

TRISTANA COMO NOVELA JAPONISTA

TRISTANA AS A JAPONISTE NOVEL

David R. George, Jr.*

RESUMEN

El símil que compara a la protagonista de *Tristana* con una 'dama japonesa' salida de un grabado *ukiyo-e* ofrece el instante más explícito del intento de Galdós de incorporar en su obra la estética japonista popular en la Europa finisecular. Tomando como punto de partida esta imagen, este ensayo examina las alusiones japonistas que aparecen a lo largo de la novela, a fin de sugerir cómo el autor logra una aplicación más profunda, tanto en la estructura como en los contenidos, de los preceptos estéticos japoneses.

PALABRAS CLAVE: *Tristana*, japonsimo, *ukiyo-e*, Utamaro.

ABSTRACT

The simile comparing the main carácter of *Tristana* to a 'Japanese lady' from an *ukiyo-e* represents the most explicit attempt by Galdós to incorporate into his literature the *Japoniste* aesthetic popular in *fin-de-siècle* Europe. Using this image as a point of departure, this paper examines *Japoniste* allusions contained in the 1892 novel in order to suggest the ways in which the author achieves a more profound application of Japanese aesthetics.

KEYWORDS: *Tristana*, Japonisme, *ukiyo-e*, Utamaro.

Uno de los fundamentos del último tercio del siglo XIX es la revolución estética que trae el descubrimiento del arte japonés tras la forzada apertura de la nación asiática a Occidente en 1853. La fascinación por el Japón y la moda por lo japonés dan lugar a una reacción intelectual que busca trascender lo puramente exótico para llegar a una comprensión más profunda de sus bases estéticas, de modo que estas sirvan como fuente para la renovación del arte europeo. En las novelas contemporáneas de Galdós se encuentran numerosas referencias a objetos traídos del Japón. Ello no solo refleja la afición por ellos en España, sino que evidencian también cómo el autor canario intenta desde muy pronto incorporar en su obra misma la estética de inspiración en lo japonés. De entre tales invocaciones, el símil que compara la protagonista de *Tristana* con una «dama japonesa» salida de un grabado *ukiyo-e* ofrece el instante más explícito. Tomando como punto de partida esta imagen, ya comentada por la crítica, en este ensayo examino las cualidades japonistas que aparecen de manera menos explícita a lo largo de la novela, a fin de señalar cómo Galdós logra una aplicación más profunda, tanto en la estructura como en los contenidos, de los preceptos estéticos japoneses.¹

El término japonismo aparece primeramente en una serie de seis artículos publicados por el coleccionista francés y crítico de arte Philippe Burty (1830-1890). Como fenómeno cultural, se trataba de una intelectualización de la más amplia fascinación por lo japonés que barría Europa y Norteamérica a partir de la forzosa apertura comercial de Japón por parte de Commodore Matthew Perry en 1853. Propuesta como algo opuesto al mero coqueteo con el país nipón, el japonismo dice comportar un entendimiento de la cultura japonesa. Así, los adelantados promotores Samuel Bing y Louis Gosné animan a artistas a trascender aquellas características del arte japonés «sorprendentemente exóticas» a fin de percibir sus principios estéticos más profundos (Hokenson: 2004, 72).

El grabado tipo *ukiyo-e* funciona como *lingua franca* para hacer puente entre los artistas orientales y occidentales así como entre diferentes países europeos y entre medios artísticos. La significancia del japonismo se observa en la manera en la que los escritores incorporan en la forma, estilo y contenido de sus obras la falta de perspectiva, la asimetría, los bordes marcados, la luz difuminada y la fijación con lo cotidiano que son características de los *ukiyo-e*. Tal influencia del japonismo en literatura es palpable sobretudo en las corrientes finiseculares del modernismo y el simbolismo, aunque la estética japonesa atraiga primeramente a escritores realistas y naturalistas en las décadas de los años 1860 y

* Bates College.

