



Benito Pérez Galdós y el aburguesamiento en
Tristana

Zoila Clark

Florida International University

Al tratar de reflejar la realidad del siglo XIX, Galdós pintó un destino de mujer tan distinto del que se busca hoy en día que la crítica literaria le ha dedicado recientemente muchas páginas a la novela *Tristana*. Emilia Pardo Bazán considera, por ejemplo, que esta es una novela de final fallido por suponer que el tema de la novela debió ser el de la esclavitud moral de la mujer. Sin embargo, Leopoldo Alas Clarín no cree que *Tristana* represente tal cosa y resalta el realismo con que Galdós se aproxima al espíritu de su época afirmando lo siguiente:

Yo veo allí puramente la representación bella de un destino gris atormentando un alma noble, bella, pero débil, de verdadera fuerza sólo para imaginar, para soñar, de muchas actitudes embrionarias, un alma como hay muchas en nuestro tiempo de medianías llenas de ideal y sin energía ni vocación seria, constante, definida. (224)

Clarín habla de la protagonista como del alma española en un período de decadencia por lo que *Tristana* debe releerse dentro de su contexto histórico-social. Recordemos que Pardo Bazán fue una mujer que se adelantó a su época y no hubiese escrito una novela de final fatalista para la mujer, mientras que Galdós no escapó a su tiempo. De aquí que en el artículo “Releyendo *Tristana*,” Teresa Bordons plantee que esta novela se ha de contextualizar durante un período de cambio social específico: “la consolidación de la burguesía española en el poder” (471); y que tal alteración del orden social hizo necesario un proceso de “reelaboración del sistema del género sexual [...] como elemento activo dentro de la amplia red de relaciones sociales” (472). Por lo tanto, nos es necesario profundizar en la manera en que la novela muestra estas reelaboraciones de la sexualidad de Tristana y en el proceso de aburguesamiento de la España de La Restauración, la cual encasilla a la mujer, según Galdós, “en un hueco honroso de la sociedad” (95).

Michel Foucault explica que mientras la aristocracia se conservaba en el poder por la herencia sanguínea, la burguesía tuvo que crear un mecanismo que la diferenciara, y éste fue el sexo con relación al cuerpo. El concepto de la sexualidad surge así con una serie de normas y preocupación por cuidar los defectos físicos y morales como consecuencia de una diferenciación sexual que marca la identidad individual. Para Foucault, “sex became a police matter [...] to transform the sexual conduct of couples into a concerted economic and political behavior” (25-6). La sexualidad así entendida tuvo su origen durante la ilustración, período del predominio de la razón que crea la idea del sexo como un método para asegurar la estabilidad y el progreso de la burguesía europea.

El pensamiento filosófico en España a finales del siglo XIX tiene como uno de sus objetivos establecer unos patrones que den un carácter de normalización a las prácticas sexuales en el sentido en que se impone como necesaria para la sociedad. Así es posible observar que durante la Primera República española (1873) las ideas del krausismo influyen en el pensamiento liberal de los republicanos que están en el poder. Éstos consideran, dentro de su política de gobierno, que se ha de buscar la armonía social en el matrimonio como unión natural y social de los sexos. Fernando de Castro, krausista del siglo XIX, está a favor de una instrucción de la mujer de cara a la maternidad y “expone en su discurso inaugural los conocidos tópicos sobre los distintos caracteres (la ‘delicada impresionabilidad y dulzura’ de la mujer, ‘la reflexiva deliberación del hombre’, etc.) y de allí las diferentes funciones de los sexos [...] en que la educación de la mujer debería ser esencialmente práctica, de forma que pudiese aplicar sus conocimientos en la familia” (Geraldine M. Scalón 32). Tales ideas hacen que escritores krausistas como Galdós dejen, según Juan López Morillas, “la moraleja expresa o tácita: No intentes singularizarte [...] la verdadera felicidad está en no extralimitarse, en querer ser, y ser efectivamente, como todos los demás” (124). Esto es evidente en el final de *Tristana* ya que se le deja al lector con la

posibilidad de aceptar el que el matrimonio de Tristana y don Lope sea dichoso por el simple hecho de seguir con las normas de la nueva burguesía.

