

CARTAS DE MUJERES Y LA MEDIACION EPISTOLAR EN *TRISTANA*

Hazel Gold

En la conclusión de *Tristana* (1892), la heroína ha naufragado en las orillas de un futuro desesperanzado, extinguidos sus sueños de amor, belleza sublime y renombre artístico. En lugar de las alas con las que pretendía volar inspiradamente hacia el reinado de la imaginación, ahora sólo le quedan sus muletas. Ha cambiado su independencia por un marido medio chocho, el mismo seductor a quien poco antes había vilipendiado. Y para colmo de paradojas, le ha nacido un interés desbordado en la repostería, no obstante las previas confesiones de su inadecuación en materia de artes femeninas. Parece condenada a pasar su vida en un estado de dependencia seudoinfantil, reducida a ser una más de aquellas “medianías llenas de ideal y sin energía, ni vocación seria, constante, definida” que según Clarín típicamente habitan la novela realista del desencanto¹. Como ejemplo del *Bildungsroman* galdosiano, esta inscripción de la experiencia y el destino femeninos está vertebrada sobre un argumento característico del texto “disfórico”: la euforia inicial de la heroína, tan ruidosamente expresada en sus cartas y discusiones, se trueca al final en una resignación queda².

Partiendo de las primeras reseñas de novelistas, revisteros y críticos decimonónicos, la historia de la recepción de *Tristana* ha consistido mayormente en un catálogo de apoloéticas y palinodias ofrecidas por sus lectores perplejos o disgustados, los más de los cuales señalan como raíz de su descontento el fracaso de la protagonista de emanciparse de las restrictivas normas de conducta impuestas sobre las mujeres. El análisis de este esfuerzo malogrado de Tristana por liberarse de semejantes trabas sociales e intelectuales generalmente se ha efectuado a base de lecturas miméticas que se limitan a estudiar la novela dentro del marco de la sociedad burguesa de la Restauración y la hostilidad que ésta profesaba ante las metas de las feministas españolas tempranas. Algunos arguyeron con Pardo Bazán que el vuelo de Tristana hacia su anhelado mundo de la “libertad honrada” había sido abortado por las omnímodas fuerzas políticas, económicas y sociales que regían la España decimonónica, las cuales no permitían a la mujer un espacio legal o discursivo en que podría moverse³. Otros iban insistiendo, al contrario, en el papel jugado por el carácter voluble y ensoñador de la misma heroína quien, al desperdiciar las oportunidades que le prodiga su talento, asegura

que terminará sumida en un triste conformismo sexual y espiritual⁴. Dondequiera que hicieran recaer la responsabilidad, en factores exteriores o interiores a la protagonista desengañada, estos estudios raras veces se salían del ámbito del referente histórico. Aun en el siglo presente, no es difícil comprobar la pervivencia de esta tradición de tratar la obra principalmente como documento social o alegato galdosiano sobre los derechos femeninos, en menoscabo de la autonomía verbal e imaginativa que caracteriza esta novela —toda novela— en cuanto texto literario⁵.

La publicación de un estudio pionero por Germán Gullón sobre la “literaturización de la vida” auguró una nueva manera de enfocar y revalorar *Tristana*⁶. En los últimos años, varios críticos han seguido la trayectoria señalada por Gullón, dirigiendo su atención de tal modo que ahora recalcan las funciones de la literatura, la intertextualidad y la escritura en el desenlace irónico de la novela. Semejante orientación nos permite mirar bien de cerca los procesos formales de la estructuración del texto sin perder de vista la orientación histórica y cultural que busca evitar la novela según su contexto generador.

