



Tristana o el poder creador de la lengua: preliminares para un análisis multidimensional de la novela

Erna Keiffer

Exposición teórica

Sabido es que la obra literaria, a diferencia del texto puramente informativo con sus procedimientos lineales, resulta un conjunto polifacético, de complejas estructuras internas y externas. La novela, el teatro y la poesía tratan de abarcar su «objeto» desde múltiples perspectivas a la vez, valiéndose tanto de las distintas impresiones sensoriales¹⁵ como de los específicos recursos constructivos que permite cada género. De esta manera, durante el proceso de lectura o audición va surgiendo un significado virtualmente ilimitado, de plasticidad pluridimensional, lo que nos podría inducir a comparar la diferencia entre un texto informativo y otro literario con la que existe entre una fotografía y un holograma.

Las mejores muestras de la literatura mundial, al aunar diversos aspectos que a primera vista parecen separados entre sí, consiguen poner de manifiesto, por medio de procedimientos artísticos basados en la polisemia lingüística y la polivalencia de ciertos símbolos, la conexión interna entre fenómenos dispares, logrando de esta manera, aunque parezca paradójico, un nivel más alto de información. Así, en rigor, el texto «informativo», que acata las leyes cartesianas de la causa y el efecto, padece por necesidad un déficit de información, porque permanece a un nivel «in-formado», sin forma. El texto poético, en cambio, se ve enriquecido por la calidad de la información adicional que obtiene a través de la integración del elemento formal, que le añade otra dimensión más profunda, más densa¹⁶, al significado de la obra literaria.

Uno de los ejemplos ilustrativos del fenómeno descrito se halla en *Tristana*, de Galdós. Al traducir este texto literario al alemán¹⁷, me ha llamado la atención la interrelación de distintos aspectos formales y temáticos del libro, cosa que sorprende tanto más cuanto que *Tristana* es una novela bastante corta, no del tipo de las obras monumentales tan corrientes en el siglo XIX, que se prestaban al entretejido de distintos

planos estructurales y de contenido. La fascinación que emana del texto se basa en el fenómeno de que, siendo de tamaño tan reducido, *Tristana* ofrece una enorme riqueza de posibilidades interpretativas.

Por lo limitado del espacio de que disponemos, me he decidido a elegir sólo uno de los aspectos que figuraban en mi esquema original de análisis, el cual en un principio abarcaría las siguientes dimensiones:

1) la realización lingüística del texto, o sea, la superficie del *discours* en terminología de Todorov y Stierle¹⁸;

2) la estructuración formal y narratológica del texto, o sea, la dimensión profunda del discurso;

3) el nivel temático o la *histoire*;

4) la dimensión de referencialidad de la obra literaria, que comprende tanto los — 20→ aspectos intertextuales como todos los momentos extraliterarios (por ejemplo, los factores relacionados con la realidad social, biográfica y psicológica del autor, las características de la comunidad receptora del libro y de la sociedad circundante en la cual éste se encuentra inserto)¹⁹.

Escogí, pues, el elemento más visible, más evidente, el que flota en la superficie de la obra, para perseguirlo en sus ramificaciones y su encadenamiento con los otros planos de la novela y del acontecer literario. Si por ahora nos limitamos al estudio del plano lingüístico de *Tristana* (dimensión 1) y a su entrelazado con los otros niveles mencionados, no hay que perder de vista que a este análisis habría que añadir, en rigor, una perspectiva más amplia que abarcaría también las dimensiones 2-4. Es el conocido dilema entre un enfoque «a quemarropa», donde se pierde de vista el panorama general, y una visión de conjunto, donde no es posible entrar en detalles, por fascinantes que sean. Quedará claro que aquí, a falta de una solución ideal, se opta por la primera versión, el horizonte limitado de una lupa para ver desde cerca el «microcosmos», el tejido interno, la «estructura molecular» de la novela. Es de esperar que, como demuestran las modernas teorías sobre el caos²⁰, en el detalle se repita la estructura general del organismo u objeto en cuestión.

La dimensión lingüística de *Tristana*

A medida que fui adentrándome en la lectura de *Tristana*, se fue intensificando poco a poco en mí la impresión²¹ de que en este libro las características formales no sólo son inseparables del «mensaje» que transmiten -fenómeno que muy a menudo se nos presenta en la obra artística, y que hasta representa uno de los criterios más sintomáticos para que se la pueda definir como tal-, sino que en *Tristana* la forma, o, hablando en términos más exactos, el lenguaje, el «código», es forma y contenido a la vez.

