a ésta. El diálogo entre Tristana y Horacio se suelta o se desarrolla por completo en los márgenes de la página, previa selección del narrador, como decimos, sin necesidad de la depuración o abstracción de la realidad verbal a que todo novelista está sujeto si no quiere ver su novela convertida en teatro.

Por mucho que las cartas de Horacio y Tristana extiendan el «vocabulario de los amantes» hasta el nuevo entorno mediterráneo al que Horacio se ausenta durante un tiempo, una acción no del todo bien motivada argumentalmente, porque parece ser traída por el novelista para hacer que los amantes se escriban, estas cartas son, como percibían Sobejano y Tsuchiya (1989, 343) soliloquios, puro ensimismamiento de las dos partes con carácter oral: Horacio en su palomar, como receptor de las epístolas, y Tristana con su nueva personalidad de escritora, enamorada, más que de su interlocutor, de una difusa idea del amor que resulta cada vez más vaga, y que parece ser producto exclusivo de la escritura; en fin, enamorada de una creación suya mediante el lenguaje, esto es, de una idea del amor que ha ido naciendo epistolarmente: «Tristana se lanza por los espacios ideales y transfigura a su amado en un remoto foco de adoraciones místicas. Sus cartas van tomando un sesgo cada vez más tristemente soliloquial» (Sobejano: 1967, 135). Nos lo recuerda también, con cierta tendenciosidad que se ajusta por otra parte a los desarrollos de la trama, el narrador a continuación de las 16 primeras cartas transcritas:

En sus últimas cartas, ya Tristana olvidaba el vocabulario de que solían ambos hacer alarde ingenioso en sus íntimas expansiones habladas o escritas (...) Todo ello se borró de su memoria, como se fue desvaneciendo la persona misma de Horacio, sustituida por un ser ideal, obra temeraria de su pensamiento (...) De aquel bonito fantasma iba haciendo Tristana la verdad elemental de su existencia (...) sin caer en la cuenta de que tributaba culto a un Dios de su propia cosecha (178).

En sus últimas cartas, Tristana se siente más libre y más dueña que nunca, ya que no de su destino, sí de su propio poder de creación, que engloba un lenguaje cifrado y propio, y unas imágenes transfiguradas de los dos corresponsales: «Yo te traigo a mi lado, te siento junto a mí, y te veo y te toco; tengo bastante poder de imaginación para suprimir la distancia y contraer el tiempo conforme se me antoja» (179). Estas cartas, ha visto muy bien Ricardo Gullón, no son sólo reflejo de la personalidad de Tristana, sino también de su carácter de escritora y novelista: las cartas «son fragmentos de una novela personal»: «Dos buenas condiciones de novelista tiene Tristana, y no lo ignora, en lo espacial, reduce y hasta “suprime la distancia”, en lo temporal “contrae” y, por implicación, dilata el tiempo según le conviene» (1966, 16). Estos son más precisamente los poderes de la mediación epistolar: los mismos que los de la literatura.

Aún así, la voz dominante en la novela, la del narrador omnisciente, se superpondrá a la de los personajes para exponer, por si no fuera suficiente, el desajuste que se produce frecuentemente entre la versión que de nosotros mismos damos en la escritura y la que ofrecemos en el espacio multidimensional de la realidad. En el capítulo 15, Tristana se presenta como una personalidad que tiende al autoanálisis; en su caso se trata de un ejercicio impulsivo y de una forma de autoengaño, debido al estado de encantamiento en que se sumen los enamorados, y por el que creen ser mejores de lo que son, proyectando una imagen de sí mismos que responde a la ilusión que en ellos proyecta el amor del otro, y en la que acaban reflejándose. Tristana, condenada por sus circunstancias familiares, por su carcelero don Lope y por su condición de mujer sin instrucción sólida, lleva una vida de pequeñeces domésticas contra las que se rebela, pero el amor le ha hecho ambicionar cotas aún más altas. Y de este modo construye ante el amante una personalidad de mujer libre e independiente, declarando su nula predisposición para el matrimonio y su escaso talento para la vida práctica y casera, y para las labores tradicionalmente femeninas. Tristana, en los encuentros con Horacio en el estudio, ya está enamorada de sí misma; frente al amado, sus anhelos de grandeza, sus sueños previos de emancipación, se magnifican, por efecto del amor mismo: «Lo que he pensado de mí, estudiándome mucho, porque yo me estudio, ¿sabes?, es que sirvo, que podré servir para las cosas grandes; pero que decididamente no sirvo para las pequeñas» (136). Ni que decir tiene que por muy seductoras que le resultan a Horacio estas reflexiones de su amada («lo que Horacio le contestó perdióse en la oleada de ternezas que vino después, llenando de vagos rumores la plácida soledad del estudio» [136]), «las aspiraciones de su ídolo» le

producen un «terror sordo» (137-8). El capítulo 15 es crucial como prólogo a la separación de los amantes; y en el capítulo 16, Horacio se encuentra ya sumido en un mar de cavilaciones:

Al propio tiempo que consideraba su destino inseparable del de aquella singular mujer, un terror sordo le rebullía en el fondo del alma, y por más que procuraba, haciendo trabajar furiosamente a la imaginación, figurarse el porvenir al lado de Tristana, no podía conseguirlo. Las aspiraciones de su ídolo a cosas grandes causábanle asombro (137-8).