Por literaturización designamos el caso de personajes que se empeñan en emular modelos literarios cuya misma presencia preside la construcción y composición de la novela; el proceso imitativo se asocia sobre todo con la actividad de la lectura. Por un lado, testimonia la penetración, en un nivel colectivo, de la cultura y el pensamiento españoles por un conjunto de títulos, temas y tipos literarios en el momento histórico finisecular. Este fenómeno, que se presta admirablemente a la documentación, pertenece al campo de la sociología del gusto y la historia de la recepción literaria. Proporciona un índice de las obras leídas y asimiladas por los personajes, el narrador, y últimamente, por el mismo autor Galdós. Al mismo tiempo, nos informa sobre lo que debería haber leído el público español para poder captar en toda su medida los matices irónicos y críticos de la novela. De ahí, nos permite teorizar acerca del perfil de lo que desde el libro de Wayne Booth se ha ido llamando el “lector implícito” ideado por Galdós⁷.

Por otro lado, la literaturización es también simbólica de la psicología aberrante de quienes sustituyen las punzadas de un deseo imitativo y postizo por los duros golpes de la realidad empírica. Los personajes de *Tristana* toman equivocadamente a los seres y tramas de la ficción por modelos relevantes de la conducta humana. La influencia ambivalente e invasora de las letras sobre la vida en *Tristana* está refractada a través de las predilecciones literarias de don Lope, Horacio, Josefina Reluz y su hija. Sus varias lecturas de Leopardi, Dante, Calderón, Shakespeare, Dumas y Leibniz, entre otras, funcionan simultáneamente como índices de cohesión y aislamiento, de normalización social y patología individual. Es decir, que mientras en sus preferencias literarias estos personajes muestran su dependencia en patrones compartidos de cultura y clase, sus hábitos interpretativos cuentan otra historia de idiosincrasias personales y desequilibrio mental. Al leer lo que sus congéneres españoles podían haber leído, los personajes en *Tristana* exhiben de hecho cierto grado de conformidad social. Al esforzarse por representar en vida lo que han leído, se encuentran enajenados de la sociedad, ocupando en su lugar un mundo privado de ilusiones que pronto se derrumba bajo el peso de lo real. Es la suya una enfermedad exegética, de curación difícil o imposible, que lleva a su ruina.

El hecho de que el tratamiento de los peligros de la lectura y los abusos de la literatura en esta novela ofrezca fuertes paralelismos con el *Quijote* no resulta nada gratuito. La presencia de otros autores, obras y géneros que sirven de estructuras mediatizadoras ha sido reconocida desde hace mucho tiempo como una parte integrante de la economía de la narrativa en *Tristana*. Estos ejemplos de lo que se ha llamado diversamente alusión, cita, parodia, pastiche, préstamo literario o intertextualidad⁸ se derivan a veces de una herencia literaria autóctona; otras veces, pertenecen a los dominios de la literatura y el mito universales. Entre los tópicos y textos cuyo eco puede discernirse en *Tristana* figuran: el donjuanismo degradado encarnado en el verrugoso don Lope y el timbre cervantino que caracteriza tanto el lenguaje como el espíritu de su código caballeresco; el drama calderoniano que tanto deleitaba a la madre de Tristana; el romance medieval del amor cortés, sugerido por el nombre de la protagonista; el *topos* moratiniano de “el viejo y la niña”; la novela gótica y el folletín, con sus abundantes escenas centradas en el escándalo sexual; hasta los paradigmas del cuento de hadas⁹. Todos estos hilos, además de refundiciones de elementos procedentes de novelas galdosianas anteriores, están enlazados en la complicada y tupida red de significaciones que actualizan la novela.

Sin embargo, queda incompleto este catálogo tan trabajado de motivos temáticos, principios estructurados y calcos estilísticos provenientes tanto de la literatura culta como del campo de la literatura popular. Hace caso omiso de la deuda de *Tristana* para con las funciones y convenciones de la literatura epistolar, quizás debido al hecho de que ésta representa un género cuyo propio desarrollo en España hasta la fecha no ha sido objeto de un examen detenido. Así que en esta ocasión sugeriré que volvamos la mirada desde otros ejemplos intertextuales al de las cartas y la literatura epistolar; asimismo, que examinemos su impacto sobre la escritura en vez de la lectura, teniendo en cuenta la condición singular de la protagonista como autora. Aunque abundan en la novelística galdosiana las lectoras voraces, desde Isidora Rufete hasta la misma Josefina Reluz, apenas asoman la cara mujeres que como Tristana hacen uso de la pluma para redactar testimonios literarios de su experiencia vital.