70. Los hermanos Goncourt y Émile Zola descubren en el grabado japonés la misma representación de la cruda realidad y la pasión desprovista de sentimentalismo e intención moralizante que persiguen en sus escritos.

España no resulta desde luego inmune a dicha locura por todo lo japonés experimentada al norte de los Pirineos: los artistas españoles que viajan a París se enteran de los debates que ocupan a los círculos intelectuales, y el público lector en general se familiariza con tales conversaciones que tienen lugar en Francia por periódicos como *La Ilustración Española y Americana*. Los compradores burgueses encuentran *japoneries* a la venta en tiendas especializadas de Madrid y Barcelona, y se deleitan haciendo vida social en ‘salones japoneses’ como el que se instala en Lhardy. Durante la década de 1880, Japón aparece con progresiva frecuencia en la prensa especializada y es objeto de crítica de arte. En la Exposición Universal de Barcelona de 1888, el público español en masa se ve expuesto por primera vez al arte del Japón, y es decisivo el impacto que la estética ejerce sobre las artes visuales en España, así como en la literatura.²

En 1867, Galdós viaja a París y se pasea por las salas y pabellones de la Exposición Universal. Ni en sus artículos para *La Nación* de 1868 ni en *Memorias de un desmemoriado* (1916) menciona la exposición japonesa que causa furor entre los artistas y escritores franceses. Sin embargo, es casi imposible que no pase al menos una mañana o una tarde admirando el conjunto de objetos expuestos, incluidos los *ukiyo-e*. El novelista español también viaja a Barcelona en 1888 para visitar la Exposición. Allí se encuentra con Emilia Pardo Bazán, con quien mantiene estrecha relación desde un año antes, y también con intelectuales catalanes. Sin duda el autor está al tanto de los debates sobre el arte nipón propagado por la prensa nacional y extranjera de los años 1870 y 80. No obstante parece ser su relación personal con Pardo Bazán el factor determinante de su apreciación por lo japonés que se transmite en *Tristana*.

La escritura de *Tristana* viene justo al final de los años más intensos en la relación entre Pardo Bazán y Galdós. También en ese tiempo la autora mantiene correspondencia con Edmond Goncourt mientras trabaja en la traducción de *Les Frères Zengamo* (*Los hermanos Zengamo*).³ Ella está sin duda al corriente del proyecto del francés de un estudio monográfico sobre el gran maestro del *ukiyo-e* Kitagawa Utamaro, *Utamaro, le peintre des maisons verts*, y probablemente se hace con una copia cuando el estudio aparece en 1891. Se debe a Pardo Bazán más que a nadie el dar a conocer a los Goncourts y a Zola en España, lo cual hace a través de *La cuestión palpitante* (1882) y algunos artículos publicados en *La época* (1884) y en *España Moderna* (1891). Aunque no menciona el japonismo de Zola directamente, sí alude a la pasión de los Goncourt por Japón y cita en particular sus escritos como fuente indirecta de la estética japonista para los artistas y escritores españoles. En *Cuarenta días en la Exposición* la autora informa de la influencia de la exhibición sobre el Japón en la Exposición Universal: «¿Cómo negar la influencia del arte del Japón en el moderno arte? Es demasiado visible y profunda. A veces antes de influencia, parece sugestión (...)» (Pardo Bazán: 1901, 82).