Salta a la vista el rango primordial que se le concede a la lengua y a toda clase de actividades creadoras relacionadas con factores lingüísticos en *Tristana*, tanto por parte

del narrador como por parte de la protagonista, de modo que resulta difícil señalar una línea divisoria estricta que defina o separe las dimensiones 1) y 3), por ejemplo. Una de las primeras habilidades que aprende la joven huérfana de su maestro y amante²² es la de hacer uso de la ambigüedad, de las dobles intenciones, de la polisemia de la palabra; leemos, al comienzo del capítulo 5, al iniciarse el proceso de evolución de *Tristana*, el pasaje siguiente:

Y entre las mil cosas que aprendió Tristana en aquellos días, sin que nadie se las enseñara, aprendió también a disimular, a valerse de las ductilidades de la palabra, a poner en el mecanismo de la vida esos muelles que la hacen flexible, esos apagadores que ensordecen el ruido, esas desviaciones hábiles del movimiento rectilíneo...

(28)

La mujer empieza a crearse a sí misma a través del idioma, pero, y esto es lo importante, a través del idioma tal como «se le pega» por intervención del hombre (don Lope). Éste la introduce en un uso de la lengua ya enajenado, en el arte de la mentira que, según algunos, es lo que constituye al ser humano como tal y lo distingue del animal, que no sabe disimular, que no puede alejarse de sí mismo, de su naturaleza²³. En esto consiste, por tanto, el pecado original de Tristana Reluz: ella quiere saber, quiere «luz, más luz, siempre más luz» (119), pero lo consigue sacrificando —21→ su autenticidad, perdiendo no sólo su inocencia lingüística, sino también su identidad sexual. A la vez se mete en una aventura muy peligrosa que la llevará a algo muy semejante a la confusión de lenguas que asociamos con la torre de Babel. En este contexto llama también la atención el simbolismo de las alas, que la acerca peligrosamente al que desafió el poder divino, al ángel portador de la luz (Lucifer), que pretende subir a los cielos (el Ícaro griego no es más que un vago recuerdo de aquella temeridad): «ella muy soñadora, con unas alas de extraordinaria fuerza para subirse a los espacios sin fin» (168)²⁴. Y es que, como era de prever, la señorita de Reluz no tiene más remedio que terminar como su tocayo, como ángel caído en aquel infierno creado por ella misma y su senil consorte, del que se dice: «Si no hubiera infierno, sólo para don Lope habría que crear uno...» (25).

Un hermoso infierno se ha creado para este tipo de pecado: ni más ni menos que... ¡el matrimonio!²⁵ Nos lo confirma la misma Tristana, en uno de sus diálogos con la criada Saturna, donde declara: «¿No te parece a ti que lo que dice del matrimonio es la pura razón? Yo..., te lo confieso, aunque me riñas, creo como él [don Lope] que eso de encadenarse a otra persona por toda la vida es invención del diablo» (29). Es muy interesante el que en *Tristana* lo diabólico se asocie siempre con la relación entre los sexos, no en un sentido vulgar y puritano, sino de una manera muy específica, a saber, observando y enjuiciando con cuidado toda clase de transgresión de los roles sexuales establecidos por la tradición o por la Naturaleza. Por una parte, se denuncia la esclavización de la mujer por la institución del matrimonio, pero, por otra, se acusa también el error que, según Galdós, comete Tristana al querer ser «como los hombres» (82). Se alude a esto último mediante dos indicios: primero, el uso que Tristana hace de la lengua, enajenándola e inventando palabras nuevas, dándoles así una realidad fugaz a

cosas antes no existentes, cual Adán femenino en el Paraíso creando su propio mundo conceptual. Que ella quiera ser como el hombre, al mismo tiempo ser como Dios, que se atribuye cualidades divinas. Si echamos una mirada atenta a las creaciones lingüísticas de la señorita Reluz, observaremos, empero, que ella no se ocupa de fenómenos concretos y palpables, sino de conceptos abstractos como «rustioidad», «marisabidillismo», etcétera.