Bien es conocido que Galdós ya había empleado la técnica de intercalar cartas sueltas en *Doña Perfecta*, *La familia de León Roch*, *El doctor Centeno*, etc., que había ensayado exclusivamente el formato de la carta en *La incógnita* (1889) y que continuó experimentando con el método epistolar en la tercera serie de sus *Episodios nacionales* (1898-1900). En todas estas obras la carta contribuye a fundamentar la ilusión de la verosimilitud (la carta-documento) y fortalecer la impresión del relativismo epistemológico (la carta-testimonio de la subjetividad). Pero lo más exacto es reconocer que en *Tristana* las cartas, sin dejar de incidir en estos rasgos, se distinguen también por su abstracción anecdótica, por la falta de pormenorización referente a los particulares sociales e históricos que normalmente circunscriben la vida del individuo. Las misivas que cambian entre sí los amantes contienen sólo alusiones muy vagas a su condición de madrileños de clase media a finales del siglo XIX¹⁰. A diferencia de otros ejemplos de la técnica epistolar galdosiana, las cartas en *Tristana* invocan sólo en grado muy reducido la enciclopedia del saber social al que necesita acudir el lector real para descifrar ese código cultural barthesiano que cobra tanto relieve en la novela realista¹¹. No el conocimiento del mundo, sino el autoconocimiento, aunque la

revelación del mismo sea vacilante, fragmentada: esta es la función principal cumplida por las cartas de la heroína.

“Toda ella parecía de papel”, metaforiza la descripción inicial de la mujer pálida y sobremanera limpia para quien la hoja de papel en blanco a la que se parece tanto se transformará en la escena de su esfuerzo por definir una identidad por medio de la escritura¹². Al comienzo de la novela, la huérfana Tristana se encuentra en una situación archiconsabida para la literatura epistolar. A la luz de la vigilancia celosa de don Lope y la necesaria brevedad de sus encuentros callejeros con Horacio, la heroína empieza a escribir breves mensajes a diario al joven artista a quien considera su mentor y redentor, en una suerte de intensificación masturbatoria de su pasión. “Te quise desde que nací”, escribe en su segunda carta, y en la tercera, “Te estoy queriendo, te estoy buscando desde antes de nacer” (363). Más tarde, después de que ha pasado un intervalo temporal de duración imprecisa mientras se desarrollan sus relaciones amorosas, Tristana ve a Horacio partir abruptamente para el campo de Villajoyosa en compañía de su tía, y esta separación ocasiona la necesidad de continuar por escrito el diálogo con su amante ausente: el ejemplo de la carta como *absentium mutuus sermo*, o conversación sustituta, como la definían siempre los tratados de retórica y poética¹³.

Se ha afirmado que la primera etapa en las relaciones entre Tristana y Horacio se caracteriza por lo físico, mientras que la segunda etapa es denominada por la palabra¹⁴. Pero a diferencia de sus incursiones esporádicas y tardías en el mundo de la pintura, la música y la enseñanza de idiomas, es evidente que el ejercicio de la palabra por Tristana, es decir, de su prerrogativa autorial, entra en juego casi desde el comienzo de la novela y le ofrece la mejor oportunidad para forjarse una identidad concreta¹⁵. Tristana llega a los pinceles y al carboncillo, al órgano y a la cartilla de lenguas sólo como mujer adulta; y éstas son habilidades que exigen cierto talento innato, una práctica intensiva y los estímulos animadores de un profesor. Son también en muchos casos, como comenta Saturna, ocupaciones que una mujer puede cultivar y en las que puede lograr fama sólo con dificultad, dada la resistencia que la sociedad opone a la noción de la mujer profesional o la mujer artista. Escribir cartas, al contrario, representa una ocupación aceptable, hasta elogiada, para las mujeres de la España decimonónica. No parece disparatado conjeturar que como elemento de la “educación insubstancial de las niñas que aprenden para llevar un buen yerno a casa, a saber: un poco de piano, el indispensable barniz y qué sé yo..., tonterías” (p. 377), Tristana debía haber aprendido las reglas elementales que gobiernan el arte del epistológrafo.