En el primer capítulo de *Tristana*, se presenta a tres de los cuatro personajes principales, don Lope, Saturna y Tristana, con descripción rápida y esquemática. La joven, en apariencia y en procedencia, ocupa una posición ambigua en la casa del hombre maduro. A veces puede confundirse con una sirvienta, y otras por algo diferente. La naturaleza exacta y las razones de su presencia se sugieren de forma indirecta mediante una larga enumeración de sus rasgos físicos: «(...) era joven, bonitilla, esbelta, de una blancura casi inverosímil de puro alabastrina; las mejillas sin color, los ojos negros (...), las cejas increíbles, como indicados en arcos con la punta de finísima pincel (...)» (10). Se acude al símil de nuevo al comentar el modo de vestir de Tristana: «(...) cuando se acicalaba y se ponía su bata morada con rosetones blancos, el moño arribita, traspasado con horquillas de dorada cabeza, resultaba una fiel imagen de dama japonesa de alto copete» (10-11). La presentación resulta ser algo más que una mera comparación destinada a fijar la imagen del personaje en la mente del lector: el símil allí da lugar a una *ékphrasis* según reproduce con palabras precisas un *bijin-ga* japonés, lo cual se traduce literalmente como un «retrato de persona bella». Tal tipo de estampa constituye un género especialmente apreciado de *ukiyo-e*, y el maestro del siglo XVIII Kitagawa Utamaro se considera entre los más reconocidos autores por su destreza a la hora de captar los estados emocionales y psíquicos de las mujeres de los «barrios de placer» de la era Edo.⁴ El narrador de *Tristana* continúa y hace alusión más explícita al halagar la habilidad del artista del *ukiyo-e* poniendo en relación el cutis de la protagonista con el satinado papel de arroz sobre el que se reproducen los grabados: «¿qué más, si toda ella parecía

de papel, de ese papel plástico, caliente y vivo en que aquellos inspirados orientales representan lo divino y lo humano, lo cómico tirando a grave, y lo grave que hace reír?» (10).

Mediante la *ékphrasis*, Galdós se dispone a revelar lo que queda 'sin decir' en tan expresivo aunque estático grabado: la sórdida historia de Tristana no dista mucho de aquellas cortesanas de Yoshiwara que pintan Utamaro y otros, cuyos favores quedan para el goce y la explotación de los don Lope japoneses. Al igual que las bellezas japonesas que combinan un alto grado de sofisticación estética con abierta vulgaridad, la novela en su desarrollo no hace sino sugerir, sin llegar a revelar del todo, la naturaleza de los lazos que atan a Tristana a su protector.

El paisaje del extremo norte de un Madrid en expansión es un elemento clave en la trama de *Tristana*, y está igualmente delineado por la alusión al grabado japonés. Las colinas más allá del nuevo barrio de Chamberí son escenario de idilio amoroso, donde Horacio y Tristana se conocen y pasan muchas tardes de felicidad, fuera del alcance de la mirada suspicaz de don Lope, «Testigos de su dicha fueron el cerro de Chamartín, las dos torres, que parecen pagodas, del colegio de los jesuitas, y el pinar misterioso» (59). Las torres campanario como pagodas y los pinos por sí solos quizá sean simples ejemplos de *japoneria*. No obstante, en conjunto y con la imagen precedente, los símiles de nuevo invitan a ser interpretados de manera menos superficial dentro del simbolismo estético propios del grabado japonés. Algunas descripciones del paisaje que aparecen en los capítulos del 7 al 10 pueden ser únicamente entendidos en términos de perspectiva si se traducen al lenguaje visual del *ukiyo-e*. El narrador presenta una serie de vistas extensas, siempre desde abajo que alza el plano de fondo a fin de encajar en él los elementos naturales y arquitectónicos mientras que ambas figuras aparecen en primer plano. La perspectiva no es la de un voyeur sino la de un observador activo focalizado en la fiel y confidente Saturna. El arte del *ukiyo-e* fascina al público tanto por su realismo como por su expresividad, y en el pasaje mencionado, como apunta el narrador, la belleza de la escena resulta en percepción más que en esencia del paisaje: «el encanto de las cosas era una proyección de sí mismos» (59-60).

El pino es un motivo constante en las artes escénicas tradicionales de Japón: en el teatro *noh* un pino grande aparece siempre pintado en la tela de fondo del escenario, y tres pinos pequeños hacen de puente entre el espacio principal y el cuarto de espejos (*kagami no ma*) donde el actor se quita la máscara. A lo largo del sendero de pinos el actor principal (*shite*) transita entre mundos, haciendo entradas y salidas, iniciando y clausurando el drama. El «pinar misterioso» es un lugar de seducción y marca así mismo la transición en la trama de *Tristana*, entre la inicial exposición y la introducción del conflicto central que lleva la historia hacia su desenlace.