Esto nos conduce al segundo aspecto de su «aberración»: el hambre de saber que ella siente no se debe a un afán práctico (por ejemplo, de cambiar determinadas circunstancias de su vida o de las mujeres en general), sino que constituye un verdadero lujo intelectual infructuoso, estéril, autosuficiente y hasta peligroso de «saber por el saber mismo» (112-13). El reproche hacia su actitud no va dirigido, por tanto, contra su anhelo de emancipación en el sentido positivo de la palabra, sino contra el hecho de incurrir, también ella, en los mismos errores de los «grandes hombres» de la historia humana, al imitar el comportamiento masculino enajenado. Si el feminismo consistiera en un complejo de envidia, en el deseo problemático de conquistar todo lo que les ha hecho infelices a los hombres (como ocurre en el caso del falso concepto del honor de don Lope que Galdós caricaturiza al principio de la obra), entonces sería mejor que no tuviera lugar la revolución, ya que traería mayores catástrofes. Esta es mi explicación personal del increíble hecho de que el autor haga fracasar la emancipación de Tristana y la sustituya por un progresivo ablandamiento de la inicial rigidez del donjuanismo del hombre. El que ha sufrido una evolución al final es él, que alejándose de sus estrictos principios de virilidad y honra, adopta una posición indulgente, humana y tolerante, aunque casi un poco ridícula, tildada de senil y decadente por el propio narrador²⁶.

—22—

Pero volvamos a la torre de Babel. Quizás sea sintomático que el aprendizaje de otras lenguas adquiriera una importancia tan primordial para la joven. Ya en las primeras conversaciones con su criada Saturna, juega con la idea de que

podría estudiar lenguas. No sé más que las raspaduras de francés que me enseñaron en el colegio, y ya las voy olvidando. ¡Qué gusto hablar inglés, alemán, italiano! Me parece a mí que si me pusiera, lo aprendería pronto.

Me noto..., no sé cómo decírtelo...; me noto como si supiera ya un poquitín antes de saberlo, como si en otra vida hubiera sido yo inglesa o alemana y me quedara un dejo.

(31-32)

Podríamos especular, en esta ocasión, sobre si ese vago recuerdo de Tristana de una remota posesión del idioma no podría ser un indicio, un destello de la hoy en día tan discutida «superioridad lingüística de la mujer»²⁷, de un dominio femenino perdido, cedido hace siglos a la parte masculina de la Humanidad, que desde entonces «tiene la palabra». Lo que me sugiere esta posible interpretación es una escena elaborada con mucho detalle y que, 80 años más tarde, inspiraría a Buñuel en su famosa película²⁸, a

saber, la honda impresión que ejerce sobre Tristana su encuentro con los sordomudos, el «verlos» hablar en su lenguaje particular. También podría verse en el contexto feminista de la obra como una alusión al mutismo (¿adquirido o congénito?) fáctico de la mujer, sobre todo de la del siglo XIX, que tantas veces se «traduce» en síntomas somáticos patológicos como la histeria²⁹.

Tristana entra en contacto con su ideal añorado, Horacio, en primer lugar a través de la lengua: ella siente con toda intensidad la necesidad de comunicarse con él, reflejando al mismo tiempo los distintos «canales» de comunicación que se les ofrecen a los futuros amantes: «sólo sé que necesito que me hable, aunque sea por telégrafo, como los sordomudos, o que me escriba» (41). Y es Horacio el que le enseña las primeras nociones de idiomas extranjeros, empezando -también esto puede resultar significativo- por el italiano³⁰. Véase el procedimiento, sin duda interesante para los expertos en lingüística didáctica:

Dicho se está que, casi sin proponérselo, dio a su amiguita lecciones del *bel parlare*. Con su asimilación prodigiosa, Tristana dominó en breves días la pronunciación, y leyendo a ratos como por juego, y oyéndole leer a él, a las dos semanas recitaba con admirable entonación de actriz consumada el pasaje de Francesa, el de Ugolino y otros.

(89)

Me parece como si en el proceso de «emancipación» de Tristana se repitiera también un poco la historia general del aprendizaje de idiomas³¹: en una primera etapa vemos la adquisición natural de la lengua materna (de Horacio se dice: «Sabía con perfección castiza el italiano, que le enseñó su madre», así que es eso: lengua «materna» en el sentido estricto de la palabra). Sigue el proceso arriba descrito, donde Tristana aprende, por «asimilación» y contagio de un ser querido, un idioma extranjero, llegando a dominar primero la pronunciación y la entonación, lo cual no carece de importancia. Observando el posterior desarrollo, vemos que «avanza» o, mejor dicho, va degradándose hacia la enseñanza metódica por medio de un instructor profesional y pagado, aunque en este caso sea una profesora, con la cual nuestra joven, empero, no consigue entablar una relación de simpatía, de cariño, de amor³². Llama la atención que ahora, a diferencia de la asimilación espontánea e intuitiva del *bel parlare* de su amante, en esta nueva situación «escolar» poco a poco se van introduciendo la gramática (de lo cual se burla un poco la señorita de Reluz [109]) y la traducción (112) como típicos procedimientos decimonónicos en la enseñanza de lenguas. Al —23→ mismo tiempo, la alumna empieza a notar las primeras dificultades de pronunciación (111), lo cual también me parece sintomático.

