

Unsex me here: Tristana y la pasión

Manuel Asensi Pérez
Universitat de València

I

Presa del deseo inconmensurable de que su marido se convierta en rey de Escocia, temerosa de que a éste le falte la crueldad necesaria para asesinar a Duncan, Lady Macbeth exclama: “Come, you spirits / that tend on mortal thoughts, unsex me here / and fill me, from the crown to the toe, top full / of direst cruelty”. Unos siglos después, el personaje de Benito Pérez Galdós, Tristana, le explica por carta a su pretendido “amado” los progresos que va haciendo en lengua inglesa, y al comentarle precisamente la traducción del anterior pasaje de *Macbeth* dice:

Pero, en fin, ello es que estamos traduciendo. ¡Ay, hijo, aquella exclamación de la *señá* Macbeth, cuando grita al cielo con toda su alma *unsex me here*, me hace estremecer y despierta no sé qué terribles emociones en lo más profundo de mi naturaleza! Como no perteneces a las clases ilustradas, no entenderás lo que aquello quiere decir, ni yo te lo explico, porque sería como echar margaritas a... (231)¹

Como ni a Lady Macbeth ni a Tristana les gusta ser mujeres, ambas claman porque alguien les arranque, cambie o deshaga el sexo. A la primera, su sexo, por no estar a la altura de su crueldad, le impide hacer de forma contundente y sin

¹ Todas las citas de *Tristana* provienen de la edición de Raquel Arias Careaga, Akal, Madrid, 2003; entre paréntesis se indica el número de página.

vacilación lo que su marido hará lleno de remordimientos, matar a Duncan. A la segunda, su sexo le aparta del camino de la educación y la castra en cuanto a su posibilidad de ser libre y respirar al margen de las instituciones.

Lo que la expresión inglesa “unsex me here” quiere decir de una forma precisa en ese contexto es difícil de saber, y la prueba es que mientras algunas versiones traducen “arráncame el sexo”,² otras le hacen decir a la dama cruel: “¡quitadme la ternura!”.³ Y no es que no sepamos el significado del verbo *unsex* en la actualidad o en el siglo XVI. Un diccionario da la siguiente definición: “deprive of gender, sexuality, or the characteristic attributes or qualities of one or other sex”, mezclando el género y la sexualidad de una manera poco sutil. Pero es claro que el sentido político que Judith Butler le da al “deshacer el género” (*undoing gender*), en tanto ligado a la habitabilidad de las vidas de grupos minoritarios, se aprecia con toda claridad si se tiene en cuenta el modelo de mundo que subyace al grito de Lady Macbeth y a los ecos que éste despierta en Tristana. En este modelo de mundo, la mujer está absolutamente determinada por su condición física y fisiológica. Tanto es así que Pedro Felipe Monlau escribía en 1865: “La matriz es el órgano más importante en la vida de la mujer; es uno de los polos de la organización femenina... En la matriz retumban indefectiblemente todas las afecciones físicas y morales de la mujer, *el útero hace que la mujer sea lo que es*”.⁴

De hecho, todos los “trastornos” asociados al útero (el flujo menstrual, la preñez, el parto, la lactancia, etc.) explican que la mujer sea de natural histérica. En el periódico quincenal de aquella época, *La Guirnarla*, leemos:

Existe encarnada en la organización de la mujer la condición histérica, que es normal en ella (...) Está en continuo peligro de estallar desenfrenada e inesperadamente en paroxismos producidos por el menor acontecimiento... Esta condición his-

² Según la traducción española de *Macbeth* a cargo del Instituto Shakespeare, Cátedra, Madrid, 1987-2005, p. 97.

³ De acuerdo con la traducción española de *Macbeth* realizada por A. Luis Pujante, Austral, Madrid, 1995-2007, p. 60.

⁴ Pedro Felipe Monlau, *Higiene del matrimonio*, Madrid, 1865, pp. 292-293. La cursiva es mía. Véase el comentario de este y otros pasajes que hace Bridget A. Aldaraca, *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, Visor, Madrid, 1992, pp. 55-63.

térica puede compararse a un paquete de dinamita: inofensivo mientras sus partículas están en equilibrio, terrible cuando se conmueve.⁵

Una muestra de dinamita conmovida es esa afección asociada al útero y conocida precisamente con el nombre de “furor uterino”, causa de desorden psíquico y corporal, ansiedad, inquietud y puerta de entrada de la obscenidad. Toda esta concepción de la mujer, propia de la Restauración, que fue ya estudiada por Alicia G. Andreu a través de la literatura de consumo de la época, podría quedar resumida de la siguiente manera: la mujer está determinada por su condición física, la mujer es igual a su condición física.⁶ Lo hemos visto en la cita de Monlau, quien establece la ecuación “mujer = útero”. Notemos, además, que ello es así no sólo en cuanto a su dimensión física, sino también en cuanto a su dimensión moral e intelectual.

Claro está, hablar de literatura de consumo, de novelas de folletín, periódicos, revistas, etc., supone enfrentarse a unos sistemas comunicativos dominantes y centrales que en el siglo XIX forman la subjetividad de los lectores y que, según la especificidad semiótica de esos medios, les incitan a realizar determinadas acciones y determinados discursos. Todo sistema comunicativo —y cada época histórica posee los suyos—, desde el lenguaje a las historias transmitidas oralmente, desde la revista del corazón hasta el cine o las novelas que se publicaban por entregas en el siglo XIX, lleva a cabo un acción modelizadora del mundo que, en competencia con otros sistemas comunicativos, crea en los sujetos por él influenciados una manera de percibir y de representarse la realidad; una manera que les lleva a experimentar sensiblemente, a analizar lógica y conceptualmente, a opinar sobre, el mundo, y a actuar de una forma determinada en él. Naturalmente, esa forma de representación posee un fundamento ideológico en el sentido que Althusser le daba al término “ideología”. En realidad, la literatura es un sistema modelizante entre otros que puede estar en concordancia con los sistemas dominantes y hegemónicos o en desacuerdo con ellos. ¿Estaba la literatura de Galdós de acuerdo o en desacuerdo con los sistemas dominantes y hegemónicos de su periodo histórico?

⁵ “La mujer y la política”, *La Guirnalda*, XVII, 20 de agosto de 1883, pp. 124-125.

⁶ Alicia G. Andreu, *Galdós y la literatura popular*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1982.

II

La pregunta que trataremos de responder de forma parcial es qué tipo de relación se da entre el sistema literario creado por Galdós en *Tristana* y todos aquellos sistemas textuales que representan la ideología dominante de la España de la Restauración. Desde época muy temprana, la teoría literaria nos mostró la necesidad de establecer una comparación entre el lenguaje literario y otros lenguajes (por ejemplo, el cotidiano) para una mejor comprensión y explicación del primero: sería el caso del llamado “formalismo ruso”. Es cierto que en sus inicios el carácter formal de este planteamiento condujo a un tipo de análisis de la obra literaria que excluía el examen de los problemas ideológicos, tal y como pusieron de relieve tanto Trotsky como Voloshinov-Bajtín-Medvedev.⁷ Quisiera recoger aquí algunos de los planteamientos de Lotman y de Even-Zohar, que en cierto sentido pueden considerarse una “prolongación” y desarrollo de los estudios iniciados por el formalismo ruso y el estructuralismo checo.⁸ Del primero tomaré la idea de que la literatura es un sistema modelizante secundario, no tanto para reflexionar sobre el rasgo “secundario” (que, en realidad, me parece irrelevante y aun discutible), como para hablar de la cuestión de la modalización.⁹ Lotman emplea este término para referirse al hecho de que el texto literario transporta un modelo de la estructura del espacio del universo, dándole por ello a dicho texto una función meramente representativo-comunicativa. Sin negar esta dimensión, digamos que entiendo la modalización como una operación que posee una fuerza performativa real, es decir, como una visión del mundo conceptual y afectiva que incita al lector (en el caso de la literatura) a realizar acciones y discursos. En un texto mío anterior, al que me permito remitir al lector, expliqué esta cuestión tomando como punto de referencia a Foucault, Wittig y Derrida.¹⁰

⁷ Cfr. Leon Trotsky (1924), *Literature and Revolution*, Russell & Russell, Nueva York, 1957; Mijail M. Bajtin - P. N. Medvedev (1928), *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*, Johns Hopkins University, Baltimore, 1978 [trad. esp.: *El método formal en los estudios literarios*, Alianza, Madrid, 1994], y Valentin N. Voloshinov (1929), *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Alianza, Madrid, 1992.

⁸ Véase Yuri M. Lotman (1970), *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1978, e Itamar Even-Zohar, “Polysystem Studies”, volumen monográfico de la revista *Poetics Today*, 11.1 (1990).