La imagen de la «damita japonesa» está presente a través de toda la novela, incluso cuando se refiere a la protagonista como «damita» simplemente. No obstante, la connotación inicial de la «figurilla de papel» como objeto o juguete no es permanente. El conocer y enamorarse de Horacio, como acto de rebeldía contra don Lope, revela que Tristana posee mayor iniciativa: no es simplemente seducida por el artista sino que también ella toma el papel de sujeto que seduce. La configuración del personaje que se ofrece al principio es transformado sutilmente cuando don Lope se enfrenta a la joven con comentarios indirectos en relación a su aventura. Al escuchar la reprimenda, la muchacha se pone pálida «Parecía una muerta hermosísima, y 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» (66). Aquí, el texto evoca otro género dentro del *ukiyo-e*: el fantasmagórico, el cual, aunque se aleja del modelo realista tan apreciado por los primeros japonistas, resulta atractivo a la sensibilidad de los simbolistas y modernistas. La representación alternativa de la figura busca adentrarse bajo la superficie de la belleza para revelar la psicología de los personajes. Tristana, como aparición fantasmal se revela con un punto de horror contra su excéntrico benefactor. La imagen se elabora aún más cuando don Lope observa los signos evidentes del idilio que vive su protegida: «(...) y tal viveza de espíritu mostraba la niña, de tal modo se transfiguraba su nacarado rostro de dama japonesa al reflejar en sus negros ojos la inteligencia soberana, (...)» (79). Algunas referencias a su inteligencia «soberana» revelan que sus artimañas no son otra cosa que su fantasmagórico exceso de deseos y pasiones ilícitas. Silvia Tubert observa que la identidad de la protagonista viene marcada por un proceso de identificación con el deseo de don Lope según se manifiesta en la seducción. La ambivalencia y perversión de la relación misma deja marcas indelebles en el personaje que culminan con su transformación: «Don Lope había hecho de Tristana su discípula y ella asume como propias las *ideas* que el seductor le transmitió» (Tubert: 1999, 241).

En 1816, el intelectual moralista Buyô Inshi lanza la siguiente diatriba contra Yoshiwara:

Las prostitutas no son lo despreciable; más bien lo son los propietarios, conocidos como *bôhachi*. Inhumanos, actúan contra las leyes del cielo y de los principios de las personas. Se comportan como animales y la sociedad habría de detestarlos. Primero compran y usurpan las hijas queridas de otros por unas migajas, las enjaulan como pájaros y luego las ponen trabajar hasta que no pueden más, forzándolas a seducir a hombres jóvenes (Segawa: 1993, 208).

El relato que se genera en torno a las bellezas de Yoshiwara, y acompaña los grabados de Utamaro, recorre la evolución del poder seductor de esas mujeres desde la juventud hasta la madurez, mediante el estudio de sus fisionomías. La novela de Galdós cuenta cómo Tristana cae víctima de los encantos de Horacio, pero transmite al mismo tiempo la conciencia del artista de ser él mismo embrujado por las gracias de la joven. Se dedica a analizar la relación, con una compostura no exenta de pasión: «Lo primero que encontró en aquel análisis fue la seducción irresistible que la damita japonesa sobre él ejercía, fenómeno que en él era como una dulce enfermedad, de que no quería en ningún modo curarse» (87).

El narrador enumera las cualidades seductoras de Tristana como una serie de dicotomías: humildad y orgullo, alegría y furia, lo divino y lo humano, dulce y amargo, agua y fuego. La yuxtaposición de *ga* (elegancia, finura) y *zoku* (vulgaridad, ordinariéz) es característica de los *ukiyo-e* más admirados por los japonistas, pero también una parte intrínseca de la cultura del período Edo tardío. El placer visual de contemplar el grabado surge de descifrar las múltiples capas de lectura que admite una sola imagen, frente a lo que sería la confluencia de significados (Fiorillo: 1999). De igual modo examina Horacio con cuidado su objeto de estudio, antes de entregarse conscientemente a sus placeres, aunque el poder destructivo de la seductora es obvio de inmediato: «El arte era el que salía perdiendo con estas pasiones eternas y estos crecientes ardores» (88).