En su *Epistolario manual para las señoritas* (1877), Pilar Pascual de Sanjuán ve la habilidad de componer una carta como una parte integrante de la instrucción que debe recibir el sexo femenino, esto es, una educación que está equidistante de “la supina ignorancia en que espíritus apocados la quisieran estancar” y “la deslumbradora ilustración y vertiginoso movimiento a que otros quisieran empujarla, en las de modernas cuanto falsas teorías”¹⁶. Quejándose de que en los formularios de cartas existentes “se trata casi exclusivamente de los hombres”, Sanjuán ofrece modelos alternativos que se adaptan mejor a las preocupaciones y circunstancias femeninas. Esto es de suma importancia, razona la autora; los hombres por lo general han sido beneficiarios de un nivel de instrucción más elevado, han gozado más oportunidades para expresarse por escrito: “Es verdad que éstos [los hombres] escriben más,

pero por lo mismo necesitan menos de la guía o epistolario, porque ... la misma práctica les enseña". En contraste, las cartas muchas veces simbolizan el único contacto de las mujeres con la escritura: "La inmensa mayoría de las señoras y señoritas, y con más razón, la de las mujeres del pueblo, no escribe más que cartas y pocas..."¹⁷.

Aunque la obra aleccionadora de Sanjuán, gran parte de ella vertida en forma narrativa epistolar, testimonia su deseo de armonizar los derechos y sobre todo los deberes de la mujer dentro de la armazón de la familia cristiana, este programa conservador no da pie necesariamente a la imagen de la mujer indefensa y poco aplicada. Al contrario, la autora aconseja que ella adquiriera cierto nivel de competencia. Así, justifica la razón de ser de su manual epistolario: "Llega, sin embargo, una ocasión en que una persona de nuestro sexo tiene imprescindible necesidad de escribir; entonces la falta de práctica, le embaraza... Para todos esos casos, que por desgracia abundan, y para las que por desconfianza en sí mismas piden a su padre, hermano o esposo que les haga un borrador, vamos a escribir unas advertencias, seguidas de unos cuantos modelos para los casos más frecuentes en que hay necesidad de correspondencia por escrito"¹⁸.

Indudablemente, leyendo nada más algunas de las rúbricas que introducen las misivas formulaicas —"Una niña a su madre, participándole el resultado de los exámenes en el colegio"; "De una joven anunciando a una prima que ha perdido a su padre"; "A una madre política en sus días"; "A un marido militar en tiempo de guerra"; "A una nodriza"—, se puede colegir que semejantes epístolas, descriptivas de los altibajos en la vida de una mujer que es sucesivamente hija obediente, fiel esposa y abnegada madre nada tendrán que ver con la vida de Tristana, vida excéntrica y de equívoca categorización. Tan equívoca que tanto el narrador como Horacio vacilan a la hora de consignarle un lugar en la estructura social y familiar. Informa aquél que "en opinión del vulgo circunvecino, no era hija, ni sobrina, ni esposa, ni nada del gran Lope; no era nada y lo era todo" (350); y Tristana misma se enreda confesando que "La verdad se me sale. No estoy casada con mi marido...; digo, con mi papá...; digo, con ese hombre... soy una mujer deshonorada, pero soy libre" (371). Más aún, las cartas relativamente inspidas confeccionadas por el 'ángel del hogar' encomiado por Sanjuán escasamente pueden dar cabida al deseo unívoco, abrumador que Tristana busca expresar. De modo que tendrá que contar con otros modelos, descendidos de la tradición del discurso amoroso femenino y encarnado en los escritos epistolares de las heroínas literarias¹⁹.