El aprendizaje de idiomas, por otra parte, es también vehículo de lo que el mismo Galdós ha calificado de «vocabulario de los amantes», y que Gonzalo Sobejano ha examinado en detalle. Veamos lo que dice el narrador a este respecto:

Bien demostraba esta mezcla de lenguaje chocarrero y de

palabras italianas, con otras rarezas de estilo que irán saliendo, que se hallaban en posesión de ese vocabulario de los amantes, compuesto de mil formas de lenguaje sugeridas por cualquier anécdota picaresca, por este o por el otro chascarrillo, por la lectura de un pasaje grave o de algún verso célebre. Con tales accidentes se enriquece el diccionario familiar de los que viven en comunidad absoluta de ideas y sentimientos.

(90)

¿Cuáles son las características más sobresalientes de este lenguaje particular de los amantes? Galdós, como observador atento del comportamiento del pueblo, nos transmite los siguientes rasgos distintivos de aquella manera de hablar peculiar, tan poco investigada en los análisis lingüísticos de su tiempo. Además, como señala Gonzalo Sobejano, en los diálogos de Horacio y Tristana, «conviene distinguir entre un modo de usar el lenguaje común de los amantes y la tentativa de un vocabulario privado, dual, en clave» (86). Prescindiendo de este detalle, por importante que sea, se podrán observar, a grandes rasgos, seis mecanismos de transformación lingüística que le otorgan una especial atmósfera al trato familiar entre los enamorados:

- 1) expresiones de afecto, desde los distintos motes y nombres de cariño hasta características del habla enfática (como signos de exclamación o determinados sufijos);
- 2) empleo de lenguaje infantil;
- 3) andalucismos y jerga del pueblo bajo;
- 4) extranjerismos, sobre todo del italiano y del inglés;
- 5) citas literarias, tanto de las bellas letras como de folletines populares, y literaturización general del habla;
- 6) palabras inventadas o dotadas de un sentido especial.

Ejemplos de estos procedimientos se podrían citar en gran cantidad; veamos algunos:

1) Expresiones de afecto: «¡Rico, facha, cielo, pintamonas!» (89), «¡Sátrapa, corso, gitano!» (90), «Cielín mío, miquina» (109).

2) Lenguaje infantil: «Chi» (84), «Mío, mío» (85), «tan feliz que no sabo expresarlo» (111), «Tú como eres, yo como ero» (*ibíd.*), «Las brujitas me han dícido que seré reina» (112).

A las dos categorías (1 y 2) pertenece, según el caso, el extenso uso de diminutivos como «-ito, -illo, ico, -ín». Ejemplos: «hijito» (83), «balitas» (92), «entusiasmadito»

(107), «elefantito» (109), «bobillo» (84), «chiquilla» (100, 106), «maridillo» (107), «Juanico» (115), «chiquitín» (129).

3) Matices dialectales y coloquiales: «¿la jazemos?» (90), «jierro» (92), «soleá» (99), «iznorante» (108), «deíto» (110), «manífica» (*ibíd.*), «maznético» (112), «tú mimito» (115).

4) Italianismos y anglicismos: «*parlare onesto*» (90), «*carino*» (*ibíd.*), «*mio diletto*» (*ibíd.*), «*Caro bene*» (102), «*Give me a kiss*» (108).

5) Literaturización: en este campo, hay que distinguir entre (a) citas literarias propiamente dichas y (b) remedos del estilo literario que inventan los amantes:

—24→

a) Citas literarias:

«Sella el labio... Denantes que del sol la crencha rubia» (90; oda de Olloqui a la guerra de África).

«para ti la jaca torda, la que, cual dices tú, los campos borda» (91; duque de Rivas: *Don Álvaro o la fuerza del sino* I/VII).

«Ahi Pisa, vituperio delle genti» (92; Dante: *Divina Commedia. Inferno* XXXIII, 79).

«Diverse lingue, orribile favelle... parole di dolore, accenti d'ira» (93; Dante: *Divina Commedia, Inferno* III, 25-26).