La referencia final al objeto japonés aparece cuando el romance entre Tristana y Horacio se traslada puertas adentro, al estudio del artista donde su amor se consume y luego se disipa para pasar una fase donde todo lo ocupa el pensamiento. Entre las muchas cosas que se describen dentro del estudio figuran las «carpetas de estampas» y los utensilios y telas para vestir a sus modelos:

(...) en el cuartito anexo destinado a lavatorio y a guardar trastos, más tablitas, el jarro del agua con ramas de arbustos puestas a refrescar, una bata de Tristana colgada de la percha, y lindos trajes esparcidos por do quiera; un alquicel árabe, un ropón japonés, antifaces, quirotecas, chupas y casacas bordadas, pelucas, babuchas de odalisca y delantales de campesina romana (89).

La bata de Tristana cuelga junto con otros disfraces empleados, según cuenta el narrador, en los juegos teatrales con los que la joven entretiene a su amante. La bata de estilo japonés hace alusión a uno de los muchos papeles que Tristana desempeña para Horacio, al tiempo que refleja el modo en que los principios estéticos del japonismo vienen a entretenerse en el personaje y su historia, sin que en ello el disfraz tenga utilidad. La trasposición de la estética de *ukiyo-e* termina cuando la historia de amor pasa de la realidad a la imaginación, y luego a la literatura en forma de correspondencia de cartas donde la relación pasa a ser una serie de estampa aisladas más que una visión completa de la realidad. En su estudio de Utamaro, Edmond Goncourt describe con detalle los cuadernos amarillos del siglo XVIII (*kibyoshi*) que combinan texto y xilografía en viñetas al modo de los libros *manga*.⁵ Este es un género que depende de la elipsis donde es el lector quien debe juntar él mismo texto e imágenes para descifrar significado. También *Tristana* es elíptica en estructura y diseño como apunta Farris Anderson, y puede ser que su sentido completo se derive de principios estéticos japonismos (1985, 60).

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, F., "Ellipsis and Space in *Tristana*", *Anales Galdosianos*, 20, 1985, pp. 61-73.
- GONCOURT, E., *Utamaro*, New York, Parkstone, 2008.
- GONZÁLEZ ARÍAS, F., "Emilia Pardo Bazán y los hermanos Goncourt: afinidades y resonancias", *Bulletin Hispanique* 91, 1989, pp. 409-446.
- HOKENSON, J., *Japan, France and East-West Aesthetics: French Literature, 1867-2000*, Cranbury, NJ, Associated University Press, 2004.
- FIORILLO, J., *Viewing Japanese Prints*, www.viewjapaneseprints.net, 1999.
- LITVAK, L., *El sendero del tigre: Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*, Madrid, Taurus, 1986.
- NELSON DAVIS, J., *Utamaro and the Spectacle of Beauty*, Honolulu, University of Hawaii, 2007.
- PARDO BAZÁN, E., *Cuarenta días en la exposición, Obras Completas*, vol. XXI, Madrid, Prieto, 1901.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Tristana*, Madrid, Alianza, 1987.
- SEGAWA SEIGLE, C., *Yoshiwara: The Glittering World of the Japanese Courtesan*, Honolulu, University of Hawaii, 1993.
- TUBERT, S., "Tristana: ley patriarcal y deseo fememino", *Bulletin of Hispanic Studies*, 76, 1999, pp. 231-248.
- VALIS, N., "Novel into Painting: Transition in Spanish Realism", *Anales Galdosianos*, 20, 1, 1985, pp. 9-20.

NOTAS

¹ Ver VALIS.

² Ver LITVAK.

³ Ver GONZÁLEZ ARÍAS.

⁴ Ver DAVIS.

⁵ Ver GONCOURT.