⁹ *Estructura del texto artístico*, ob. cit., p. 20.

¹⁰ Cfr. Manuel Asensi Pérez, “Crítica, sabotaje y subalternidad”, *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, 13 (2007), pp. 133-153, y “¿Qué es la crítica literaria como sabotaje? (Especulaciones

El ejemplo de este hecho que ayudará a comprender lo que quiero decir con ello lo encontramos en el *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes: la “literatura” conduce a Alonso Quijano a actuar y a hablar de un modo determinado que se corresponde a la ley de la caballería andante. Al decir que el sistema literario incita a actuar y a hacer discursos, se sobreentiende que el texto literario afecta al *sensorium* del lector proporcionándole una manera de ver, sentir y pensar el mundo.¹¹ Desde el momento en que Alonso Quijano entra en contacto con los libros de caballerías, ve el mundo, lo siente y lo experimenta según el modelo afectivo-conceptual de tales libros. Su *sensorium*, su sistema perceptivo, su estética trascendental, se han visto afectados por la forma como esos libros representan el mundo. Si alguien argumentara que ello se debe al desequilibrio mental que ese personaje sufre, se le podría objetar en primer lugar que es precisamente la literatura la que le ha provocado la locura, y en segundo lugar que el resto de los personajes están modelizados por otros sistemas textuales, como por ejemplo el refranero en el caso de Sancho. Un caso semejante al de Don Quijote es el que desarrolla el propio Galdós en su novela *La desheredada* a través del personaje de Isadora Rufete. Cuando Alicia G. Andreu escribía que “la literatura española de consumo, escrita entre los años 1840 y 1880, se puede definir como un enorme *manual de conducta* orientado a promover especialmente en un público lector femenino una nueva toma de conciencia que estuviera de acuerdo con los valores de segmentos conservadores de la sociedad española de la época” (la cursiva es mía), estaba apuntando en una dirección semejante a la que señalo aquí.¹² Va de suyo que el pensamiento marxista siempre comprendió en cierto sentido ese valor performativo de la obra de arte.

Otra de las claves para entender el concepto de modalización que aquí utilizo nos lo proporciona la teoría de los polisistemas tal y como fue formulada en 1978 por Itamar Even-Zohar. Un polisistema es un sistema de sistemas que se inter-

dispersas en torno a la crítica en la era de la posglobalización”, *Anthropos*, 216 (2007), pp. 73-82 del monográfico *Interculturalidad, cine y literatura*.

¹¹ Empleo el término en el sentido que le da Walter Benjamin en sus escritos sobre Baudelaire. Dice, por ejemplo, “Al fin y al cabo tenía que presentar un *sensorium* que le sacase encantos a lo deteriorado y podrido. Baudelaire, que en un poema a una cortesana dice que: “son coeur, meurtri comme une pêche, / Est mûr, comme son corps, pour le savant amour”, poseía ese *sensorium*. Y a él le debía los goces en una sociedad de la que era ya un medio desterrado” (Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Taurus, Madrid, 1987, p. 75).

¹² Alicia G. Andreu, *Galdós y la literatura popular*, ob. cit., p. 51.

seccionan, funcionando como un todo estructurado cuyos miembros son interdependientes.¹³ La literatura, por ejemplo, es un sistema que entra en relación con otros sistemas literarios, por ejemplo a través de la traducción, y otros sistemas no literarios artísticos y no artísticos (otras artes, periodismo, textos legales, etc.). En el caso concreto de Galdós, su producción literaria mantiene relaciones no sólo con la producción de escritores coetáneos (Pardo Bazán, Clarín, Pereda, etc.), sino también con la literatura llamada de consumo (Enrique Pérez Escrich, Manuel Fernández y González, etc.), las revistas populares, los textos publicados en los periódicos, los textos médicos y científicos, las traducciones de la literatura francesa, etc. Como muy bien señaló Zohar, entre los diferentes sistemas que forman el polisistema se da una relación de lucha o tensión permanente.

Y es en este punto donde yo querría insistir: la lucha entre los diferentes estratos del polisistema no se limita a la relación entre un centro y una periferia dentro del marco de los procesos de canonización, de las transferencias o de las interferencias.¹⁴ En realidad, las relaciones entre los diferentes sistemas son de conflicto en el sentido ideológico del término. La teoría de los polisistemas proporciona las bases para pensar las relaciones heterogéneas entre los sistemas particulares, pero no lleva el problema al plano de la lucha ideológica. Al plantear las relaciones en términos de conflicto trato de enfatizar que un texto literario modelizante puede (o no) entrar en competencia con otros textos literarios o no literarios igualmente modelizantes. Un texto literario puede ejercer una acción deconstructiva en el seno de los sistemas modelizadores dominantes.¹⁵ Es así como hay que comprender mi propuesta de examinar qué tipo de relación se da entre el sistema literario creado por Galdós en *Tristana* y todos aquellos sistemas que representan la ideología dominante de la España de la Restauración. Ahora podemos matizar: se trata de estudiar las relaciones entre el sistema modelizante que es *Tristana* y los sistemas

¹³ “Polysystem Studies”, vol. cit., pp. 10-11.

¹⁴ *Ibid.*, p. 54.

¹⁵ No está de más decir que empleo el término “deconstrucción” en un sentido netamente derridiano y demaniano, en lo que se refiere a las operaciones textuales. Uno de los autores que mejor ha sabido dar cuenta de esas operaciones, de una forma a la vez clara y condensada, es sin duda Rodolphe Gasché, *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*, Harvard University, Cambridge, 1987. Puede consultarse, asimismo, J. Claude Evans, *Strategies of Deconstruction. Derrida and the Myth of the Voice*, University of Minnesota, Minneapolis, 1991.

modelizantes que hemos descrito en el inicio de este ensayo y que provienen de los campos jurídicos, médicos, políticos, etc.

Lo que sigue servirá tanto para aclarar y desarrollar nuestra concepción de la “literatura” como un sistema modelizante performativo como para reflexionar acerca de la sexualidad en esa novela de Galdós. Y dado que se trata, por decirlo de forma condensada, del análisis de sistemas modelizantes en conflicto haremos breves incursiones, como texto de contraste, en una novela muy representativa de la literatura de consumo de las segunda mitad del siglo XIX: *La mujer adúltera* (1864) de Enrique Pérez Escribá.

III

A diferencia de lo que ocurre en la literatura de consumo y en los saberes científicos de la segunda mitad del siglo XIX (es decir, en la literatura más leída y en los saberes más difundidos), Galdós presenta a unos personajes cuya sexualidad transcurre en espacios de transgresión, perdición y gasto improductivo. El destino de toda literatura o arte con una alta capacidad de sabotaje de la ideología hegemónica es su posición marginal, su ineficacia política y/o su silenciación. Esta es quizá la razón por la que a veces se habla de que la literatura y el arte no sirven para nada, posición que se refuerza con planteamientos esteticistas mal llamados kantianos. Lo cierto es que la tarea del/a crítico/a, del/a profesor/a, del/a maestro/a, etc. es justamente recuperar tales textos y emplearlos en sus contextos como agentes deconstructores de la ideología dominante. Ello, no obstante, obliga al rigor de la lectura.

Veámoslo con un poco de detalle a propósito de la novela que nos ocupa.

Es el propio narrador de la novela el que niega que a la relación entre don Lope Garrido, Tristana y Saturna se la pueda calificar de “familia”: “Falta explicar el parentesco de Tristana, que por ese nombre respondía la mozuela bonita, con el gran don Lope, jefe y señor de aquel cotarro, al cual no será justo dar el nombre de familia” (109). El matiz despectivo y sarcástico del término “cotarro” (“colectividad en estado de inquietud o agitación” dice el DRAE) deja poco lugar a dudas, aquello no era una familia, sino un “cotarro”, un reducido grupo ajeno a lo natural e institucional. El narrador se escandaliza y se distancia de la acción y de los personajes descritos. Llamar “cotarro” a la situación en que vivían los personajes

principales de su historia es adoptar una posición moralizante frente a ellos, es decir ya de entrada que de aquellas circunstancias no podía salir nada bueno. Esa posición moralizante se hace del todo explícita cuando al exponer el pensamiento y los actos de Lope Garrido en materia amorosa, afirma que “Profesaba los principios más erróneos y disolventes, y los reforzaba con apreciaciones históricas, en las cuales lo ingenioso no quitaba lo sacrilego. Sostenía que en las relaciones de hombre y mujer no hay más ley que la anarquía” (125).