«Ni del dorado techo... se admira fabricado..., del sabio moro, en jaspes sustentado» (94; Fray Luis de León: «Vida retirada», 8- 10).

«diréte, Inés, la cosa» (*ibíd.*; Baltasar del Alcázar: «Cena jocosa»).

«Tu duca, tu maestro, tu signore» (99; Dante: *Divina Commedia, Inferno* II, 140).

«To be or not to be... All the world a stage» (109; Shakespeare: *Hamlet/As You Like It*).

«Oh donna di virtù!» (110; Dante: *Divina Commedia, Inferno* II, 76).

«E se non piangi, de che planger suoli?» (112; Dante: *Divina Commedia, Inferno* XXXIII, 42).

Un caso intermedio lo constituye la cita en la página 109: «lácteos virgíneos candores». Por lo cursi de la expresión el lector se creería que es invención espontánea y paródica de los amantes, pero he aquí que el mismo Galdós nos descubre en su contribución a la *Guía espiritual de España* que estos versos se encuentran en una inscripción al pie de la estatua de San Bernardo en la Iglesia del Sacramento de Madrid donde dice:

Lácteos virgíneos candores
gustó Bernardo. ¡Oh portento!
Ya no es extraño lo dulce,
pues tan melifluo fue el premio.

(1269)³³

Además, los amantes toman también trozos de la literatura popular o trivial, como el citado en la página 107 («Bello país debe ser...» que se refiere a un verso de Francisco Camprodón, cuya letra completa reza:

¡Bello país debe ser
el de América, papá!
¿Te gustaría ir allá?
¡Tendría mucho placer!

A estos ejemplos hay que añadir los mote o denominaciones que mutuamente se dan los dos enamorados y que sacan tanto de la literatura de alto prestigio (de la *Divina Commedia*, por ejemplo, «Beatrice» o «Francesca da Rimini» para Tristana), como también de la literatura folletinesca o popular (el «señó Juan» para Horacio, o la «señá Restituta» para Tristana), modificados todos ellos mediante efectos cómicos o de ironía, subiendo y bajando una escala que va de la romántica y trágica Francesca da Rimini a parodias como «Paca, Paquita, Panchita, Frasquita, Curra, Currita de Rímini». Si no respetan a las grandes figuras de la literatura clásica, también era de esperar que «Restituta» se transformara en «Restitutilla, Miss Restitute, Lady Restitute»³⁴.

—25→

b) Estilo «literaturizante»:

«senos turgentes» (109; de las cabras).

«undosa corriente» (111; de las acequias de la huerta de Horacio).

«Es muy tarde: he velado por escribirte: *la pálida antorcha* se extingue, bien mío. Oigo el canto del gallo, *nuncio* del nuevo día, y ya el plácido beleño por mis venas se derrama... Vamos, palurdo, confiesa que te ha hecho gracia lo del beleño... En fin, que estoy rendida y me voy al almo lecho..., sí, señor, no me vuelvo atrás: almo, almo» (113).

6) Invenciones lingüísticas y neologismos:

En los últimos ejemplos ya se anuncia otro aspecto interesante en la esfera de lo lingüístico, a saber, la sobresaliente creatividad respecto al idioma, notable sobre todo en la protagonista. Para ella es de suma importancia enriquecer su repertorio expresivo a través de «inventos» -neologismos privados- y lo que Gonzalo Sobejano llama «transposiciones semánticas, al adscribir significados intransferibles a algunas palabras» (97). Oigamos de boca de Tristana el trasfondo de esta necesidad urgente de ensanchar las posibilidades expresivas del lenguaje: «Cuando considero la pobreza de palabras, me dan ganas de inventar muchas, a fin de que todo pueda decirse» (115). Ella todo lo quiere decir, siente la necesidad íntima de comunicar a su amante lo que siente, incluso en materias eróticas delicadas, y parece que ha conseguido resolver el embarazoso problema (por lo menos en sus mejores momentos), como se puede deducir de lo siguiente:

Como el amor había encendido nuevos focos de luz en su inteligencia, llenándole de ideas el cerebro, dándole asimismo una gran sutileza de expresión para traducir al lenguaje los más hondos misterios del alma, pudo exponer a su amante aquellos recelos con frase tan delicada y tropos tan exquisitos, que decía cuanto en lo humano cabe, sin decir nada que al pudor pudiera ofender.

(60)³⁵

Es interesante en este contexto el que ella compare el primer contacto sexual, del que rehuye bajo distintos pretextos, con el desciframiento de un jeroglífico (60), otra parábola que revela su intenso interés por todos los fenómenos lingüísticos.