El pensamiento krausista perdura aún con el regreso de la monarquía borbónica durante La Restauración española. Cabe resaltar que el pueblo español que tenía fe en los ideales de liberación, vio que realmente tales ideales se iban desvaneciendo al establecerse un sistema de turnismo entre Canovas, el liberal conservador, y Sagasta, el liberal progresista. De allí que el pueblo pidiera el regreso de la monarquía, pero que se mantuviera el planteamiento krausista arriba expuesto, pues éste era la única esperanza de equilibrio social y moral de España.

Si durante la restauración de la monarquía se mantiene el plan krausista basado en la familia como célula básica del progreso de la nación española, era de espera que *Tristana*, publicada en 1892, fuera la historia de una joven que sueña con ser independiente por sus ideales liberales. Pero su sueño se esfuma tal y como se desvanecieron los ideales del pueblo español y Tristana termina aburguesándose y aceptando el rol de esposa sumisa y religiosa dentro de una monarquía que comparte el poder con la iglesia católica. Al mismo tiempo, se deja en claro que es la propia naturaleza de la mujer la que determina su supeditación al varón, ya que Tristana pierde sus ideales de libertad cuando se le amputa la pierna por el lunar que le brota en ella. Sin embargo, no debemos olvidar que la naturaleza femenina es sólo una construcción social que cobró fuerza en España durante La Restauración.

Tanto el título como el nombre de la protagonista es una palabra clave en la lectura de esta novela. Observamos que Tristana, cuyo nombre deriva de Tristan, un personaje inventado, es un objeto de creación. En “Struggle for Autonomy in Galdós’ *Tristana*,” Akiko Tsuchiya llega a la misma conclusión y por partida doble, afirmando lo siguiente:

Tristana becomes the object of artistic fabrication from the moment in which her mother, Josefina Solís, gives her a name of literary significance. An amateur writer of verse and a devotee of Golden Age drama, the quixotic Josefina names her daughter after the legendary hero Tristan in an effort to revive a mythical society that will serve as ‘norma y ejemplo a nuestras realidades groseras y vulgares.’ Josefina Solís is thus twice Tristana’s creator: first, by virtue of her motherhood and, secondly, by the act of naming her daughter. (334)

La cita interna de Tsuchiya añade en español que el propósito de la novela es el de servir de norma y ejemplo, lo cual evidencia que *Tristana* es una alegoría de la realidad social de la España de La Restauración. Además, podríamos agregar que aparte de Josefina, la madre de Tristana, hay una voz masculina que está creando la novela *Tristana* y al personaje Tristana, mediante un discurso patriarcal, en este caso la de Benito Pérez Galdós. Tal deducción nos lleva a ver en Tristana a una mujer creada desde el punto de vista masculino como un constructo social basado en el pensamiento krausista y no como una mujer real. De allí que Tristana sea pasiva como un papel en blanco que ha de escribirse porque ella no puede crear, sólo ser creada.

Los personajes femeninos son tan pasivos que estos existen sólo en función de un personaje masculino. La voz narrativa introduce primero a don Lope y luego se dice que “con él vivían dos mujeres, criada la una, señorita en el nombre la otra, confundándose ambas en la cocina y en los rudos menesteres de la casa, sin distinción de jerarquías, con perfecto y fraternal compañerismo, determinado más bien por la humillación de la señora que por las ínfulas de la criada” (8). Tanto Tristana como Saturna son criadas, pues Tristana es “la otra” que humildemente se identifica con la criada de la casa por tener el mismo rol en dicho espacio. Ambas

están relegadas a la cocina y a pasar desapercibidas haciendo labores domésticas. Cuando Galdós decide presentar a las dos mujeres juntas basándose en su parecido, también notamos la poca independencia e individualidad de Tristana.