Y un poco más adelante, por si los calificativos de “erróneos”, “disolventes” y “sacrilego” no bastaran para retratar a un narrador que asume los valores de la Restauración burguesa,¹⁶ lo apuntila de forma definitiva poniendo de relieve lo siguiente:

Inútil parece advertir que cuantos conocían a Garrido, incluso el que esto escribe, abominaban y abominan de tales ideas, deplorando con todo el alma que la conducta del insensato caballero fuese una fiel aplicación de sus perversas doctrinas [...] se nos ponen los pelos de punta sólo de pensar cómo andaría la máquina social si a sus esclarecidos manipulantes les diese la ventolera de apadrinar los disparates de don Lope... (126)

Sin embargo, esta posición moralizante del narrador de la novela de Galdós esconde una trampa.

Dejando al margen el hecho de que nada nos obliga a interpretar de forma literal ese tipo de declaraciones, las cuales pueden ser leídas en clave irónica,¹⁷ es claro que esa posición del narrador contraria a las opiniones y actos de sus personajes sirve para que éstos sobresalgan más, queden subrayados y puestos en evidencia. Es una ley gestáltica: un color, por ejemplo el blanco, se “ve” mejor si

¹⁶ Raquel Arias lo confirma en su edición crítica de *Tristana*. A propósito de este pasaje escribe en nota a pie de página: “El narrador introduce su opinión para juzgar la conducta de don Lope, representando, así, la moral social que no admite comportamientos como los que se van a exponer a continuación” (ed. cit., p. 125).

¹⁷ Tal y como pone de relieve Paul de Man en una discusión con Wayne Booth, es imposible tener la certeza de que el texto al que me enfrento sea irónico o no, porque de hecho no hay marcas o señales necesarias en el texto que me hagan saber que un determinado pasaje o totalidad debe ser leído irónicamente (Paul de Man, *La ideología estética*, trad. esp. en Cátedra, Madrid, 1996, pp. 234-235).

se contrasta con el negro. Del mismo modo, el hecho de que el narrador se muestre recalcitante a aceptar las ideas de don Lope hace que éstas adquieran un mayor relieve y queden más significadas. Se trata del procedimiento retórico conocido como antítesis.¹⁸ El efecto de este recurso es cuestionar la naturalidad, y hasta la conveniencia, de lo que se está exponiendo, en este caso de la estructura familiar normativa o molar. No es muy complicado advertir que, en realidad, las ideas de don Lope Garrido, por muy deformadas que puedan estar, se corresponden al análisis que Engels realiza en *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado* (1884).¹⁹

En este libro se pone al descubierto un hecho esencial: la familia es una institución histórica ligada a la forma de producción propia del capitalismo y a las relaciones de propiedad, no es una forma de relación ni transhistórica, ni natural, ni dada. De hecho, Engels constata, de la mano de Morgan, Bancroft y Bachofen, que en épocas anteriores y en sociedades diferentes de la nuestra, el comercio sexual sin trabas, la poligamia, la poliandria y el matrimonio por grupos eran formas habituales de organización: “Reconstituyendo retrospectivamente la historia de la familia, Morgan llega de acuerdo con la mayor parte de sus colegas, a la conclusión de que existió un estadio primitivo en el cual imperaba en el seno de la tribu el comercio sexual promiscuo, de modo que cada mujer pertenecía igualmente a todos los hombres y cada hombre a todas las mujeres”.²⁰

¹⁸ En concreto se trata de lo que Lausberg denomina “antítesis de grupos de palabras”, bien entendido que en la antítesis se produce la contraposición de dos pensamientos (H. Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, Gredos, Madrid, 1975, pp. 190-194).

¹⁹ Cfr. F. Engels (1884), *El origen de la familia, de la propiedad privada y el estado*, Endymion, Madrid, 1988. También Teresa M. Vilarós, entre otros y otras, llamó la atención sobre el análisis de la institución familiar llevada a cabo por Engels en esta obra, y lo hizo precisamente en una monografía dedicada al autor de *Tristana* (*Galdós: invención de la mujer y poética de la sexualidad*, Siglo XXI, México, 1995, p. 19).

²⁰ F. Engels, *El origen de la familia...*, ob. cit., p. 29. Contrario a esta afirmación fue Claude Lévi-Strauss, quien en 1956 escribía que “la vida familiar está presente en prácticamente todas las sociedades humanas (...). La familia, basada en la unión más o menos duradera y socialmente aprobada de un hombre, una mujer y sus hijos, es un fenómeno universal, presente en todos los tipos de sociedades” (“La famille”, *Claude Lévi-Strauss. Textes de et sur Claude Lévi-Strauss*, ed. Raymond Bellour y Catherine Clément, Gallimard, París, 1979, p. 95). Mucho antes que Lévi-Strauss, Engels había demostrado el carácter falaz, etnocentrista y patriarcal de este planteamiento tan preso de las necesidades de la metodología y la ideología estructuralista, y que no merece mayores comentarios.

También don Lope, aunque de manera cínica, aboga por ese comercio sexual sin trabas cuando sostiene que “en las relaciones de hombre y mujer no hay más ley que la anarquía” (125). Vale la pena insistir en que este recurso antitético tiene como finalidad arrojar dudas acerca de la naturalidad de la institución familiar y recordar la posibilidad de otras formas de relación humana que no coinciden con ella. Es justo lo contrario de lo que ocurre en los modelos dominantes y en su manera de representar la familia.

En la literatura popular no se encuentra tal recurso, precisamente porque el narrador se adhiere sin ningún género de dudas, a la tesis que está defendiendo y refuerza la naturalidad de las instituciones que defiende. La prueba de ello es que el punto de partida de una novela como *La mujer adúltera* (1864) no es ninguna situación anómala, sino una familia feliz socialmente sancionada.²¹ En efecto, Pablo Gurrea, uno de sus protagonistas, es un hombre que “acabó por hacer lo que hacen la mayoría de los hombres: casarse” (5) y que cuando su mujer le da dos hijos, el narrador comenta:

Pablo, al verse padre de aquellos dos ángeles, exclamó con esa alegría del hombre honrado que trabaja para ganar el sustento de su familia sin ofender a Dios ni al vecino: —Tenemos un matrimonio. Dios nos le conserve y no nos dé más. (5-6)

Así, frente a la situación anómala en la que viven don Lope y Tristana, ante el reclamo de una libertad sexual, la pareja presentada por Escrich poseen una situación normativa y aceptada como tal a manera de regalo divino.

De hecho, como vamos a ver de inmediato, la “trampa” del narrador reacciona en *Tristana* se prolonga a través de otros dos procedimientos:

1) Si hacemos la pregunta acerca de sobre qué o quién recae la responsabilidad de la situación a la que se ven abocados don Lope y Tristana, veremos que una respuesta como “la mala suerte” resulta poco satisfactoria. La novela tiene pocos escrúpulos a la hora de señalar un responsable: el sistema capitalista, sus leyes del

²¹ Las citas de esta novela están extraídas de la edición publicada por la Librería de Miguel Guijarro, Madrid, 1895.

mercado y los sujetos pérfidos que produce. El padre de Tristana, Antonio Reluz, se metió en negocios para acrecentar, dice el narrador, el capital de su esposa. Se dedicó por ejemplo a la compraventa de cebada para abastecimientos militares, y las cosas en principio le iban bien, pero he aquí que:

la estrella de Reluz se eclipsó de súbito, y no puso la mano en negocio que no resultara de perros. Un socio de mala fe, un amigo pérfido, acabaron de perderle, y el batacazo fue de los más gordos, hallándose de la noche a la mañana sin blanca, deshonorado y por añadidura preso. (115)

Esta explicación no es ningún ejemplo de lo que Jameson llamó “inconsciente político”, pues la conciencia política que demuestra es del todo explícita y voluntaria.²² En el inicio de la historia, el narrador sitúa como causa de los hechos que va a referir una forma de relación económica en la que la circulación injusta del dinero puede provocar situaciones como la descrita, prisión y deshonor incluidos. En este sentido, se trata de un análisis crítico consciente de los resortes que mueven el movimiento histórico y reflexivo en relación a sus propias motivaciones.

No deja de llamar la atención que sea precisamente el descalabro de Antonio Reluz el que traiga dos consecuencias que dan lugar a la historia que se nos está contando: la muerte de los Reluz y la orfandad de su hija Tristana. Cuando don Lope ayuda a Antonio y a su mujer entregándoles el dinero necesario para satisfacer sus deudas y su honra, mermando su propia hacienda, suceden varios fenómenos contradictorios entre sí que están en la base del segundo procedimiento.