Veamos, en breve, algunas pruebas de las a) «invenciones tristanescas», de b) sus «mutilaciones lingüísticas» y c) sus «mutaciones semánticas»:

a) *Invenciones tristanescas*: «pusuntra» (100), «rustiquidad» (107), «marisabidillismo» (111).

Capítulo aparte, a este respecto, serían las invenciones de formas femeninas hasta entonces inexistentes o por lo menos dotadas de otro significado³⁶ en la lengua española, como, p. ej., «médicas, abogadas, ministras, senadoras» (30), «monstrua» (99), «sacerdota protestanta» (108), «fenómena» (117).

b) *Mutilaciones lingüísticas*: «Chispeerís» (100), «Chaskaperas» (108), «Sáspirr» (109) (por «Shakespeare»), «Lord Mascaole» (por «Macaulay», *ibíd.*), «doisingracia» (111) (por «Idiosincrasia»).

c) *Mutaciones semánticas* «¿la jazemos?» (90) (por «¿nos fugaremos?»); «botiquín» (99 y *passim*) (por «mar»).

Puntos de enlace entre el plano lingüístico y las otras dimensiones de la obra

Nos hemos limitado, hasta aquí, a describir los puntos de referencia que conciernen la esfera del idioma en la novela *Tristana*, sin preocuparnos demasiado acerca del significado o papel que desempeñan tales procedimientos. Esto lo trata de resumir en pocas y plásticas palabras Gonzalo Sobejano:

Son adultos y quisieran ser niños; son burgueses y desearían ser como el pueblo; conocen la seriedad de sus sentimientos y pretenden darles un aire de intrascendencia. En vez de repetir, desean inventar; cansados de su idioma, buscan la variación en otros; en lugar de personas comunes se fingen personajes de ópera o tragedia. De este modo verifican el traspaso imaginario de una edad, una clase social y un temple emotivo a otra edad, clase y disposición sentimental; del mundo de las palabras gastadas al paraíso de las por crear; del pueblo propio al extraño; del cerrado circuito de lo cotidiano a un ámbito de libertad poética.

(98-99)

Unas páginas más arriba, el mismo crítico calificaba este vocabulario de los amantes como caracterizado «por una agilidad inventiva, evasiva y lúdica» (92). Quizás esto resuma ya, de una vez por todas, el drama intrínseco de *Tristana*, que se quiere convertir en «persona libre» (12) y sujeto autónomo de la acción, a través de los tres elementos: creación, evasión y juego, estrategias típicamente modernas que por esto mismo la hacen fracasar en su ambiente todavía decimonónico. Coincido, en este aspecto, con Noël M. Valis, quien afirma que todo el contenido de la novela en cuestión se caracteriza por su evasividad y su significado implícito:

[...] there exists a more profound level of literary experience in this novel which [...] moves toward an implied conception of human personality which is at once open-ended and disquieting, supremely modern and ultimately elusive.

(208)

A mi modo de ver, esta intencionalidad del autor halla su reflejo en la manera de hablar de sus personajes, que se caracteriza por su acentuado tono lúdico, sin compromiso serio alguno, que todo lo deja al azar, prelude, por cierto, de una actitud

moderna de generaciones de «*singles*», que suelen evitar toda clase de vínculos formales. Concluye también Valis que

in *Tristana*, by implication and through the elusive, indeterminate figure of Tristana herself, as the discontented and frustrated artist -in other words, as a reflection of the narrator's self, who in turn mirrors the authorial soul- we are able to perceive, as in a *mise en abîme*, how the artist's *persona* becomes lost in the text, absorbed by art itself, in the attempt to paint over the evidence of his own uncertain being with the comforting texture of words.

(218)

Es decir que las sucesivas «máscaras lingüísticas» que se van poniendo los protagonistas podrían ser reflejo de una pérdida de personalidad del hombre moderno, fenómeno que Galdós, como artista sensible al parecer intuyera precozmente. Al mismo tiempo, como sugiere Vernon A. Chamberlin, don Benito podría haberse cuestionado a sí mismo respecto a su vida privada, por cierto bastante inestable en la época de producción de *Tristana*, por medio de la cual quería «give shape and coherence to his own experience [in a] controlled presentation of personal, highly emotional, and potentially explosive material» (198). Asimismo, en aquel período el autor empieza a experimentar con la forma literaria «inventando», por ejemplo, la novela dialogada, juegos formales e imaginativos éstos que recuerdan los de Horacio y *Tristana*.