Como es imposible hacer revista aquí de todo los textos literarios contaminadores e inspiradores de las cartas de Tristana, me limitaré a observar la sombra de dos monumentos del discurso femenino epistolar que planea sobre esta novela: las *Letras portuguesas* de Guilleragues (1669) y la correspondencia entre Eloísa y Abelardo (s. XII, publicada en 1616). Son textos conocidos en España, sobre todo este último, el cual goza de múltiples refundiciones en prosa y verso durante el siglo XIX²⁰. En la debilitación de la imagen que guarda Tristana de Horacio y la transformación de su diálogo epistolar en monodialogo vemos la pertinencia de la historia de la monja portuguesa, enamorada de un sujeto inferior y luego abandonada por él, y quien termina escribiéndose únicamente para sí. La movilidad de la una es impedida por su estado enclaustrado; la de la otra, por la amputación de una pierna. Como en las cartas de la religiosa el tema de su victimización (signo negativo, pasivo) cede al de su deseo (signo afirmativo, activo), también Tristana acaba escribiendo al

“pedacito más selecto de la divinidad” (399), a “la suprema belleza” (400) que no es sino creación suya. Una pasión “única, suprema, devoradora como la llama, incapaz de transacción, resuelta a llenarlo todo hasta que rebosase, indignada desde el primer momento contra la galantería y sublevada contra las costumbres que disputaban al ser querido un mínimo fragmento de alma. Todo o nada, es la divisa de esta clase de afectos: “aunque ésta bien pudiera ser la descripción de la pasión de Tristana, es en realidad la que hace Pardo Bazán de Mariana de Alcoforado, la monja epistológrafa cuyas huellas quedan impresas en el personaje galdosiano”²¹.

No menos significativo es el intertexto proporcionado por las cartas de Eloísa y Abelardo, otro caso de pasión femenina rechazada pero no del todo enterrada. Si en las epístolas medievales presenciamos la metamorfosis del célebre tutor escolástico en seductor, en *Tristana* acudimos al desdoblamiento de semejante escenario: la transformación de Horacio, primero maestro de pintura y lengua italiana y luego amante de la protagonista, ha sido precedida por la transformación más heterodoxa todavía de don Lope, de padre adoptivo en querido cuasi-incestuoso. Tanto Tristana como Eloísa empiezan rechazando vigorosamente la oferta de matrimonio, bien que capitulan luego; y el tono argumentativo de las cartas de la heroína galdosiana recuerda las disputas con las que Eloísa pretendía rebatir las arengas retóricas de su Abelardo. Este quiere efectuar en su consorte una conversión de su deseo erótico en amor de Dios. Horacio, ese Abelardo aburguesado, de igual forma y con la misma falta de éxito, buscará suprimir la pasión desmesurada de su amada, no porque valora el amor místico sobre el amor terrenal, sino porque, al sentir del artista, Tristana lo imagina como un pequeño dios cuando él reconoce que es la encarnación del *aurea mediocritas*.

Si el proyecto de autoafirmación de Tristana se inicia con su correspondencia, el fracaso del mismo viene anunciado por el colapso de su empresa epistolar. En este contexto, el problema de la autoridad narrativa resulta de primera importancia en *Tristana*. La crisis que sufre la protagonista, síntoma del malogro de su búsqueda de amor e independencia, se relaciona directamente con el escape de las cartas de su control. En esto, Tristana lleva gran parte de la culpa; en su pasividad entrega sus derechos de autor a don Lope. Mientras sigue creciendo el cáncer en la pierna de la joven mujer y se ensancha la distancia entre el Horacio “aldeanote y cirador de pollos” (391) y el “maestro y señor” resplandeciente pero ilusorio en el centro de su correspondencia, Tristana permite que continúe el intercambio de cartas pero se desentiende del proceso activo de redactarlas. En los capítulos iniciales ella trata la carta como habían hecho anteriormente las heroínas epistolares: como un mensaje, dirigido a un destinatario específico, cuya naturaleza privada y confesional debe protegerse a toda costa. Pero si en las obras de Richardson, Laclos o Rousseau, por ejemplo, los personajes temen las consecuencias de la intercepción de cartas y la substitución de epístolas apócrifas por las verdaderas, en la novela galdosiana, al contrario, la heroína inválida se transforma en un espectador aquiescente mientras se hace público aquello que en un principio era para ella un acto clandestino rodeado de subterfugios.