2) Por una parte, don Lope aparece en la percepción del lector como alguien generoso y caritativo que es capaz de desprenderse de lo suyo con el fin de ayudar a los demás. Cuando el narrador dice: “Ya no le restaba más que esto, algunas imágenes elocuentes, aunque mudas, que significaban mucho como trofeo, bien poco, ¡ay!, como especie representativa de vil metal” (123), el lector puede ex-

²² Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Art*, Cornell University, Nueva York, 1981 (trad. esp.: *Documentos de cultura, documentos de barbarie: la narrativa como acto simbólico*, Visor, Madrid, 1991).

perimentar dificultades al emitir un juicio ético sobre ese personaje.²³ Si antes el narrador se había manifestado en contra de las ideas de este personaje, ahora no puede dejar de apreciar su gesto de ayuda. De este modo, el tratamiento complejo del personaje mediante la atribución de cualidades contradictorias, “buenas” unas, “malas” otras, provoca que el lector o lectora no pueda tener una actitud plana y unilateral hacia él, que no puede emitir un juicio ético definido. Y esto, a su vez, conlleva el que no se pueda compartir del todo la actitud contraria del narrador hacia don Lope. Es más: implica que posiblemente dicho narrador no está tan en contra del personaje como parecía dar a entender en los inicios de su relato. La atribución de cualidades contradictorias a esa figura aumenta la posibilidad de leer de forma irónica la declaración del narrador en contra de don Lope que citábamos más arriba. A fin de cuentas, éste acaba recogiendo a una hija que ha quedado desvalida, qué habría sido de ella en caso contrario es algo que le recordará más de una vez a Tristana.

Esta atribución de cualidades contradictorias, que vuelven difícil, si no imposible, el juicio ético a un personaje, está completamente ausente de la literatura popular, en la cual el juicio ético está inscrito en el propio texto al igual que cualquier otro elemento *kitch*. Pablo Gurrea, el personaje de Escrich, sólo tiene un tipo de rasgo: el positivo y hegemónico. De él se nos dice que es un hombre entregado al matrimonio y a la familia, trabajador, intrépido (“Pablo era intrépido, porque las tempestades del Océano le habían enseñado á despreciar los peligros” (6)), sufrido (“porque las privaciones de veinte años de viajes por mar le habían hecho sobrio” (6)), sencillo, fuerte como tres hombres, de corazón noble y generoso, feliz, amante de su mujer y sus hijos. En cambio, la adúlteras, como Magdalena, sólo tienen un tipo de rasgo: el negativo. Son interesadas y el lujo las pierde: “la pobreza le repugnaba lo que no es decible; pero á pesar de sus pocos años, tenía encarnados los instintos de lujo en el fondo de su corazón” (277), dice el narrador. Son hipócritas, capaces de engañar y abandonar al marido que es justo y recto. La coherencia en la atribución de cualidades tiene como finalidad el facilitar el juicio ético en torno a un personaje, por supuesto dentro de los parámetros de la ideología conservadora y hegemónica. Por supuesto, el narrador nunca se distancia ni en relación a los personajes buenos ni en relación a los malos, y su constancia ética se ve reforzada por la presencia de unas digresiones que no permiten ningún género

²³ Sobre el análisis del juicio ético en la literatura y la indecibilidad, vale la pena consultar el libro de J. Hillis Miller, *The Ethics of Reading*, California University, Los Angeles, 1992.

de duda. De las mujeres adúlteras, destructoras del matrimonio, de la familia y del orden social, escribe:

El adulterio en los países civilizados es mirado como el delito más asqueroso de la mujer.

Cuando la ley no interviene para castigarle, le castiga el desprecio público.

La adúltera lleva su castigo en su misma falta. El hombre que la conduce hasta la resbaladiza pendiente del vicio, es su verdugo: cuando el deseo se temple, cuando la vanidad queda satisfecha, la indiferencia reemplaza la galantería.

Mi objeto en este libro ha sido describir las amarguras de una mujer adúltera (...) La adúltera, bien pasee su crimen tendida sobre los mullidos almohadones de una elegante carretela, ó bien lo arrastre por el lodo de las calles cubierta con los harapos del mendigo, nunca es feliz. (204-205)

La finalidad de esta digresión, en conjunción con el resto de los mecanismos lingüísticos modelizadores, es establecer un tipo de juicio ético que, siguiendo una lógica silogística, construya para el lector y/o lectora un modelo de mundo en el que tal juicio sea determinante en cuanto a sus acciones, opiniones y discursos. Nada de esto se encuentra en la novela que estamos analizando aquí, cuya estrategia es minar precisamente esa coherencia ética conservadora. Y en este sentido, Galdós realiza una labor de contramodalizadora.²⁴

IV

Podemos ir más lejos aún: el sujeto expuesto en esta novela, y en otras, de Galdós, es un sujeto fragmentado, atravesado por fuerzas rivales que en ocasiones toman una orientación determinada y en otras van en la dirección opuesta; es un sujeto disperso, disgregado, en el que las pulsiones inconscientes juegan un papel de primer orden, sádico, masoquista, narcisista. En este sentido, Galdós está cerca de los planteamientos de Nietzsche y de Freud en lo que se refiere a la manera como éstos subvierten la concepción monocorde del sujeto. Si Buñuel ha sido

²⁴ Me permito de nuevo remitir a mi art. cit. "Crítica, sabotaje y subalternidad", pp. 138-139.

considerado uno de los mejores intérpretes de *Tristana* es, entre otras razones, por haber enfatizado en su film los aspectos del sujeto fragmentado y haber puesto en imágenes todo el campo de la perversión sexual.²⁵ Basta recordar a este respecto aquellas escenas en las que Tristana enseña los pechos al hijo de Saturno para provocar que este se masturbe, o aquellas otras en las que las imágenes muestran los sueños de Tristana en las que la cabeza seccionada de don Lope se ha convertido en el badajo de la campana de la iglesia. Dicho de forma breve: Buñuel consume con su film el sujeto fragmentado y perverso de la novela de Galdós.

En efecto, si por una parte don Lope es retratado como alguien que hace actos caritativos, por otra, se nos muestra como alguien que ha comprado a la joven Tristana haciéndola objeto de una transacción económica. Es cierto que ayuda a los Reluz desprendiéndose de su poca fortuna, pero también lo es que gracias a ello se lleva a Tristana con él y le “arrebata su honor”. He aquí como lo expresa el narrador:

Total: que la viuda de Reluz cerró la pestaña, mejorando con su pase a mejor vida la de las personas que acá gemían bajo el despotismo de sus mudanzas y lavatorios; que Tristana se fue a vivir con don Lope, y que éste... (hay que decirlo, por muy duro y lastimoso que sea), a los dos meses de llevársela, aumentó con ella la lista ya larguísima de sus batallas ganadas a la inocencia. (123)

El narrador despacha rápidamente la cuestión de la sexualidad de Tristana. Ésta se inicia a partir de una compra implícita realizada por don Lope a los padres de la joven dentro de las relaciones mercantiles propias de la burguesía: “bien me la he ganado” se dice a sí mismo, y más adelante insiste: “No olvides que casi toda mi fortuna la devoraron tus padres” (185).²⁶ He aquí que la situación a la que se ven abocados don Lope y Tristana es, a los ojos de la moral convencional, aberrante. Don Lope se convierte a la vez en padre (tutor) y en amante de Trista-

²⁵ Claro está que en otros aspectos (como por ejemplo la marcha de Tristana con Horacio, o la pelea de éste con don Lope en mitad de la calle), el resultado es una banalización.

²⁶ Como ya puso de relieve Aldacara, *El ángel del hogar...*, ob. cit., p. 186, don Lope “ha ganado el derecho de usar sexualmente a la joven al pagar las deudas de su padre y los gastos enormes de la enfermedad de la madre. Tristana le pertenece: igual da que sea esposa o hija”.

na, y Tristana es a la vez hija y amante de don Lope. De este modo, cometen un incesto simbólico. Y es este incesto simbólico el que los aparta radicalmente de la estructura familiar, ya que como se ha puesto de relieve una y otra vez (al menos desde Freud, y más recientemente, por ejemplo, Hérítier, fiel seguidora de Lévi-Strauss),²⁷ la familia se fundamenta precisamente en la prohibición del incesto. Es cierto que no se trata de un incesto real, dado que no hay consaguineidad entre don Lope y Tristana, pero la posición simbólica de ambos debería haberse sometido a una regla semejante a la que rige la relación entre padres e hijos. No sin razón afirma el narrador que el acto de don Lope fue “duro y lastimoso”.