—27→

La falta de compromiso serio constituye, dicho sea de pasada, a la vez el drama de la España decimonónica³⁷, en particular del liberalismo, que no supo contraponer ninguna estrategia concreta al conservadurismo de su época, sino que dispersó su potencial energético en vagas teorías y utopías lejanas sin solución práctica visible. No estoy segura de si será mera coincidencia el que Galdós en aquella época empezara a acercarse al socialismo, que era más concreto y radical en sus modelos de solución de conflictos sociales y políticos que las ideologías liberal y republicana³⁸. Es de notar, pues, cómo el análisis de la superficie del discurso nos lleva a dimensiones mucho más profundas, que aquí no puedo más que insinuar. Partiendo de un fenómeno lingüístico concreto aparente en la capa exterior del texto (p. ej., vocabulario de los amantes), nos internamos en otros estratos tales como la técnica narrativa, la psicología del autor o hasta la estructura política de la sociedad circundante.

Tomando un solo ejemplo, quisiéramos hacer resaltar la importancia y el contenido simbólico de los nombres propios³⁹, a los que hemos aludido antes. El nombre mismo de la protagonista puede servir de ejemplo elocuente. *Tristana*, por una parte, suscita la asociación de «triste», y, de hecho, en el libro nos encontramos con una abundancia insólita de esta palabra o sus equivalentes (42 veces, más 13 de palabras sinónimas). Y, en realidad, es difícil sustraerse a la primera impresión de que ésta es una historia pesimista, sin salida, deprimente. Todo este fondo de emancipación frustrada nos transmite un dejo de intensa melancolía difícil de superar. Era lo que también Emilia

Pardo Bazán le había reprochado a su amigo, el que no hubiera sabido (¿o querido?) resolver de una manera satisfactoria y vigorosa la cuestión feminista, que «en *Tristana* aparece embrionaria y confusa» (1120). El nombre de Tristana, sin embargo, cobra aún más trascendencia y multidimensionalidad cuando se considera no sólo el mito de Tristán e Iseo, al que alude Germán Gullón en su brillante estudio (16-17), o el tópico de la *tristeza dell'amor*, cuyo cantor, un oscuro poeta de cancionero, Lope de Sosa, lleva el mismo nombre que el apodo dado a López Garrido por «algunos amigos maleantes» (7)⁴⁰, sino también cuando se tienen en cuenta las evidentes referencias biográficas. Así sabemos que la amante de Galdós que en muchos aspectos sirve de modelo real de Tristana, Concha-Ruth Morell, le escribe una carta firmada *Tristóna* [sic], y en otra lo llama a él *D. Tristán*⁴¹. Digamos de pasada que Tristana, a través de su denominación, se constituye como símbolo de su patria anhelante de libertad, estableciéndose la relación no sólo por la asonancia «Tristana»-«Hispania», sino también por el tópico de la «triste España», que ya vemos usado por Fray Luis de León, por ejemplo (1449)⁴².

Son obvias, igualmente, las alusiones al mito donjuanesco respecto al viejo galán de Tristana, don Juan López Garrido, al que en varias ocasiones se califica de «don Juan caído» (33), «don Juan caduco» (58), «don Juan en decadencia» (67), «Tenorio arrumbado» (92) y otra vez como «pobre don Juan caído» (108). Como lo expone Germán Gullón (15-16), esta connotación literaria, «más que recordar el arquetipo barroco o romántico, anticipa las figuras decaídas de los donjuanes del siglo XX: Valle-Inclán (las *Sonatas*), Unamuno (*El hermano Juan*), o Pérez de Ayala (*Tigre Juan*)»⁴³. En mi opinión, no carece de importancia el que el don Juan de Galdós no sea el héroe joven y brillante de los siglos anteriores, sino que encarne la general decadencia finisecular caracterizada, entre otras cosas, por la progresiva pérdida de la polarización de los sexos⁴⁴, de tal manera que, en lo futuro, se verá imposibilitado un erotismo vital, positivo, sin ingredientes de agresión ni destructividad. Esto vale en particular para la parte masculina, que opone menos resistencia a ser integrada en el llamado «proceso de modernización».