Cuando don Lope, en un acceso de sentimiento paternal, le otorga permiso para seguir carteándose con Horacio, empieza a escribir en su presencia (396). Poco después, los agudos dolores que sufre y el desinterés que siente ante el encaprichamiento de su amante con la vida campestre la vuelven indiferente a la confidencialidad de sus masivas: “Quiso romper

la carta, arrepintiéndose de ella, y por fin la entregó a don Lope abierta, para que le pusiese el sobre y la enviase a su destino. Era la primera vez que no se cuidaba de defender ni poco ni mucho el secreto epistolar. Llevóse Garrido a su cuarto el papel, y lo leyó despacio" (403). Don Lope se transforma en una caricaturización del mensajero de Cupido, llegando a reemplazar a la criada Saturna en su función actancial de ayudante de los amantes. Echa las cartas al correo, sirve de secretario y, después del matrimonio de Horacio, se responsabiliza por la continuación de una correspondencia cuya existencia ahora es en todo caso superflua: "aunque el pintor no cortó las relaciones con ella, y alguna que otra vez escribía cartas amistosas, Garrido era el encargado de leerlas y contestarlas" (416).

Aunque en la segunda mitad de la novela *Tristana* abdica voluntariamente su poder autorial, es esencial indicar que sus epístolas ya escritas están sujetas a circunstancias y agentes externos que ella se halla impotente para modificar. *Tristana* no escribe ni poesía ni cuentos sino cartas, una clase de escritos en que se le roba sistemáticamente al autor algunos de sus privilegios de creador autónomo. A diferencia del diarista o el novelista, el epistológrafo no puede dotar sus cartas de una organización inteligible. Necesariamente tiene que escribir para adelante, orientado hacia el futuro, sin poder prever el final de la historia que está viviendo y recontando²². Luego, una vez mandadas por el éter, la posesión interpretativa de las cartas revierte al destinatario y subsiguientemente a todo editor que intervenga en el proceso de su recolección y publicación.

Si el redactor de una correspondencia debe atenerse a los criterios de la precisión, la objetividad y la fidelidad histórica cuando presenta su objeto de estudio al público, es necesario admitir que el editor-narrador de *Tristana* falla notablemente. Claro está que este narrador no es nunca un mero coleccionista de los billetes de amor; al contrario, interfiere en su transmisión a los lectores. El narrador-transcriptor de la ficción epistolar temprana, preocupado por el canon de la verosimilitud, ofrecía siempre unas explicaciones detalladas sobre la manera en que las cartas habían llegado a sus manos (un legado, un hallazgo fortuito, una valija de correo pillada). El narrador de *Tristana* no ofrece estos esclarecimientos acostumbrados. En vez de presentar la serie completa, publica cartas selectas (tres de Horacio, veinte de *Tristana*), y ni siquiera éstas se reproducen intactas. Como un fotógrafo puede cercenar una imagen al revelarla e imprimirla, el narrador abrevia las cartas que reproduce, enmarcando así su contenido dentro de contextos semánticos que difieren del original. Al fragmentar la correspondencia de la pareja, al omitir aparentemente el encabezamiento y la fecha de muchas cartas, pone en duda su cronología y nos hace especular sobre todo lo que falta.