No es sólo que la relación entre el hombre maduro que es él (cerca de los sesenta) y la jovencita que es ella (diecinueve años, menor de edad según el código civil de la época) no esté sancionada por ninguna institución social, es que bajo la apariencia de un simulacro de familia está teniendo lugar una práctica sexual perversa. Don Lope critica la dinámica de la sociedad capitalista, acusa al vil metal de corromper a los hombres, pero ante su deseo de tener a Tristana emplea el recurso típicamente capitalista de la compraventa de la mercancía fetichizada (que eso es, a fin de cuentas, Tristana). Así las cosas, bien se puede decir que es el modo de producción capitalista el que gobierna las acciones que conducen a la situación en que se encuentran don Lope y la joven.

Sin embargo, tan cierto es esto como que esa relación sabotea los objetivos capitalistas de la producción, porque ¿qué es lo que ellos producen? En los tratados de medicina y de fisiología del siglo XIX se subraya que la maternidad es la principal función de las mujeres. Tanto es así que Monlau afirmaba que “a las mujeres no se les debiera permitir el matrimonio sin que previamente contase su aptitud física para el parto” (33). Lo que don Lope y Tristana producen en este sentido es nada, su sexualidad es el acto gratuito que les une en una noche marginal y secreta. Hay algo del Marqués de Sade y Justine en la actitud de esa pareja. Y, además, se puede apreciar en ello fácilmente el vínculo que Deleuze y Guattari vieron entre el capitalismo y la esquizofrenia.²⁸

²⁷ Françoise Hérítier, *Masculin/féminin. La Pensée de la différence*, Odile Jacob, París, 1996, p. 119 (trad. esp.: *Masculino/femenino: el pensamiento de la diferencia*, Ariel, Barcelona, 1996).

²⁸ Gilles Deleuze - Felix Guattari (1972), *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Paidós, Barcelona, 1998.

Por eso podemos decir que la situación de don Lope y Tristana es excéntrica, por mucho que se trate de una excentricidad producida por la propia dinámica mercantilista y fetichista del capitalismo. Mucho antes de que Elisabeth Roudinesco hablara de la familia en desorden,²⁹ Galdós ya estaba poniendo en escena el desorden de la familia, posiblemente porque tal desorden pertenece a la esencia misma de la institución familiar. No es por azar que en una novela como *La mujer adúltera*, el desorden nunca provenga del interior de la familia, sino de su exterior. La familia en sí misma se presenta como el mejor de todos los bienes terrenales.

Si Engels describió cómo la figura de la amante y del cornudo formaban parte consustancial de la estructura burguesa del matrimonio, también Galdós muestra las excedencias y los márgenes, los restos y hasta la condición de posibilidad, de la pareja dentro del régimen capitalista y de la moral católica cómplice. Oigamos a Engels:

Con la monogamia aparecieron dos figuras sociales, constantes y características, desconocidas hasta entonces: el inevitable amante de la mujer y el marido cornudo. Los hombres habían logrado la victoria sobre las mujeres, pero las vencidas se encargaron generosamente de coronar a los vencedores. El adulterio, prohibido y castigado rigurosamente, llegó a ser una institución social irremediable, junto a la monogamia y el heterismo.³⁰

El escenario de *Tristana* es mucho más radical que el de otras grandes novelas decimonónicas cuyo hilo vertebrador es el adulterio. En *Ana Karenina*, *Madame Bovary* o *La Regenta*, por ejemplo, el punto de partida es un matrimonio socialmente sancionado y que se disuelve y fractura por un lugar u otro. En cambio, en *Tristana* el narrador salta de golpe a un espacio marginal, ambiguo, hipócrita y, sin duda alguna, abyecto. Y queda en este sentido más cerca de Lautréamont, Dostoievski, Proust o Artaud. Julia Kristeva escribió: “L’object est pervers car il n’abandonne ni n’assume un interdit, une règle o une loi; mais les détourne, fourvoie, corrompt; s’en sert, en use, pour mieux les dénier (...) il réapprivoise la souff-

²⁹ Elisabeth Roudinesco, *La famille en désordre*, Librairie Arthème Fayard, París, 2002 (trad. esp.: *La familia en desorden*, Anagrama, Barcelona, 2004).

³⁰ F. Engels, *El origen de la familia...*, ob. cit., p. 67.

france de l'autre pour son propre bien: c'est le cynique..."³¹ ¿No es esta la mejor descripción de don Lope? No asume el modo de vivir propio de la nueva sociedad del capitalismo financiero, no acepta la ley del matrimonio del que abomina una y otra vez, pero al mismo tiempo se sirve de la compraventa para adquirir a Tristana, y la encierra en casa como el marido más celoso sin ser su marido. Es plenamente consciente del sufrimiento de Tristana, sabe que ésta se ha enamorado del otro, de Horacio, pero utiliza todas sus artimañas de perro viejo para retenerla, y la pérdida de la pierna por parte de la joven (culminación de su sufrimiento y dolor) le sirve para lograr su objetivo. Ser perverso, dice Kristeva, es "participer nécessairement de l'entre-deux".³² Uno de los ejemplos más notables de este hecho está constituido por la negativa de don Lope, en efecto, ante el matrimonio:

Conviene advertir que ni por un momento se le ocurrió al caballero desposarse con su víctima, pues aborrecía el matrimonio; tenía por la más espantosa fórmula de esclavitud que idearon los poderes de la tierra para meter en un puño a la pobre humanidad. (127)

Don Lope es consciente de que colocarse en la posición de marido equivale a convertirse en un cornudo. De ahí que actúe a contrario: no quiere ser el marido, sino el amante que asalte a las mujeres y las convierta en triunfos de caza. Sin embargo, el narrador se encarga de hacernos saber que la pareja formada por don Lope y Tristana está sometida a las mismas leyes de las parejas que sí han contraído matrimonio. No es un matrimonio, pero sí es un matrimonio:

Por fin la acción devastadora del tiempo amortiguó su entusiasmo hasta suavizar los rigores de su inquieta vigilancia y llegar a una situación semejante a la de los matrimonios que han agotado el capitalazo de las ternezas y empiezan a gastar con prudente economía la rentita del afecto reposado y un tanto desabrido. (127)

El narrador insiste en el empleo de metáforas capitalistas ("capitalazo", "gastar", "economía", "rentita") como manera de poner de relieve esa política sexual

³¹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, París, 1980, p. 23.

³² *Ibid.*, p. 23.

en la que la dimensión de mercado gobierna y organiza las relaciones amorosas.³³ Además de ello, establece una equivalencia entre lo que les ocurre a los matrimonios y lo que les ocurre a los no matrimonios como don Lope y Tristana: en ambos casos se agota el querer y entra en escena el aburrimiento. Es una lección de deconstrucción práctica la que nos da Galdós: la diferencia entre el matrimonio y el no matrimonio se rompe dado que la condición de posibilidad de la pareja en el seno de las formaciones sociales capitalistas es el gasto del afecto. Don Lope es un exponente de la perversión abyecta en la medida en que participa de dos espacios ajenos el uno al otro, y en la medida en que cae preso de su propia trampa.

De hecho, la posición de don Lope y Tristana no es diferente de la de las parejas que aparecen, por ejemplo, en *La Regenta* y en *Madame Bovary*: un hombre excesivamente mayor unido a una joven demasiado joven y fogosa. Y lo que sucede a partir de ahí no es distinto de lo que pasa en esas novelas: la joven no se siente satisfecha con el hombre mayor al que está unida, pues “bruscamente vio en don Lope al viejo, y agrandaba con su fantasía la ridícula presunción del anciano que, contraviniendo la ley de la Naturaleza, hace papeles de galán” (128). Esto no anda muy lejos de lo que Emma Bovary sentía al descubrir que “con la edad, Charles iba adoptando unos hábitos groseros (...) al terminar de comer pasaba la lengua sobre los dientes; al tragar la sopa hacía una especie de cloqueo”, etc. Naturalmente, la joven sale en busca de alguien más joven. La reacción de don Lope estaba ya anunciada desde su posición de marido potencialmente cornudo. Por eso la amenaza diciéndole:

Si te sorprende en algún mal paso, te mato, cree que te mato. Prefiero terminar trágicamente a ser ridículo en mi decadencia. Encomiéndate a Dios antes de faltarme. Porque yo lo sé, lo sé; para mí no hay secretos; poseo un saber infinito de estas cosas y una experiencia y un olfato... que no es posible pegármela, no, no es posible. (142-143)

La propia abyección de don Lope le ha conducido a la repetición de un esquema prefijado desde la situación anómala que comparte con Tristana, y ello supone

³³ En “La farmacia de Platón” (1970), Derrida apunta que “hay que interrogar incansablemente a las ‘metáforas’” como estrategia de la lectura deconstructiva.. Es lo que hago aquí (vid. “La farmacia de Platón”, *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1975, pp. 93-260, la cita en p. 114).

estar pervirtiendo la perversión misma. Pero la capacidad de sabotaje de Galdós va más allá de esta parodia burlesca del “marido” engañado, y esto es lo que en mi opinión no ha sabido ver con acierto la crítica.