¿Quién es Tristana?, se pregunta el lector, mas luego de leer una líneas sobre la descripción del personaje, éste comprende que la muchacha es en realidad un objeto, una muñeca “que parecía toda ella de puro armiño y el espíritu de la pulcritud [...] parecía de papel [...] una fiel imagen de dama japonesa” (8-9). La mujer que crea Galdós es un constructo masculino a imitación de la mujer oriental, cuya apariencia es de muñeca y es educada para complacer sexualmente al varón, caminar detrás de él, obedecerlo, servirlo y entretenerlo ya que su amo es su dueño y puede regalarla, mutilarla y hasta matarla. Observemos que desde un inicio Tristana “no era nada y lo era todo, pues le pertenecía como una petaca, un mueble o una prenda” (9) y ésta hasta es amenazada de muerte cuando se envalentona y enfrenta a don Lope. Catherine Jagoe sugiere que “the initial evocation of Tristana as a little oriental doll had served to evoke the practice of foot binding, which is later metaphorically realized. As a result of her illness, Tristana is both figuratively and literally cut down to size” (135). El paralelo es bastante válido, ya que Tristana es mutilada física y espiritualmente al final de la historia.

Cabe mencionar que la forma en que la sociedad aburguesa a la mujer es bastante cruel, considerando que el rol que le toca a la mujer burguesa es el de esclava del varón. Las ideas de superación de Tristana son vistas como una enfermedad que se ha de curar para que ésta pueda conformarse con su rol de esclava. Horacio, que lee los ideales de Tristana en las cartas que ésta le envía, le responde las misivas diciendo: “Dime que te gustará esta vida oscura y deliciosa; que amarás esta paz campestre; que aquí te curarás de las locas efervescencias que turban tu espíritu, y que anhelas ser una feliz y robusta villana” (57). Horacio, sin duda, la quiere aburguesar prometiéndole la felicidad si lo hace, tal es el discurso de poder; El discurso masculino parece hacer uso del afecto y del supuesto histerismo de la mujer para contrarrestar su resistencia y subyugarla. Cuando las ansias de superación pasan a ser locas efervescencias, se está diagnosticando científicamente que esta mujer necesita curarse de tal mal. Curiosamente, días más tarde Tristana empieza a quejarse de dolor de pierna y cuando el doctor Miquis la examina, él recomienda que el mal debe ser erradicado inmediatamente con una amputación.

En su libro *The History of Sexuality*, Foucault afirma que la creación del concepto de sexualidad, como la conocemos en la sociedad burguesa en que vivimos, usa una combinación de estrategias que forman mecanismos específicos de relaciones de poder y conocimiento centradas en la diferenciación sexual en que se basa la burguesía. Entre tales estrategias, él menciona “1. A hysterization of women’s bodies, 2. A pedagogization of children’s sex, 3. A socialization of procreative behavior, 4. A psychiatrization of perverse pleasure” (104-5). De aquí que la enfermedad de Tristana sea sólo el producto de su resistencia al modelo burgués. Al casarse con don Lope, ella se casa con su educador o tutor, el cual le enseñó lo que era la sexualidad al seducirla en su juventud y controló su facultad de procreación al mantenerla alejada de Horacio. Finalmente, el proceso psiquiátrico necesario para su curación total hace que ella se vuelve beata para seguir con su tratamiento o aburguesamiento luego de la mutilación.

Es importante añadir que la casa de don Lope puede ser vista como un espacio decadente, lleno de trofeos y cosas acabadas, mientras el estudio de Horacio es, por antonomasia, el lugar de las cosas inacabadas, como la relación amorosa ente Tristana y Horacio. Sin embargo, tanto la casa de don Lope como el estudio de Horacio son espacios cerrados en los que se confina a Tristana a una vida sedentaria. Ambos espacios podrían ser vistos también como centros de poder donde se

cuestiona y examina a Tristana como si fuera un objeto de estudio o una mascota que se domestica. En palabras de Foucault:

local centres of power: knowledge: for example, the relations that obtain between penitents and confessors, or the faithful and their directors of conscience. Here guided by the theme of the flesh that must be mastered, different forms of discourse - self-examination, questionings, admissions, interpretations, interviews- were the vehicle of a kind of incessant back-and-forth movement of forms of subjugation and schemas of knowledge. (98)

La novela realista española muestra que este sistema de dominación fue muy fuerte en el siglo XIX. Por ejemplo, Saturna es amiga de Tristana pero a la vez es una espía que don Lope cuestiona para obtener información de la joven. El mismo don Lope siempre está evaluando a Tristana con preguntas y moldeando sus ideas. Él le enseña a detestar el matrimonio con el fin de que ella no piense en casarse con un joven y abandonarlo más adelante. Luego, la observa con Saturna y logra subyugarla gracias a la información que obtiene de ella, por eso hasta se ofrece a escribirle sus cartas amorosas a Horacio cuando ella está en cama luego de perder su pierna. Finalmente, Tristana pierde su anhelo de llegar a ser una mujer independiente y se resigna a no ser mujer, “sino un ángel de sabiduría y gracia” (73) según el molde de mujer honrada al que la empuja la sociedad.