Las ambigüedades textuales que surgen a raíz de semejante transcripción defectuosa sugieren la manipulación que ejerce el narrador sobre las cartas y, por extensión, sobre los lectores. Asumiendo el mismo control dictatorial antes esgrimido por el despótico don Lope, ostenta un tono pedante y sentencioso. Resume, aclara (cf. su "Nota del colector", 386), generaliza ("véase la clase", 386; "he aquí la muestra"; 387) y critica abiertamente. Echa una luz desfavorable sobre "la estafeta del ensueño" de *Tristana* y Horacio por desfamiliarizar su discurso amoroso epistolar, subrayando tipográficamente la enajenación de su idiolecto del lenguaje de habla cotidiana. Demarca formalmente cada carta o fragmento con el signo de las comillas, y pone en letra bastardilla sus palabras más personales: neologismos,

apodos, expresiones de cariño, préstamos lingüísticos extranjeros, violaciones gramaticales intencionadas, infantilismos²³. Repite el uso de letra bastardilla cuando emplea en sus propios comentarios estas palabras procedentes del léxico de los amantes. Luego, por si fuera poco todo esto, echa agua fría sobre la aventura epistolar, neutralizando las citas apasionadas con observaciones cínicas sobre la efectividad nula de todo lo escrito: “Y después de escribir estas cosas, no se venía el mundo abajo. Al contrario, todo seguía lo mismo en la tierra y en el cielo” (364). En otra ocasión, yuxtapone a una epístola ardiente el siguiente escarnio: “¡Y cuando el tren traía y llevaba todo este cargamento de sentimentalismo, no se inflamaban los ejes del coche-correo ni se disparaba la locomotora, como corcel en cuyos ijares aplicaran espuelas calentadas al rojo! Tantos ardores permanecían latentes en el papelito en que estaban escritos” (387). Dada esta postura censoria, no es sorprendente que el narrador no cite más que breves trozos de las cartas; relativas a su propia narración, son textos meramente suplementarios.

La novela concluye elípticamente, a modo de una dialéctica todavía por resolver²⁴. Para *Tristana*, el proyecto vislumbrado en la escritura epistolar —la consolidación de su identidad— es, en fin de cuentas, descentrada, contrarrestada por la pérdida voluntaria e involuntaria de control sobre lo escrito. Parece que quien tiene la última palabra es el narrador, cuyo propósito es parodiar el discurso romántico hiperbólico al que recurre la protagonista, criticar las divagaciones de su personalidad inestable, denigrar su pasión indecorosa por desmedida. Pero como todavía persiste un dolor fantasmático aun después de amputada su pierna, también sobrevive el residuo de su deseo en las cartas, no menos mutiladas en el proceso editorial. El narrador parece burlarse de las epístolas con motivo de su temple exageradamente libresco, literaturizado; pero su acción de divulgarlas a un amplio público de lectores tiene el resultado contradictorio de extender la fama de la correspondencia de la heroína e inscribirla bajo el rótulo de ‘literatura’²⁵ O sea, que en *Tristana* Galdós, repostero novelístico por excelencia, ha leudado el serio cuestionamiento de la política y la poética del espacio discursivo femenino, echando esa fina ironía que sabe incorporar siempre en su ficción.

Notas

¹ Leopoldo Alas, *Galdós, Obras completas* (Madrid: Renacimiento, 1912), I: 252.

² Nancy Miller, *The Heroine's Text* (New York: Columbia University, 1980), xi. Miller traza la trama del destino de la mujer en la ficción epistolar o de memorias autobiográficas, distinguiendo entre textos "disfóricos" y "eufóricos". En éstos, la heroína sigue una trayectoria ascendente hasta terminar integrándose a la sociedad; en aquéllos, su trayectoria inversa acaba en la muerte o el destierro.

³ Emilia Pardo Bazán, "*Tristana*," *Nuevo Teatro Crítico* XVII (mayo de 1892), recogido en *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1973), III: 1.119-1.123. Muchas de las opiniones de la condesa coinciden con las de Ramón D. Perés, "*Tristana*, por Benito Pérez Galdós", *La Vanguardia* (Barcelona), 23 de marzo de 1892.