Para entender esta otra vuelta de tuerca de la novela que nos ocupa nos ayudará contestar esta pregunta: ¿hay entre Tristana y Horacio una pasión sexual como la que une a Ana Ozores con el Magistral o Alvaro Mesía, o como la que une a Emma Bovary con Rodolphe o León? ¿Hay encuentros locos en hoteles? ¿hay carreras desbocadas a bordo de una calesa? La respuesta es que no. En realidad, en un principio (cosa extraña) no hay relaciones sexuales entre Tristana y el pintor, tal y como pone de relieve el capítulo décimo de la novela:

Horacio le incitaba a subir con él al estudio, demostrándole la comodidad y reserva que aquel local le ofrecía para pasar juntos la tarde (...) [pero] le asaltaba el recelo amarguísimo de ser menos amada después de lo que allí sucediera (...); receblaba también que el caudal de su propio cariño disminuyera prodigándose en el grado supremo. (170)

El narrador deja bien claro que entre los dos jóvenes amantes no hubo relación física durante los primeros tiempos: “encomiaban las ventajas de la virtud y lo hermoso que es quererse con exquisita y celestial pureza” (171). La novela de Galdós hace en este punto un curioso quiasmo en relación a la estructura canónica del adulterio propio de la novela decimonónica. Si en esta la joven mujer deja de tener relaciones sexuales con su marido y las mantiene con el amante de quien está enamorada tan pronto como puede, en *Tristana* la joven “mujer” mantiene relaciones sexuales con su marido al que aborrece y, en cambio, no las mantiene durante bastante tiempo con el joven amante de quien se siente enamorada. El esquema del quiasmo al que me estoy refiriendo sería el siguiente:

	Marido	Amante
Novela decimonónica	--	+
<i>Tristana</i>	+	--

Cuando, por fin, Tristana se decida, por despecho hacia don Lope, a “acudir” al estudio de Horacio y a tener relaciones sexuales con éste, todo se resuelve con un enfático, aunque frío, “Y desde aquel día ya no pasearon más” (187). Muy pronto la narración deja claro que no es precisamente la pasión sexual la que guía su relación con el pintor. En efecto, unas pocas líneas después de referir la decisión de Tristana, el narrador se encarga de matizar que el verdadero motivo del interés de ésta era el arte, en concreto la pintura: “¡Si resultaría que también ella era pintora!”. Hecho este último que acabará amargando a Horacio que entra en una crisis algo más que creativa.

V

La cuestión es por qué la sexualidad adopta esa forma en esta novela de Galdós, por qué se nos presenta a una figura femenina que según todos los indicios ha mantenido o mantiene relaciones sexuales con don Lope, mientras que con su amante no hay una pasión sexual intensa. La explicación de ello reviste una cierta complejidad.

Todo comienza con un injerto. La conciencia feminista de Tristana tiene su origen en el trasplante de las ideas de don Lope que pasan de la conciencia de éste a la conciencia de aquella.³⁴ Lógicamente, todo injerto implica la aparición de un nuevo organismo. Por supuesto que el descontento de Tristana es importante, como lo son su encierro y cautiverio, su cosificación y su devenir instrumento.

³⁴ Sobre este punto la bibliografía es amplia: Emila Pardo Bazán (1892), “Tristana”, *La mujer española y otros escritos*, Cátedra-Universitat de València-Instituto de la Mujer, Madrid, 1999, pp. 178-183; Marina Mayoral, “Tristana: ¿una feminista galdosiana?”, *Ínsula*, 320-321 (1973), p. 28, y “Tristana y Feíta Neiras, dos versiones de la mujer independencia”, *Centenario de “Fortunata y Jacinta” (1887-1987)*, Universidad Complutense, Madrid, 1989, pp. 337-344; Carlos Feal Deibe, “Tristana de Galdós: Capítulo en la historia de la liberación femenina”, *Sin Nombre*, VII (1976), pp. 95-109; Alicia G. Andreu, *Galdós y la literatura popular...*, ob. cit.; Nelly Clémessy, “Galdós et l’émancipation de la femme espagnole de *La batalla de los Arapiles* a *Tristana*”, *Etudes Iberiques et Ibero Americanes*, 1983, pp. 41-55; Bridget A. Aldaraca, *El ángel del hogar...*, ob. cit.; Liliana Ramos Collado, “Un cuarto propio para Tristana: La pastoral de la clausura en una novela de Pérez Galdós”, *Nómada*, 1 (1995), pp. 128-143, etc. Estas palabras de Pardo Bazán marcan el inicio de las lecturas feministas del texto de Galdós: “El asunto interno de *Tristana*, asunto nuevo y muy hermoso, pero imperfectamente desarrollado, es el despertar del entendimiento, la conciencia de una mujer sublevada contra una sociedad que la condena a perpetua infamia...” (art. cit., p. 180).

Pero sin el injerto del que estamos hablando sería imposible que Tristana hubiera tenido las herramientas necesarias para pensarse como sujeto potencialmente libre. Y hay un pasaje en el que Tristana dialoga con Saturna que lo demuestra a todas luces:

Mira, tú —decía Tristana a la que, más que sirviente, era para ella una fiel amiga—, no todo lo que este hombre perverso nos enseña es disparatado, y algo de lo que habla tiene mucho intrínquilis... Porque lo que es talento, no se puede negar que le sobra. ¿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 que eso de encadenarse a otra persona por toda la vida es invención del diablo... ¿No lo crees tú? Te reirás cuando te diga que no quisiera casarme nunca, que me gustaría vivir siempre libre. (132)

Este pasaje de la novela es clave por dos razones: porque muestra como el “meme” libertario transmitido por don Lope contribuye a formar la subjetividad de Tristana, y porque demuestra que el injerto se hace a costa de una operación retórica de orden sinecdótico. Don Lope predicaba que el matrimonio era una institución que los poderes de la tierra idearon “para meter en un puño a la pobrecita humanidad”. Pues bien, allí donde este personaje perverso dice “pobrecita humanidad”, Tristana escribe “mujer”. La parte (la mujer) por el todo (la humanidad). No en vano la conversación con Saturna se centra a partir de ese momento en la condición penosa de la mujer, especialmente en lo que al acceso al mundo laboral se refiere. El injerto no es algo que se produce entre un ser activo (don Lope) y un ser pasivo (Tristana), sino entre dos seres activos en condiciones desiguales. Pero como mínimo habrá que reconocer que la relación de Tristana con don Lope es ambigua a varios niveles.

Se equivoca Pardo Bazán cuando declara que “para el asunto interno [de *Tristana*] no hacía falta Horacio, ni la ausencia de Horacio, ni...”.³⁵ Sí hacía falta, porque es gracias a la presencia de Horacio como se ve que, por muy enamorada que Tristana esté de Horacio, las ansias de libertad, el “Yo quiero vivir y ser libre...” (133), están por encima de todo. Es algo bien conocido, pero vale la pena recordar

³⁵ Emilia Pardo Bazán, “Tristana”, art. cit., p. 179.

que en medio del fragor de las cartas apasionadas de los amantes, Tristana escribe a Horacio:

Aspiro a no depender de nadie, ni del hombre que adoro. No quiero ser su manceba, tipo innoble, la hembra que mantienen algunos individuos para que les divierta, como un perro de caza; ni tampoco que el hombre de mis ilusiones se me convierta en marido. No veo la felicidad en el matrimonio. Quiero, para expresarlo a mi manera, estar casada conmigo misma, y ser mi propia cabeza de familia. (220)

Y no es necesario repetir todas las incomodidades y perturbaciones que esta actitud y este pensamiento de Tristana causaron en Horacio, tantas que acaba huyendo y casándose con una mujer más “normal”.³⁶ Recuérdese ese pasaje en el que el narrador afirma del pintor: “por más que procuraba, haciendo trabajar furiosamente a la imaginación, figurarse el porvenir al lado de Tristana, no podía conseguirlo” (211), o este otro todavía más explícito: “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” (195).

¿Qué significa todo esto? Significa que la sexualidad, en *Tristana*, nunca tiene lugar en el seno de relaciones normalizadas, en los objetos de elección reglados, en lo que en un determinado momento de la novela el narrador llama “las leyes de la naturaleza”. La perversión no es sólo de don Lope, afecta por igual a Tristana. La actitud ambigua hacia su guardián trasluce, en realidad, la relación sadomasoquista que media entre ambos. Y no es que el sadismo incumba a don Lope y el masoquismo a Tristana, según la posición clásica de los géneros descrita por Freud, sino que el sadomasoquismo se da por igual y a la vez en don Lope y en Tristana. El sadismo de don Lope es lo más evidente, él controla y guarda bajo llave el honor de Tristana.