Por eso, Horacio no ofrece gran resistencia ante las insistencias de su tía, quien sospecha de los pesares del sobrino, para que la acompañe en su retiro invernal a la costa. Tristana, tampoco. Fingen disgusto ante la separación que se avecina, pero en seguida se acomodan: los amantes quieren ponerse a prueba, «probar el desconocido encanto de alejarse», «probar el sabor de la ausencia», «esperar y recibir cartas» (141); en constante literaturización —especialmente ella— y por una inconfesable necesidad de descansar de la intensidad de las emociones —él— anhelan la expresión del deseo, mediado y diferido, de la carta. Ya se habían intercambiado mensajes escritos con anterioridad, por medio de la celestinesca Saturna. Antes mismo de hablarse, Tristana siente la necesidad de escribir a Horacio (76). Y una vez que se encuentran frente a frente, empieza el intercambio de ‘cartitas’. En dichas misivas, por tanto, que anticipaban los encuentros de Tristana y Horacio, habían experimentado la euforia de escribir y de leer («Te quise desde que nací...», «Te estoy queriendo, te estoy buscando antes de nacer», «El día que te descubrí fue el último de un largo destierro» [79-80]), y de sentirse escritores. En esta nueva intermediación epistolar que se inicia con la separación del viaje de Horacio, transcrita ahora en detalle por el narrador, acabarán corroborando ante el lector intradieгético y extradieгético que sus deseos son divergentes, al escribir cartas que se dirigen en primer lugar a sí mismos, cartas que se superponen, que se reciben pero que no se encuentran, como en un incesante diálogo de sordos.

El descreimiento del narrador juzga la correspondencia con dureza desde el inicio y utiliza los fragmentos epistolares como ilustración de dichos juicios: «La primera carta le consoló en su soledad; no podían faltar en ella ausencias dulcísimas ni aquello tan sobado de *nessum maggior dolore...*, ni los términos del vocabulario formado en las continuas charlas de amor» (141) o «Tan voluble y extremosa era en sus impresiones la señorita de Reluz, que fácilmente pasaba del júbilo desenfrenado y epiléptico a una desesperación lúgubre» (144). La primera carta de Tristana en la selección del narrador es un lamento por el abandono temporal del joven pintor, pero el decoro epistolar llama a ser indulgente con las contradicciones del sentimiento: la epistológrafa no debe quejarse; la separación se aceptó como mal menor, de mutuo acuerdo; Horacio la quiere, no hay tal abandono. En la segunda hay una amenaza de suicidio bufa, escrita en estilo exageradamente coloquial y popular, ante la posibilidad de que su amado deje de quererla. En las cartas de Horacio, sin embargo, éste, encandilado con su nueva vida, reclama a Tristana a su lado y le propone matrimonio. Mientras, ella finge que se siente morir ante la posibilidad de una infidelidad. En las cartas cada uno va a lo suyo: él con su mar azul, las huertas, el palomar...; y ella con sus lecciones de inglés, en una denodada pero errática búsqueda de su identidad de mujer independiente y del amor sin ataduras.

Hacia la mitad de la correspondencia, en la carta 10, Tristana ya hace esfuerzos por conjurar una presencia ante el papel: «Lo más raro de cuanto me pasa es que se me ha borrado tu imagen: no veo claro tu lindo rostro; lo veo así como envuelto en una niebla, y no puedo precisar las facciones, ni hacerme cargo de la expresión, de la mirada» (158). Tristana crea una identidad del amado en la que poder reflejarse a su gusto. La invención de Horacio como ser sublime se agudiza con la enfermedad delirante de Tristana y contrasta con la imagen de hombre rústico que el joven pintor se ha construido en sus tres cartas:

Yo te engrandezco en mi imaginación cuando quieres achicarte, y te vuelvo bonito cuando te empeñas en ponerte feo, abandonando tu arte sublime para cultivar rábanos y calabazas (...) No me niegues que eres como te sueño. Déjame a mí que te fabrique...; no, no es ésa la palabra; que te componga...; tampoco... que te reconstruya... tampoco... Déjame que te piense, conforme a mi real gana. Soy feliz así: déjame, déjame (175).