—28→

Además de esta dimensión donjuanesca, el personaje referido se ve también «quijotizado» por la inseguridad acerca de su nombre verdadero, que le asemeja mucho al hidalgo idealista de la Mancha. Si sobre nuestro «héroe» (que en verdad ya se constituye como anti-héroe) se conjetura: «dijéronme que se llamaba *don Lope de Sosa*..., y, en efecto, nombrábanle así algunos amigos maleantes; pero él respondía por don Lope Garrido. Andando el tiempo, supe que la partida de bautismo rezaba *don Juan López Garrido*» (7), esto nos recuerda mucho al correspondiente pasaje de la novela cervantina:

Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia, en los autores que de este caso escriben; aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana.

Se nota ya, por estas indicaciones, cómo, a través de la mera elección de los nombres, se ensancha el marco de referencia universal o arquetípico de los personajes y cómo éstos adquieren de esta manera una pluridimensionalidad que sin este contexto no tendrían⁴⁵, experimentando una obvia ampliación de su significado, que se presenta como reminiscencia o resonancia de figuras conocidas de la literatura mundial. Al mismo tiempo, este parentesco ofrece una función ironizante, un aspecto burlesco, paródico, degradado, típico de la atmósfera cultural de las postrimerías del siglo XIX.

Cabría añadir a lo alegado el simbolismo de Saturna, encarnación del pragmatismo realista, o de Horacio Díaz, cuyo barniz poético se refleja en su nombre de pila⁴⁶, mientras que su apellido delata ya, desde siempre, un fuerte arraigo en los ideales burgueses prosaicos y orientados hacia una cultura de la propiedad y de valores materiales.

Este tema se complica más aún y alcanza matices adicionales y refinados a través de los distintos mote o sobrenombres que los personajes adquieren en el transcurso de la acción. Así, el tratamiento de Tristana como «Beatrice» alude a su idealismo y espiritualidad, mientras que adoptando el nombre de «Francesca da Rimini» (en todas sus variantes) se anticipa también el trágico final de sus amores con el joven Horacio, con quien engaña al que en parte considera como su «marido». Identificándose ella misma con Lady Macbeth, sin embargo, se traslucen también sus cualidades destructoras, puestas de relieve por Buñuel en su película, pero ya latentes en la novela, puesto que al final es ella quien por medio de un cambio de roles domina al senil don Lope, encarcelándole en su propia culpabilidad, tal como lo hiciera la famosa figura del drama shakespeariano con su marido decadente.

Forman contraste con estas resonancias literarias los motes populares de «don Lepe» (proverbial encarnación de la listeza), «señó Juan» y «señá Restituta», los que contribuyen a acentuar la multiplicidad de los respectivos personajes hasta la escisión de sus caracteres, donde la idealización exagerada se opone a una irónica y progresiva degradación. Démosle la palabra a Germán Gullón:

Al ser real se superpone el ideal. A mi juicio, el mero cambio de nombre ilumina diferentes rincones de la personalidad. El contraste es interesante, y no me parece dudoso que se establece con intención irónica: ese *Señó Juan*, con que se designa a Horacio, es obviamente despectivo [...] El narrador no utilizará los nombres al azar, sino combinándolos en forma que sirvan de guía para entender el alcance de las relaciones entre los personajes y sus implicaciones en cuanto a revelación del carácter que en ellas se manifiesta.

(24)

—29→

Sobre todo en el joven héroe masculino, Horacio, queda manifiesto este desdoblamiento de personalidad, esta multiplicidad de facetas antagonicas, anunciadas ya por la dualidad entre su nombre y apellido.

Conclusiones

Resulta evidente que, partiendo de este análisis (no exhaustivo) de la superficie lingüística del texto de *Tristana*, habría que examinar, yendo un paso más adelante, las otras dimensiones de la obra que se están insinuando a través de nuestras someras alusiones. Para limitarnos al último ejemplo antes mencionado (desdoblamiento del personaje masculino expresado por la oposición significativa entre nombre y apellido) faltaría, por ejemplo, estudiar el «eco» o la reaparición de esta dualidad en la estructura de la configuración, donde don Lope y Horacio obviamente representan dos facetas de una misma personalidad escindida, que bien podría ser reflejo de un dilema intrínseco que se halla en la biografía del autor mismo⁴⁷.

Así, poco a poco, se podrían esclarecer las relaciones significativas entre la superficie lingüística del discurso y su dimensión profunda (los planos formal y narratológico que contienen, entre otros aspectos, la estructura de la configuración, la estructura accional y la técnica narrativa), el nivel temático (incluyendo la problemática feminista, el aspecto filosófico-religioso, así como la función del arte dentro de la trama) y el referencial con sus aspectos biográficos, psicológicos, políticos y sociales.

Graz (Austria)

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

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



editorial del cardo