Pero ¿quería ésta que Horacio se fuera con su tía Trini a Villajoyosa? ¿Quería, en fin, deshacerse del pintor? Por mucho que Tristana protestara contra la idea de la partida de Horacio, por mucho que el narrador explique que la ausencia les atraía para desearse más, no puede evitar el decir lo siguiente: “¿Sería que también

³⁶ “Horacio tomó las de Villadiego”, escribe el narrador (214).

a ella le pedían el cuerpo y el alma tregua, paréntesis, solución de continuidad?” (214). Ese “también” de la pregunta del narrador es muy capcioso, porque sugiere que el deseo de Tristana es como el de Horacio: escapar. Y esa huida quiere decir dos cosas: que Tristana reemprende su camino de liberación y que permanece junto a don Lope, que formación cultural y vínculo afectivo-sexual con don Lope van de la mano.

Analicemos este aspecto con un poco de detenimiento. Aunque en reiteradas ocasiones Tristana se refiera a la obsesión de don Lope por las mujeres, aunque reconozca que ella es el trofeo de su decadencia, lo bien cierto es que es a don Lope a quien le toca vivir una situación de poliandria. La poligamia de él es histórica, es referida por el narrador y por los personajes, pero en su vida con Tristana, y sea por las razones que fuere (edad, cansancio, pobreza, descubrimiento de que el signifiante siempre está vacío, etc.), tal poligamia no existe. Lo que a decir verdad experimentamos como lectores es el hecho de que Tristana está con otro hombre más joven. Es por eso por lo que acabo de decir que es a don Lope a quien le toca vivir una situación de poliandria.

En la novela queda patente que la decisión de iniciar las relaciones sexuales con Horacio se origina en una fricción con don Lope. La escena merece ser leída con atención:

No estoy acostumbrado a inspirar asco, francamente, ni soy hombre que gusta echar tantos memoriales para obtener lo que le corresponde. No me estimo en tan poco. ¿Qué pensabas? ¿Qué te iba a pedir de rodillas?... Guarda tus encantos juveniles para algún monigote de estos de ahora, sí, de estos que no podemos llamar hombres sin acortar la palabra o estirar la persona (...) Bien podría suceder que tu idilio me resultara indiferente (...) Pero bien podría suceder también que se me indigestara, y que sin atufarme mucho, porque el caso no lo merece, como quien aplasta hormigas, te enseñara yo... (185)

Es cierto que el narrador afirma que la niña se indignó con la amenaza, pero ¿la amenaza de qué? Don Lope no se muestra en esta ocasión celoso, sino indiferente y despreciativo hacia su relación con Horacio. Así, pues, ¿por qué se indigna Tristana, por la amenaza de una violencia, o por la amenaza de una indiferencia? Según el argumento que estamos defendiendo aquí, es claro que el elemento nu-

clear semántico de este pasaje no es la amenaza violenta, sino la amenaza de la indiferencia. En este sentido, si Tristana se decide a iniciar relaciones sexuales con Horacio no es por la pasión hacia Horacio, sino por la pasión hacia don Lope. En realidad, la pasión de Tristana es don Lope. Todo sucede, en realidad, entre el galán maduro y la joven comprada y seducida. La propia Tristana se lo confesará a Horacio: “Mi infidelidad no es tal infidelidad, ¿qué te parece?, sino castigo de su infamia” (174), y de inmediato la palabra a mi juicio clave, “desvío”, es pronunciada por ella misma: “añadiré que desde que te conocí empecé a sentir hacia él un terrible desvío” (174). ¿A qué se refiere con esa palabra? A los sentimientos ambiguos que le inspira don Lope. Se refiere, en definitiva, a la relación desviada de la normalidad, de la regla, que mantiene con don Lope y seguirá manteniendo con él.

La poliandria de Tristana tiene su base en la reacción de despecho hacia don Lope. Y en este punto se intercambian los papeles. Así como Santiago Quijano, el tío de otra famosa protagonista de una novela de Galdós mencionada anteriormente, Isadora Rufete, le escribe una carta en la que le enseña cómo debe comportarse una señora aristocrática y cristiana, así se va a comportar don Lope. En efecto, una mujer virtuosa de esa condición debe hacer lo siguiente ante los desmanes juveniles de su marido:

A su poligamia contesta con tu castidad, a su lascivia con tu abstinencia. Aguanta, resiste y no degrades tu corazón dándolo a algún mequetrefe que lo tome por vanidad y por hacer gala de tu conquista entre los tontos y los desocupados. Consérvate digna, recatada, siempre señora inexpugnable.³⁷

¿Y qué es lo que hace don Lope ante la huida de Tristana si no aguantar, resistir y “mantenerse digno”? Se dirá que estas acciones son en don Lope paródicas, estratégicas, hipócritas. Y se estará en lo cierto, pero en cualquier caso es la asunción de un papel al que, según los cánones de la época, el marido ultrajado en su honor no debe ceder. En el film de Buñuel, don Lope hace el ridículo en la escena en que se enfrenta a Horacio en plena calle, pero en la novela no hay tal enfrentamiento. Tristana se va con otro hombre más joven, y este hecho en don León

³⁷ En *La desheredada*, Alianza, Madrid, 2005, p. 240.

provoca una reacción airada y amenazante en un principio, y después templada y de indiferencia.

Por mucho que la crítica haya interpretado la relación entre Tristana y don Lope como un vínculo entre un dominador patriarcal y una joven reprimida en busca de su liberación, todo es mucho más complejo. Ya hemos visto cómo la conciencia de libertad que surge en Tristana surge a causa de un injerto de ideas cuyo origen es don Lope. Y ya hemos tenido ocasión de comprobar, asimismo, que la única pasión verdadera que existe en la novela es la que media entre ellos dos. Para ello es necesario comprender que la historia de Tristana y Horacio es una historia normativa, codificada socialmente y que forma parte de lo que la moral burguesa considera adecuado. De hecho, en la novela se deja bien claro que Horacio es un estorbo en el camino de Tristana hacia su ansiada libertad, pues ni está a la altura ni la comprende, ni posiblemente puede comprenderla. En esta novela se llega incluso a hacer mofa de Horacio.

A través de las cartas que se van intercambiando entre Madrid y Villajoyosa, se va apreciando cómo Galdós sitúa a Tristana en una posición de inteligencia y a Horacio en una posición de ignorancia. En relación a esta cuestión, la novela pone cabeza abajo el tradicional reparto de papeles que hacía del hombre el ser inteligente, y de la mujer el ser bárbaro. Tristana escribe a Horacio diciéndole: “como no perteneces a las *clases ilustradas*, no entenderás lo que aquello quiere decir, ni yo te lo explico, porque sería como echar margaritas a...” (232). Ello inquieta profundamente a Horacio desde los primeros momentos “porque había soñado en Tristana la mujer subordinada al hombre en inteligencia y en voluntad, la esposa que vive de la savia moral e intelectual del esposo” (188). Que Tristana se apropia del rol reservado, según las normas de la sociedad burguesa, a los hombres, se hace del todo explícito cuando ella misma afirma:

aprendo fácilmente las cosas difíciles; me apropio las ideas y las reglas de un arte... hasta de una ciencia, si me apuras; pero no puedo enterarme de las menudencias prácticas de la vida. Siempre que compro algo, me engañan; no sé apreciar el valor de las cosas; no tengo ninguna idea de gobierno ni de orden (...) Me parezco a los hombres en que ignoro lo que cuesta una arroba de patatas y un quintal de carbón. (196)

Se comprenderá fácilmente la estupefacción de Horacio ante las veleidades científicas y artísticas de Tristana si tenemos en cuenta que Ubaldo R. Quiñones escribió en 1877, en un libro sobre la educación moral de las jóvenes, que la juventud de la mujer, “su ventura y su gloria perpetuas consisten en el ilustrado cumplimiento de su sacerdocio en el hogar doméstico”, si tenemos en cuenta aquellas opiniones según las que la mujer erudita estaba destinada a la soltería, y si, asimismo, tenemos en cuenta que a lo largo del siglo XIX, e incluso a pesar de las reformas krausistas, se enfatizaba la necesidad de que las niñas aprendieran sus labores y que eran consideradas poco aptas para la educación superior.³⁸

¿Por qué este personaje de la novela de Galdós hace suyo el grito de Lady Macbeth “unsex me here”? Aunque en el inicio se han introducido una serie de matizaciones en torno al sentido de esa expresión, es ahora cuando estamos en mejores condiciones para responder: con la repetición del “unsex me here” Tristana manifiesta, por una parte, su deseo de no estar limitada al papel que se le ha reservado en tales circunstancias históricas a la mujer, el cual no le permite el acceso ni a la educación, ni al trabajo, ni por tanto a la libertad (interpretación ésta canónica). Pero, por otra parte, y este es el sentido que la crítica no ha desarrollado, Tristana expresa su rechazo, más o menos inconsciente, de los límites marcados por la normativa sexual que la “obliga” a una relación dentro del matrimonio, con una persona de una edad y una condición determinada. El “unsex me here”, en este segundo sentido, marca su pertenencia a un espacio sexual no normativo en el que los vínculos sadomasoquistas entre ella y don Lope juegan un papel muy importante, y en el que ella se vuelve en realidad polisexual.