Mientras que Tristana se siente cada vez más libre como creadora de una idea propia del amado, Horacio inicia un viaje en sentido contrario: crece en él la imagen de la disparidad con respecto a la

visión imaginada por Tristana. La heroína, una modernizada y popular versión de *heroida* ovidiana con ribetes de monja portuguesa, se aficiona al medio epistolar porque la endiosa en su papel de creadora, y porque cualquier respuesta es ilusoria ante la escritura en diferido, cada vez más monologal. Casi es deseable que el amado permanezca en la distancia, para acrecentar la pasión y la creación: «Yo te traigo a mi lado, te siento junto a mí, y te veo y te toco; tengo bastante poder de imaginación para suprimir la distancia y contraer el tiempo conforme se me antoja» (178-9); «Te adoro lejos, te ensalzo ausente. Eres mi Dios, y como Dios, invisible» (198). El narrador, al no editar las respuestas masculinas, acumula los fragmentos del delirio epistolar de Tristana, acentuando los silencios, el desencuentro y la incomunicación. Cuando por fin se encuentren cara a cara, el desengaño no puede ser más notorio.

No parece del todo adecuada por tanto la idea de Roberto G. Sánchez de que Galdós cambie el narrador intrusivo y poco afecto a sus personajes de la primera parte por la impasibilidad narrativa en la segunda parte de predominio epistolar, al adjudicar al narrador el papel de «mere collector of the correspondence between the young couple» y potenciar el «*sistema dialogal*» que tanto le interesaba a Galdós (1977, 124). Es verdad que el diálogo de la escritura permite al autor explotar al límite la locución dialogal, y la ambigüedad de la novela, de por sí notable, aumenta a medida que el lector se acerca al desenlace. En realidad, hacia el cierre del relato, el narrador explota los silencios de otro modo, disolviéndolos en un mayor número de interlocutores, atenuando el sentido de intrusismo, pero en lo que respecta a la correspondencia de los enamorados, como se ha visto, el narrador nos ofrece su lectura, la misma que el narratorio ha barruntado bien, la misma que al lector externo ha percibido con claridad meridiana y no necesita que le subrayen.

Es evidente que el interés por la comunicación epistolar en Galdós reside de nuevo en la inmediatez que ofrece, en la posibilidad de ofrecer una perspectiva escrita sobre el juego amoroso sin intermediarios, sin otra intervención narrativa que la voz de los propios interlocutores, «enfrentándose directamente con espacio mentales y tiempos psicológicos en que el personaje toma cuerpo a medida que la carta va escribiéndose» (F. Gullón: 1966, 25). Paradójicamente esta comunicación epistolar opera a la inversa en la peripecia de los protagonistas pues, entre ellos, va progresivamente aumentando la distancia, embebidos en la versión escrita que de sí mismos se forman, y más que la presencia las cartas terminan por subrayar la ausencia. Otro de los valores tradicionales de la carta, salvar la ausencia mediante la presencia —«Avec une absence créer une présence, tel est bien le pouvoir paradoxal et de la passion et de la lettre» (Rousset: 1964, 78) — queda subvertido también en *Tristana*. El narrador, al suprimir la transcripción de las cartas de Horacio, acaba convirtiendo el diálogo epistolar en el monólogo de Tristana, cada vez más ensimismada: «The letters become, no longer a means of communicating with an absent lover, but a means of talking to and about oneself» (Rosbottom: 1977, 294). La comunicación epistolar, de este modo, se transforma en un ejercicio de solipsismo, en escritura narcisista y diario del autoengaño, en espejo del yo y en escritura que no convoca a más persona que al amor mismo, que ya no es cuerpo sino idea.

En *Tristana*, lo epistolar es juego dialogal llevado al extremo, al extremo del monólogo, al soliloquio sin respuesta, como voz que responde a su propio eco (Rousset, 77). El amor a distancia corre sus riesgos y lejos de acercar a los enamorados —«Para hacerse palabra, el amor requiere una distancia, una ausencia» (Violi: 1987, 97) — les va alienando progresivamente. De este extrañamiento por epístolas es tan consciente el lector como sus escribas y receptores. Si en la carta, «en su posibilidad de construir una presencia en el plano de lo imaginario, unida a una ausencia en el de lo real, se convierte en la forma en que la dialéctica amorosa se expresa mejor a sí misma» (Violi, 98), la mediación epistolar sirve aquí para acentuar el poder de la ausencia, en lugar de la presencia, y la inserción de una sección epistolar en *Tristana* termina por mediatizar e interiorizar la visión del narrador de la novela sobre los enamorados: nos conduce a la evidencia de que la relación entre Tristana y Horacio es fruto de una ficción y no tiene futuro.

El narrador de la novela selecciona y edita pasajes de las cartas, y con esa edición interesada en subrayar que los correos de Tristana son un obsesivo, solitario y narcisista acompañarse de ausencias, manipula la relación entre los personajes y la visión que el lector externo tiene de ellos. La tendencia del narrador se ve duplicada en su capacidad todopoderosa para editar y comentar las cartas de Tristana. Es un mediador más en esta correspondencia que no leemos directamente en versión íntegra, sino a través de una edición que selecciona y privilegia la parte femenina de la interlocución. Sólo Hazel Gold ha destacado este poder manipulador del narrador con respecto al componente epistolar de

la novela, que «Echa una luz desfavorable sobre “la estafeta del ensueño” de Tristana y Horacio para desfamiliarizar su discurso amoroso epistolar» (1990, 667):