La pérdida de un miembro como la pierna es muy importante en la novela, pues esto simboliza la incapacidad de Tristana para avanzar en la vida. Recordemos que el rol de la mujer, según el pensamiento krausista, es el de la mujer dependiente ocupándose del hogar como esposa, madre y moralizadora. Según John H. Sinnigen, Tristana “se conforma en apariencia con la imagen de una mujer tradicional: es beata, casada y cocinera” (57). Por consiguiente, Tristana termine casándose y convirtiéndose en la esposa de don Lope, en su madre al cuidarlo en su vejez, y en una mujer beata que sigue los principios morales de la iglesia católica para estar más cerca de la sabiduría y gracia divina. Stella Moreno considera que Galdós examina “la situación de la mujer dentro del marco de las convenciones de la sociedad restauradora” (88). Así, Tristana no puede ir en contra del rol que le asigna el discurso masculino.

En consecuencia, al cortársele la pierna a la protagonista se está mostrando “what happens when women try to ‘make themselves’” (Jo Labanyi 93), ya que Tristana intentó tener una voz propia y crearse a sí misma cuando escribía cartas a Horacio. En dichas cartas, Tristana se muestra inteligente y Horacio habla de su “supina barbarie” (59). Ella se siente superior a él y le llama: “bruto, burro, tonto, prosaico, monigote, hombre rústico y pedestre, destripaterrones, moro de los dátilos, grandísimo tuno, ganso” (55-64). Estos insultos no serán perdonados por el discurso masculino de la narración y en sus últimas cartas Tristana ya padece de dolor de pierna y dice que se le olvidan las cosas. En consecuencia, Tristana sólo tiene voz en la novela de los capítulos dieciséis al veinte, luego ella regresa a ser narrada y creada por la voz masculina.

No sólo los personajes femeninos caen dentro del modelo krausista, sino que don Lope y Horacio también se aburguesan. De modo que don Lope, símbolo del liberal romántico a imitación del don Juan de Zorrilla, y Horacio, el liberal progresista de educación extranjera con sus proyectos de creación e innovación artística, caen ambos, de un modo u otro, en el aburguesamiento conservador de La Restauración. En el caso de Horacio, éste viaja al campo para cuidar de su tía enferma y aunque al comienzo no le agrada su estadía, termina por adaptarse a la vida campestre. Horacio le pide incansablemente a Tristana que se anime a vivir con él en el campo, describiéndole lo hermoso que sería para ella ser ama de casa, criando animales,

cocinando y cuidando de él. La voz narrativa nos dice que Horacio “esperaba que su constante cariño y la acción del tiempo rebajarían un poco la talla imaginativa y razonante de su ídolo, haciéndola más mujer, más doméstica, más corriente y útil” (45). Este postulado indica que el discurso masculino crea a la mujer burguesa porque el varón desea conformarse con su papel de proveedor dentro del esquema krausista. Por ejemplo, don Lope siempre se esmera por dorarle “la jaulita” (40) a Tristana. Ésta es la razón por la cual Tristana ha de sufrir una mutilación y olvidar sus proyectos, casándose con don Lope, quien odiaba el matrimonio y la iglesia, pero que, sin embargo, termina pidiéndole a Tristana que se case con él y asistiendo a misa con ella, ya que él también se aburguesa en su vejez.