VI

La enfermedad y la pérdida de la pierna que sufre Tristana es el paso culminante de esa relación sadomasoquista con don Lope en el que todo queda congelado y disuelto. Uno de los aspectos más llamativos de la afección de la protagonista es que en los primeros momentos ella lo interpreta como otro injerto de don Lope. En efecto, en la carta que le envía a Horacio relatándole el descubrimiento de su dolor, escribe: “Pero se dan contagios intencionales. Quiero decir que mi tirano se

³⁸ Geraldine M. Scanlon, *La polémica feminista en la España contemporánea, 1868-1974*, Akal, Madrid, 1986, pp. 15-57.

ha vengado de mis desdenes comunicándome por arte gitanesco o de mal de ojo la endiablada enfermedad que padece” (237). Ella cree que se trata del mismo reuma que padece don Lope. Lo importante de este pasaje es que no sólo utiliza la terminología del esclavo (“mi tirano”; otras veces se califica a sí misma de “esclava”), sino que ella representa simbólicamente su mal como algo que le ha transmitido don Lope, como algo que la ata a la persona de éste. Y no se equivoca. Aunque Tristana acabará descubriendo que su mal tiene poco que ver con el reuma, seguirá siendo consciente de que ese problema de salud la vincula definitivamente a él. La primera interpretación que Tristana hace de su enfermedad como algo que le ha contagiado don Lope es simbólica y performativamente verdadera.

Alicia G. Andreu vio con precisión que en la literatura de consumo de la segunda mitad del siglo XIX “la más mínima señal de desobediencia y de falta de resignación frente a las estructuras sociales y económicas por parte del personaje lo saca de su posición privilegiada de protagonista virtuosa y la convierte en antagonista. Las consecuencias en la vida del personaje, como antagonista, son desastrosas para esta mujer: la fealdad, enfermedades incurables, el abandono de sus seres queridos y finalmente, la muerte”.³⁹ La tentación de interpretar de este modo la enfermedad de Tristana es grande. Dado que ella no se ha resignado a las regulaciones de las estructuras sociales y económicas, el castigo que recibe es ese cáncer en la pierna que la dejará inválida y reducida sin capacidad de ser libre. Sin embargo, ello presupondría que Galdós está yendo estética e ideológicamente en la misma dirección que la literatura de consumo, y ni siquiera Andreu, que defendió en parte esta idea, fue capaz de sostener esa tesis. Entre otras razones, porque no es sostenible. Insisto: la tentación de realizar esa interpretación es grande, pero sólo tendría sentido si ignoráramos el entramado textual en el que ese hecho desgraciado de la vida de Tristana se inserta.

Recuérdese lo que he venido argumentando desde el inicio: la relación entre Tristana y don Lope es, en el contexto de la época, “anómala”. Empieza situándose en un espacio marginal que prolonga la improductividad social del principal agente (don Lope) y confina en la misma improductividad a Tristana. Ese espacio marginal lo hemos definido más arriba como “abyecto” en el sentido que le da a esta palabra Julia Kristeva. En él las normas se transgreden y, al mismo tiempo, se confirman, y por ello se rechazan los límites morales, sociales, religiosos, fa-

³⁹ Alicia G. Andreu, *Galdós y la literatura popular*, ob. cit., p. 24.

miliares e individuales. Los sujetos que en él se encuentran se vuelven ambiguos, cambian sus funciones, intercambian sus funciones. La ley del padre, por ejemplo, se confirma y se transgrede continuamente: don Lope es el patriarca, pero como su ley es marginal se ubica en varias ocasiones en el lugar reservado para la mujer; Tristana es la víctima, pero en nombre de un amor ficticio e imaginario (y si algo demuestra esta novela es que el amor de Tristana por Horacio es pura fábula que se acaba desintegrando en el aire) adopta el papel reservado al hombre.

¿Qué supone en este contexto la irrupción brusca de la enfermedad? Judith Butler ha defendido (1990), aunque también matizado (1993),⁴⁰ que no sólo el género, sino también el cuerpo, son el resultado de una construcción cultural realizada a partir de la iteración de una serie de reglas heteronormativas cuyo efecto performativo es tanto el género que una persona “adopta” como el cuerpo que suponemos anterior a esa construcción. Así, por ejemplo, encontramos esta afirmación: “El cuerpo femenino [aunque lo que sigue valdría para todo cuerpo] que ella intenta expresar es en sí un constructo producido por la misma ley que se supone debe minar”.⁴¹ No se trata ahora de discutir esta tesis de Butler, mucho más compleja de lo que a sus seguidoras y seguidores les gusta admitir, ni de plantear su pertinencia política, que está fuera de dudas, sino de indicar de forma condensada que no todo en un cuerpo cae dentro de los límites de lo inteligible, que no todo en él es el resultado de una construcción (podría añadirse: para desgracia del género humano).

¿En qué sentido se puede afirmar que la enfermedad de Tristana es una construcción? ¿En qué sentido se puede decir que un cáncer es una creación performativa del lenguaje? Que la enfermedad sea políticamente empleada, políticamente tratada y hasta concebida, parece poco discutible, pero que la enfermedad como tal, como fenómeno que irrumpe en la “vida” de un sujeto destruyéndolo o limítándolo, sea una construcción puede llegar incluso a sonar a broma. La afirmación de que todo lo que existe es una construcción adolece de un idealismo preocupan-

⁴⁰ De una manera que aquí no tengo tiempo para explicar y de la que me he ocupado en otro lugar. Véase M. Asensi, “En torno a la noción de soma: una lectura de Butler y de Freaks”, conferencia de clausura presentada en el congreso *Cuerpos que importan* celebrado en la UAB, febrero de 2007. En prensa.

⁴¹ Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, UNAM-Paidós, México, p. 126.

te, y ni siquiera Butler llega hasta ese punto. Lo que se aprecia en esta novela de Galdós, como trasunto de aquello que sucede en el mundo empírico y en la realidad histórica, no es un combate a dos bandas entre un sujeto (efecto performativo de la repetición de un sistema de reglas) y un conjunto de reglas hegemónicas, sino la lucha desigual entre un sujeto, un conjunto de reglas hegemónicas y un cuerpo que estás más acá y más allá de esas reglas. Y es lo que está más allá de las reglas, es decir, la enfermedad y la muerte, el factor desencadenante de todas las alteraciones que afectan a ese sujeto. El desencadenante y el fundador.

En el caso concreto de *Tristana*, ese factor, la pierna primero enferma y después amputada, viene a truncar la vida de ese personaje y la de los que le rodean. Y ello en dos niveles: en lo que se refiere a la posibilidad de que Tristana pueda desarrollar su potencialidad como sujeto libre a través de un saber artístico o científico; y en lo que se refiere a la posibilidad de que Tristana y don Lope puedan seguir ocupando la posición perversa que vienen ocupando desde el inicio de su historia. A la abyección de los personajes se superpone la abyección ignominiosa de la enfermedad y la destrucción del cuerpo. Hay que darse cuenta de que, tras la amputación de la pierna (“después de la carnicería” (264), dice la propia Tristana), no sólo Tristana pierde todo el interés por el arte y la ciencia (“Mas sucedió una cosa muy rara, y fue que no sólo mostraba la señorita poca afición al arte de Apeles, sino que sus aptitudes, claramente manifestadas meses antes, se oscurecían y eclipsaban” (292)), sino que se integran en la forma de vida hegemónica, casándose y practicando la religión católica (“En suma; que se casaron” (302)) y el arte culinario. ¿Hubieran ellos querido la repetición de lo mismo tal y como había ocurrido? Es posible dudarlo porque la frase irónica con la que acaba la novela (“¿Eran felices uno y otro?... Tal vez” (304)) es de esas que pueden quitar las ganas hasta de llevarse un vaso de agua a la boca.