Para Tristana, el proyecto vislumbrado en la escritura epistolar -la consolidación de su identidad- es, a fin de cuentas, descentrada, contrarrestada por la pérdida voluntaria e involuntaria de control sobre lo escrito. Parece que quien tiene la última palabra es el narrador, cuyo propósito es parodiar el discurso romántico hiperbólico al que recurre la protagonista, criticar las divagaciones de su personalidad inestable, denigrar su pasión indecorosa por desmedida. Pero como todavía persiste un dolor fantasmático aun después de amputada su pierna, también sobrevive el residuo de su deseo en las cartas, no menos mutiladas en el proceso editorial. El narrador parece burlarse de las epístolas con motivo de su temple exageradamente libresco, literaturizado; pero su acción de divulgarlas a un amplio público de lectores tiene el resultado contradictorio de extender la fama de la correspondencia de la heroína e inscribirla bajo el rótulo de “literatura” (668).

Tristana es así castigada por el narrador a causa de sus ínfulas de autonomía, pues le hace recapitular de modo vergonzante con la realidad más precaria. Es lo que Sobejano llama de modo más atenuado «disolvencia de la ilusión vital en términos de olvido y de abandono a la servidumbre de lo cotidiano» (1967, 107). El contraste que suele ofrecerse en el mundo novelístico de Galdós entre el idealismo exaltado y romántico que posee arrebatadamente a algunos de sus personajes y el sometimiento a la realidad más gris, regulada por los mecanismos del autoengaño, se ha producido aquí por la manipulación epistolar a la que el narrador masculino somete la voz de Tristana; al seleccionar los pasajes más exaltados de sus cartas y silenciar las respuestas del lector intradieético, leemos que la pasión de Tristana ha perdido todo sentido de la realidad, porque es inventada.

Al conjunto de motivos, temas, intertextos que configuran *Tristana*, señalados por los estudiosos de la obra desde hace años, sólo recientemente Hazel Gold y Patricia McDermott han añadido los modelos epistolares femeninos de la tradición literaria y su posible influencia. Gold subraya la condición de autoría que se da en *Tristana* desde el principio de la novela y las posibilidades que le ofrece la escritura epistolar al personaje en la forja de su identidad, planteando las *Lettres portugaises* y la correspondencia medieval entre Eloisa y Abelardo como intertextos de la escritura epistolar de *Tristana* (1990, 664-65). Las conexiones con la escritura ensimismada de un solo corresponsal de las *Portuguesas* han quedado implícitamente puestas de relieve anteriormente, siempre que se entiendan como arquetipos que subyacen a cierta clase de situación comunicativa inherente al género epistolar; el texto de Eloísa y Abelardo es en cambio más cuestionable, pues queda muy lejos del horizonte de referencias de *Tristana*.

Tampoco creo, como escribe McDermott, que *Tristana* sea una respuesta paródica a *Pepita Jiménez* ni que la novela de Valera y las cartas intercaladas de *Tristana* constituyan el eslabón de una «genealogía paródica que remonta hasta el texto fundador de la forma epistolar, las *Heroidas* de Ovidio» (2008, 50). En el primer caso porque los planteamientos epistolares son divergentes y el elemento paródico no se establece en relación al texto de Valera para destronarlo o volverlo del revés, para homenajearlo o dialogar con él intencionadamente —*Doña Perfecta* o *La incógnita* se acercan mejor a esa idea—, sino a la escritura amorosa como acto imitativo. En este sentido, la segunda afirmación, la del intertexto ovidiano, sería más interesante —se ha calificado a *Tristana* aquí de heroída portuguesa— no tanto como parodia, sino como eslabón, sí, de la secreta continuidad de unas circunstancias comunicativas y literarias compartidas.

Las *Heroidum epistulae* de Ovidio o *Heroidas*, como creadoras del paradigma psicológico de las causas y efectos de la pasión amorosa, establecieron con extraordinario éxito el tipo de la mujer abandonada. El fruto que dieron las tribulaciones más íntimas de las heroínas griegas tanto en la ‘novela sentimental’ española e italiana, en las *lettere amorose*, en los manuales o colecciones de cartas de amor, como en la génesis de la novela epistolar moderna ha sido suficientemente reconocido. Como modelos de expresión de la pasión amorosa, y de los sentimientos de reproche y abandono, ejercerían gran influencia en el empleo de cartas en todo tipo de ficciones medievales y del Siglo de Oro, en libros de caballerías, en relatos pastoriles y en ficciones sentimentales y ovidianas.

Las *Heroidas* son una serie de 21 cartas ficticias en las que Ovidio se sitúa en el trance epistolar de su personaje, en este caso 18 personajes femeninos de la historia o la leyenda griegas como Penélope,

Fedra, Dido, Ariadna, Safo, Elena, Hero, Medea... quienes escriben cartas a sus seres amados después de haber sido abandonadas; el resto de las epístolas lo componen las respuestas de sus amantes masculinos. Cada carta es una petición, una súplica, un lamento ante la indiferencia del ausente, un intento de mover al amado o a la amada a restituir el pacto amoroso, poemas de psicoterapia en los que la autora intenta liberarse de las emociones y experiencias del pasado. Las heroínas griegas, víctimas del rechazo, del engaño, descuido, abandono o egoísmo de sus amados, expresan sus frustraciones amorosas en lenguaje altamente retórico y emotivo, como corresponde a los sentimientos conflictivos de quien ama y odia a la vez.