El espacio geográfico marca, sin duda, el aburguesamiento de los personajes. Notemos que la historia empieza en Chamberí, área en expansión de Madrid, pero alejada del centro de la actividad comercial de la burguesía. Cuando viven en esta zona, los personajes aún siguen pensando en vivir sin trabajar a causa de su abolengo familiar; es el caso de don Lope que vende sus pertenencias para subsistir, y el de Tristana que fue encargada por su madre a don Lope, ya que de otro modo no podría ganarse la vida. Horacio también vive en una zona retirada, donde tiene su estudio. Es en las afueras de la ciudad que los personajes son más libres y no consideran que el matrimonio represente la base de su prosperidad. Lo que es más, en un inicio se siente un anticlericalismo muy fuerte de parte de don Lope. Sin embargo, luego vemos que Horacio se muda al campo y admira la naturaleza, asociando ésta al matrimonio y a la vida sedentaria. Horacio regresa a la ciudad ya aburguesado y al ser rechazado por Tristana, se casa y se establece en Madrid. Don Lope y Tristana se mudan cerca al centro de la ciudad y compran una casa con huerta donde deciden crear un hogar según las normas sociales, pero como no es un hogar real, el narrador termina preguntándose irónicamente si esta pareja dispareja creada a base de convencionalismos podrá ser feliz.

Con respecto al desenlace irónico de la obra, Stella Moreno indica que el matrimonio de don Lope y Tristana se presenta como prisión y lo define como:

el pilar institucional que sostiene el aparente prestigio del statu quo. El viejo donjuán transformado en ‘pacífico burgués’, y la joven víctima transformada en beata con muletas, se convierten al final en marido y mujer honrados, colmo de la ironía. Es irónico que Tristana rehúse la vida oscura y convencional que le ofrece Horacio por oponerse a sus ideales de independencia, para culminar al lado del tirano-artífice de su fracaso individual (92).

Este comentario nos lleva a sugerir que el tono de la obra tiene en sí un propósito específico: el de criticar el abandono de los ideales y el aburguesamiento de la nación española durante La Restauración, ya que los liberales que defendían la república terminaron igual de patriarcales que los monárquicos y conservadores. En este sentido, Tristana, como la nación española, se queda estancada y no avanza. La vida del español de La Restauración se encasilla en roles creados por el sistema político económico que, como el hogar de Tristana, es una farsa progresista porque en realidad ya se han perdido los ideales liberales que sustentaban La República, y sólo queda un “quizás” como respuesta a una posible mejora de la nación española. La decepción de Benito Pérez Galdós, como español liberal nos es revelado claramente en esta novela. Todos los personajes de esta obra terminan aburguesados y la sociedad recae en el régimen monárquico anterior, por lo tanto, al final se nos presenta una familia que acata la autoridad del estado y de la iglesia. La mujer ha sido un símbolo dentro del discurso patriarcal y el desarrollo de las ciudades decimonónicas con sus normas sociales le negaban a la mujer el cambio y el progreso, tal como sucedía con la nación española de entonces.

Obras Citadas

Alas, Leopoldo. *Galdós, novelista*. Ed. Adolfo Sotelo Vázquez. Barcelona: PPU, 1991.

Bordons, Teresa. "Releyendo *Tristana*" *Nueva Revista de Filología Hispánica* 41:2 (1993): 471-

487.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality: An Introduction*. Vol.1. Trad. Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1978.

Jago, Catherine. *Ambiguous Angels*. Los Angeles: University of California, 1994.

Labanyi, Jo. "Galateas in Revolt: Women and Self-Making in the Late Nineteenth-Century

Spanish Novel" *Women: A Cultural Review* 10.1 (1999): 87-96.

López Morillas, Juan. *El krausismo español*. Ciudad de Méjico: Fondo de Cultura Económica,

1956.

Moreno, Stella. "Amor, deseo y matrimonio en *Tristana* de Benito Pérez Galdós" *Selecta: Journal of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages* 14 (1993) : 88-93.

Pérez Galdós. *Tristana-Nazarín*. 4ta ed. Ciudad de Méjico: Editorial Porrúa, 2000.

Scanlón, Geraldine M. *La polémica feminista en la España contemporánea: 1868-1974*. Madrid: Akal, 1986.

Sinnigen, John H. "*Tristana*: La tentación del melodrama" *Anales Galdosianos* 25 (1990): 53-8.

Tsuchiya, Akiko. "The Struggle for Autonomy in Galdós *Tristana*" *MLN* 104.2 (1989): 330-349.

© Zoila Clark 2006

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