Hábiles retóricamente, crean un discurso epistolar característico de la carta amorosa, capaz de combinar elementos discursivos generalmente reñidos: espontaneidad y cálculo. La epístola puede así convertirse en vehículo ideal para la objetivación del sentimiento amoroso. En los monólogos dramáticos de Ovidio se repiten una serie de motivos como el de la súplica al amante o al esposo para que regrese, el catálogo de favores pasados con acusaciones de ingratitud, los celos ante la conjetura de la existencia de un rival, sentimientos contradictorios, la amenaza velada de suicidio, o la fijación del tiempo y el proceso de la escritura, por medio del cual las heroínas se presentan a sí mismas ante el papel que las lágrimas emborronan e imaginan al amado en el instante mismo del recibo y lectura de la carta.

El carácter de soliloquio o monólogo dramático de la mediación epistolar no le pasaba desapercibido a Ovidio cuando hace que Penélope le dirija una carta a Ulises, cuyo paradero desconoce; Deyanira escriba a Hércules ya muerto o Ariadna, abandonada en una isla desierta, escriba a Teseo. Las *Heroidas* resultan un gran despliegue de recursos retóricos en aras de la máxima eficacia expresiva y persuasiva, del más efectivo patetismo trágico y poético, porque conjugan elegía con interpretación psicológica y humana del mito, materia que Ovidio dedicaba al lector extradiegético, quien conocía de antemano el destino de los personajes legendarios.

En las primeras 15 cartas el modelo de la comunicación predominante es el del monólogo que se deriva del abandono o del amor no correspondido, y en este caso el tiempo de la escritura de la carta transcurre con posterioridad a la acción y por tanto la narración es de valor retrospectivo. Subrayan estas misivas en general el sentimiento de soledad y la distancia que la epístola pretende mediar sin éxito, terminando por convertirse en testimonio palpable de la ausencia. Cuando entre heroína y amante se produce un intercambio epistolar, en la de Paris a Helena, por ejemplo, la misiva es en este caso comunicación, acercamiento y diálogo o conquista, y la carta produce la acción, la anticipa, la hace avanzar, es la trama misma. Las posibilidades novelísticas de este esquema, junto con el de narración retrospectiva, dejarían una fuerte impronta en el desarrollo que conduce la epístola a la secuencia novelesca y sentimental.

Igualmente las *Heroidas* de Ovidio contribuirían a la identificación del género con formas posteriores de literatura feminizada bajo auspicios masculinos y a la asociación literaria de las epístolas con las tramas de los amantes contrariados. Como tales, gozaron de un éxito extraordinario ya desde la Edad Media hasta la revitalización que se produjo en el siglo XVIII a raíz de la divulgación de las cartas de Abelardo y Eloísa y de la publicación de las *Lettres portugaises*, prototipo moderno del subjetivismo epistolar.

En *Tristana* hay elementos de esa naturaleza monologal y alternativamente dialogal femeninas propias del género epistolar, que Ovidio supo explotar, salvo que las cartas intercaladas de la novela de Galdós no son producto de un trágico abandono o de circunstancias límites de separación, como en la obra elegíaca de Ovidio, sino que emergen del interés del novelista por poner a sus personajes en un estado de máxima literaturización, como consecuencia de un deseo imitativo y de las aspiraciones de los personajes por trascender la precariedad de sus vidas. La escritura epistolar es la mejor vía de escape. *Tristana* no es abandonada por su amado como sucede a la mayoría de las heroínas de la leyenda ovidiana. En *Tristana* la carta misma es abandono o desmayo del ser; en sus cartas *Tristana* se abandona, se deja ser, se olvida de sí misma, de la pequeñez de las cosas, y se olvida sobre todo del otro, lo que a su vez produce como resultado el consecuente abandono de éste. En este aspecto está más cerca su escritura ensimismada de la del personaje de Mariana Alcoforado, otra gran abandonada, que con el muy variado *ethos* de las heroínas de la leyenda que lamentan en elegías narrativas de carácter suasorio y exponen sus circunstancias muy por entero ante el lector extradiegético en tiempo retrospectivo y posterior a la acción.

Hay que entender además que a este modelo de epístola enteramente ficticia, sobre el que Galdós se permite ironizar, se le superpone ahora otro, entresacado no tanto de la tradición literaria como de la correspondencia propia, la de la vida real, esa en que la escritura epistolar amorosa, muy especialmente si es de carácter unilateral, termina indefectiblemente por anticiparnos el fracaso de la escritura del deseo y de sus mecanismos de reemplazo.

En *Tristana* Galdós traslada a la ficción algo de la expresión familiar de la correspondencia de Pardo Bazán y mucho de la de Concha Ruth Morel, con la mezcla que hay en ambas de lenguas, frases extraídas de la literatura, motes, efusiones y apelativos cariñosos entre enamorados. Horacio llama a Tristana «Miquina», como Pardo Bazán había llamado a Galdós «Miquiño», «Minino» y «Miquito». Entre las cartas de Pardo Bazán a Galdós que Pattison estudia se encuentra una en que la escritora se dirige a Galdós con el apelativo de Horacio, en alusión al personaje de *Tristana* (1973, 26-7). Temáticamente, en el velado rechazo que se vislumbra en la parte de Pardo Bazán hacia la posibilidad del matrimonio puede haber reminiscencias en *Tristana*, y en la novela se oyen muy de lejos, pero con sorprendente nitidez, las manifestaciones de la escritora sobre su propia emancipación, que a Bravo-Villasante le parecieron «un trasunto de algunas de las cartas de la Pardo Bazán a Galdós y de las conversaciones que ambos sostenían acerca del tema de la emancipación de la mujer» (1975, 9):

Me he propuesto vivir exclusivamente del trabajo literario, sin recibir nada de mis padres, puesto que si me emancipo en cierto modo de la tutela paterna, debo justificar mi emancipación siendo en nada dependiente; y este propósito, del todo varonil, reclama mi fuerza y tranquilidad. Si pensase en este dualismo mío interior, no cumpliría mis compromisos editoriales, porque dormiría mal, estaría rendida al día siguiente, y adiós producción y adiós 15 cuartillas diarias... De los dos órdenes de virtudes que se exigen al género humano, elijo las del varón... y en paz (Pardo Bazán, 90).

Aspiro a no depender de nadie, ni del hombre que adoro (...) No veo la felicidad en el matrimonio. Quiero, para expresarlo a mi manera, estar casada conmigo misma, y ser mi propia cabeza de familia. No sabré amar por obligación; sólo en la libertad comprendo mi fe constante y mi adhesión sin límites. Protesto, me da la gana protestar contra los hombres, que se han cogido todo el mundo por suyo, y no nos han dejado a nosotras más que las veredas estrechitas por donde ellos no saben andar... (*Tristana*, 146).

Pero esta cuestión está claramente presente, de modo más literal, a su vez, en las cartas de Morell. Galdós parece disolver las voces de las dos epistológrafas de la vida real en la voz de otra autora ficticia de cartas, Tristana, quien al final de la novela, a pesar de su protesta, recapitula de modo vergonzante y se resigna al fracaso de sus aspiraciones vitales.

Las conexiones de las cartas de Tristana y las de Concha Ruth Morel son mucho más claras, y ya fueron puestas de relieve por Smith y Lambert. Las cartas de la novela recuerdan en los calcos léxicos, en la expresividad y sobre todo en la personalidad voluble y alocada de las epistológrafas, además de en ciertas coincidencias temáticas y argumentales, a las de la actriz, en mayor medida que a las de Pardo Bazán; la correspondencia de esta última es claramente la de una personalidad que se conoce, conoce a su corresponsal y preserva la dignidad de ambos, y es capaz de alternar el discurso afectivo, el humor y el juego, con la reflexión objetiva sobre la relación, la personal y la literaria, entre dos corresponsales que son amantes pero también amigos.<sup>2</sup> La coincidencia, sin embargo, con los particulares apelativos de «Miquín» en el nombre del destinatario y de «Miquina» de la parte de la signataria en las cartas de la actriz dramática, revelan una asombrosa circularidad que habría fluido de la correspondencia entre Pardo Bazán y Galdós a la de éste y Concha Morel, para simultáneamente pasar a *Tristana*, en un trasvase de la vida a la literatura de doble y fructífero recorrido. Smith ya señalaba que en el lenguaje lleno de popularismos de las cartas de Concha Morel, ésta imitaba al lenguaje de los personajes populares de las novelas de Galdós y viceversa: «Concha imitates Fortunata, and Tristana “imitates” Concha» (1975, 109). Hay otras coincidencias igualmente sorprendentes entre la correspondencia de Pardo Bazán y Morell, derivadas de una idéntica circunstancia, la de verse obligadas a reflejar en la escritura un sentimiento inaprensible por medio de la palabra; las diferencias en la expresión, sin embargo, reflejan exactamente la distancia entre una y otra epistológrafas de la vida real: «y al enlace de estos sentimientos no puedo darle nombre, porque V. no ignora que el idioma es pobrísimo para ex-



presar los matices ricos y variados del afecto» (Pardo Bazan, en Pattison, 25); «Dicen que es rico nuestro idioma, ¡mentira!, yo no encuentro palabras para expresarte lo que siento» (Concha Morel, en Smith, 93). E igual que Pardo Bazán se identifica con la Augusta de *La incógnita*, Concha Morel, que se revela en sus cartas como una ferviente lectora de las novelas de Galdós, se siente próxima a la protagonista de *La desheredada* (Smith, 93). Y como se ha dicho ya, en todas las correspondencias, las de la vida real tanto como las de la ficción, existe un claro afán de independencia femenina.

Salvo en alguna paráfrasis puntual de pasajes de la correspondencia de la actriz en *Tristana*, en general, es preciso aclarar, no hay literalidad, sino reflejo de una personalidad y de sus circunstancias; se trata más bien de la explotación que las posibilidades dialogales, narrativas y literarias, junto a las del reflejo del lenguaje y la psicología contenidas en la comunicación epistolar de naturaleza íntima, lo que a Galdós le interesa observar e incluir en su morfología de la novela. Las cartas de la correspondencia privada de Galdós y las de *Tristana* no guardan más relación que la que se da entre la realidad observada y sus modos de representación literaria: es decir, toda o nada, según se mire, pero es precisamente éste el asunto que le interesa al novelista, el de las relaciones entre realidad e invención.

Galdós entendió bien las posibilidades novelísticas que germinan en toda correspondencia continuada; la carta íntima, el monodílogo de amor, junto a los modelos de la tradición literaria, le proporcionaban, además, efectos de cursi literaturización con fines paródicos. Pero sobre todo comprendió las ventajas que se derivaban del medio epistolar: las de una mayor prolongación del diálogo íntimo de la comunicación amorosa —para el que contaba con espléndidos ejemplos de la experiencia propia—, la exploración del envés monologal de ese diálogo, y el de la invención del amor y de la propia identidad, con sus efectos de contraste entre realidad, idealidad y deseo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABELARD AND HELOISE, *The Story of His Misfortunes and the Personal Letters*, trad. Betty Radice, Londres, The Folio Society, 1977.
- ALTMAN GURKIN, J., *Epistolarity. Approches to a Form*, Columbus, Ohio State University Press, 1982.
- ANDREU, Alicia G., "Tristana: el deseo y la producción de la escritura", *Romance Languages Annual*, núm. 2, 1990, pp. 305-309.
- BEEBEE, T. O., *Epistolarly Fiction in Europe, 1500-1850*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- BORDONS, T., "Releyendo Tristana", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 41, vol. 2, 1993, pp. 471-487.
- BRAY, Joe, *The Epistolarly Novel: Representations of Consciousness*, Londres, Routledge, 2003.
- BRAVO-VILLASANTE, C., ed. Emilia Pardo Bazán. *Cartas a Benito Pérez Galdós (1889-1890)*, Madrid, Turner, 1975.
- BRAVO-VILLASANTE, C., *Galdós*, Madrid, Mondadori, 1988.
- BRAVO-VILLASANTE, C., *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1962.
- CASALDUERO, J., *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos, 1974.
- COOK, E. H., *Epistolarly Bodies: Gender and Genre in the Eighteenth-Century Republic of Letters*, Stanford, Stanford University Press, 1996.
- ENGLER, K., "The Ghostly Lover: The Portrayal of the Animus in Tristana", *Anales Galdosianos*, núm. 12, 1977, pp. 95-109.
- GOLD, H., "Cartas de mujeres y la mediación epistolar en Tristana", *Actas del IV Congreso Internacional de estudios galdosianos*, vol. I, 1990, pp. 661-671.
- GOLD, H., "From Sensibility to Intelligibility: Transformations in the Spanish Epistolarly Novel from Romanticism to Realism", *La Chispa '85. Selected Proceedings*, ed. Gilbert Paolini, The Sixth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures, New Orleans, Tulane University, 1985, pp.133-43.
- GOLDSMITH, E., ed., *Writing the Female Voice. Essays on Epistolarly Literature*, Boston, Northeastern UP, 1989.
- GUILLÉN, C., "Al borde de la literariedad: literatura y epistolaridad", *Tropelias* núm. 2, 1991, pp. 71-92.
- GUILLÉN, C., "Correspondencia epistolar y literatura", *Boletín Informativo Fundación Juan March*, núm. 211, 1991, pp. 35-39.
- GUILLÉN, C., "La escritura feliz: literatura y epistolaridad", *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998, pp. 177-233.
- GULLÓN, R., *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Gredos, 1966.
- GULLÓN, G., "Tristana: literaturización y estructura novelesca", *Hispanic Review*, núm. 45, vol. 1, 1977, pp. 13-27.
- JOST, F., "L'évolution d'un genre: le roman épistolar dans les lettres occidentales", *Essais de littérature comparée*, Fribourg, Éditions Universitaires, 1968, pp. 89-179.
- La lettre. Approches sémiotiques. Les Actes du VIe Colloque Interdisciplinaire*, Fribourg, Éditions Universitaires de Fribourg, 1988.
- KAUFFMAN, L. S., *Discourse of Desire. Gender, Genre, and Epistolarly Fictions*, Ithaca, Cornell University Press, 1986.
- KAUFFMAN, L. S., "Not a Love Story: Retrospective and Prospective Epistolarly Directions", *Epistolarly Histories: Letters, Fiction, Culture*, ed. Amanda Gilroy, Charlottesville, VA, University Press of Virginia, 2000.
- KAUFFMAN, L. S., *Special Delivery. Epistolarly Modes in Modern Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.
- LAMBERT, A. F., "Galdós and Concha-Ruth Morel", *Anales galdosianos*, núm. 8, 1973, pp. 34-49.
- Letras Portugaisas, Letras d'une péruvienne et autres romans d'amour par lettres*, ed. Bernard Bray, Paris, Flammarion, 1983.
- HUTCHEON, L., *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana, University of Illinois Press, 2000.
- MAC ARTHUR, E. J., *Extravagant Narratives: Closure and Dynamics in the Epistolarly Form*, Princeton, Princeton University Press, 1990.
- MCDERMOTT, P., "Cómo se compone una mujer por correspondencia: Pepita Jiménez y Tristana", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, 8 junio 2008.
- <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/index.htm>>
- OVIDIO, *Cartas de las heroínas. Ibis*, trad. Ana Pérez Vega, Madrid, Gredos, 1994.
- OVIDIO, *Heroidas*, ed. Antonio Alatorre, México, Universidad Autónoma de México, 1950.
- PAGÉS-RANGEL, R., *Del dominio público: itinerarios de la carta privada*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997.
- PARDO BAZÁN, E., "Tristana," *Nuevo Teatro Crítico*, núm. 17, mayo 1892, pp. 77-90, 10 febrero, 2009.
- <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=377>>
- PATTISON, W., "Two Women in the Life of Galdós," *Anales galdosianos*, núm. 8, 1973, pp. 23-31.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Tristana*, ed. Ricardo Gullón, Madrid, Alianza, 2001.
- PERRY, R., *Women, Letters and the Novel*, New York, AMS Press, 1980.
- ROSBOTTON, R. C., "Motifs in Epistolarly Fiction: Analysis of a Narrative Sub-genre", *L'esprit créateur. Epistolarly Literature of the 18th Century*, núm. 17, vol. 4, 1977, pp. 279-301.
- ROUSSET, J., "Le roman par letters", *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti, 1964, pp. 65-103.
- RUEDA, A., *Cartas sin lacrar: La novela epistolar y la España ilustrada, 1789-1840*, Madrid, Iberoamericana, 2001.
- SÁNCHEZ, R. G., "Galdós's Tristana, Anatomy of a 'Dissappointment'", *Anales galdosianos*, núm. 12, 1977, pp. 111-125.
- SMITH, G., "Galdós, Tristana, and Letters from Concha-Ruth Morell", *Anales galdosianos*, núm.10, 1975, pp. 91-120.
- SINNIGEN, J. H., "Resistance and Rebellion in Tristana", *Modern Language Notes*, núm. 91, 1976, pp. 277-291.

- SOBEJANO, G., "Forma literaria y sensibilidad social en *La incógnita y Realidad*, de Galdós", *Revista Hispánica Moderna*, núm. 30, vol. 2, 1964, pp. 89-107, reimp. *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 67-104.
- SOBEJANO, G., "Galdós y el vocabulario de los amantes", *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 105-138.
- TSUCHIYA, A., "The Struggle for Autonomy in Galdós *Tristana*", *MLN*, núm. 104, vol. 2, 1989, pp. 330-349.
- UREY, D., *Galdós and the Irony of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- VERSINI, L., *Le roman épistolaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.
- VIOLI, P., "La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar", trad. Consuelo Vázquez de Parga, *Revista de Occidente*, núm. 68, 1987, pp. 87-99.
- VIOLI, P., "Letters", *Discourse and Literature*, ed. Teun A. Van Dijk, Ámsterdam, John Benjamins, 1985, pp. 149-167.

## NOTAS

<sup>1</sup> Sobejano consideraba *La incógnita* como la «única novela epistolar de Galdós» (1964, 90).

<sup>2</sup> Por eso resultan llamativas las declaraciones de G. Gullón en un artículo sobre *Tristana*, por lo demás muy importante, acerca de las coincidencias entre la correspondencia que Pardo Bazán envió a Galdós y la de *Tristana*; Gullón, a pesar de considerar las relaciones biográficas y literarias de escasa relevancia crítica, manifiesta:

la semejanza se halla fundamentalmente en el tono romántico en la sublimación del amante, presentado como un ser ideal (Horacio para *Tristana*, Benito para *Emilia*); además el lenguaje de las correspondencias, la ficticia tanto como la real, escrito con ortografía fonética, se caracteriza por la libre utilización de palabras extranjeras, especialmente italianas e inglesas. Así pues, como observación preliminar, única que por el momento quiero hacer, diré que parece claro el propósito de Galdós de burlarse en *Tristana* de las transfiguraciones a que la Pardo Bazán sometía las relaciones eróticas, sugiriendo que la caída de *Asís*, en *Insolación*, no se debía únicamente al calor y a motivaciones puramente accidentales sino a los fogosos ataques pasionales de Pacheco, y a cierta predisposición idealizadora, unida a los estimulantes del sexo, que convierten a la mujer en fácil presa de los tenorios de este mundo (1977, nota al pie 3, 14).