⁴ Entre los críticos que rechazan la primacía en *Tristana* de una tesis social y la clasifican más bien como novela psicológica que examina los trastornos de un alma hipersensible figura Francisco Fernández Villegas (pseudónimo, Zeda) con un par de estudios relevantes: Zeda, "Autores y libros. *Tristana* por Benito Pérez Galdós", *La Epoca* (Madrid), 27 de marzo de 1892; y Francisco F[ernández] Villegas, "Impresiones literarias," *La España Moderna*, XL (abril 1892): 193-200.

⁵ Esta línea de argumentación se destaca sobre todo en: Carlos Feal Deibe, "*Tristana* de Galdós: capítulo en la historia de la liberación femenina", *Sin Nombre* 7 (1976): 116-29; Emilio Miró, "*Tristana* o la imposibilidad de ser", *Cuadernos Hispanoamericanos* 250-52 (1970-1971): 505-22; Ruth A. Schmidt, "*Tristana* and the Importance of Opportunity", *Anales Galdosianos* 9 (1974): 135-44; Leon Livingstone, "The Law of Nature and Women's Liberation in *Tristana*", *Anales Galdosianos* 7 (1972): 93-100; John H. Sinnigen, "Resistance and Rebellion in *Tristana*", *MLN* 91 (1976): 277-91 y Joaquín Casaldueiro, *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, 4.ª ed. (Madrid: Gredos, 1974), 104-108. Aunque llegan a conclusiones de índole muy diversa y hasta contradictoria, todos estos estudios comparten una visión determinista de la caída de *Tristana* —consecuencia de ineluctables fuerzas sociales y naturales— y pretenden interpretar su derrota como evidencia de la disposición ideológica de Galdós respecto a "la cuestión femenina".

⁶ Germán Gullón, "*Tristana*: literaturización y estructura novelesca", *Hispanic Review* 45 (1977): 13-27.

⁷ El concepto del lector implícito recibe discusiones interesantes en: Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 2a ed. (Chicago: University of Chicago Press, 1983); Gerard Genette, *Nouveau Discours du récit* (Paris: Seuil, 1983); y Wolfgang Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from to Beckett* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974).

⁸ Como se verá, la terminología varía según la manera en que se incorpora el texto precursor y los métodos de acercamiento hermenéutico del crítico. Es imposible detallar aquí toda la bibliografía extensa sobre la intertextualidad. Además de los trabajos fundamentales de Michael Riffaterre, Julia Kristeva y Roland Barthes, habría que mencionar los siguientes estudios útiles: Ziva Ben-Porat, "The Poetics of Literary Allusion," *PTL: Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 1 (1976): 105-28; Gustavo Pérez Firmat, "Apuntes para un modelo de intertextualidad en literatura", *Romanic Review* 69 (1978): 1-14; y Peter J. Rabinowitz, "What's Hecuba to Us?: The Audience's Experience of Literary Borrowing", en Susan R. Suleiman e Inge Crosman, eds., *The Reader in the Text* (Princeton: Princeton University Press, 1980), 241-63. Como Ben-Porat indica (p. 127), el empleo de la alusión literaria puede servir múltiples fines ("to enhance and clarify thematic patterns, to provide the ironic regulating pattern, to establish an analogy or to supply a fictional world") y puede aparecer bajo guisa de un número de formas casi ilimitado ("veiled or overt, concentrated or dispersed, local or all-inclusive").

⁹ Sobre los modelos intertextuales absorbidos, prolongados o reformulados en *Tristana*, véase Gullón, *art. cit.*; Roberto G. Sánchez, "Galdós' *Tristana*, Anatomy of a 'Disappointment'", *Anales Galdosianos* 12 (1977): 112-27; Francisco Ayala, "Galdós entre el lector y los personajes," *Anales Galdosianos* 5 (1970): 5-13; y Suzanne Raphaël, prefacio a *Tristana* (Paris: Aubier Flammarion, 1972): 13-26.

¹⁰ La índole ahistórica de las cartas ha sido notada por Peter A. Bly, *Galdós's Novel of the Historical Imagination* (Liverpool: Francis Cairns, 1983), 165-66 y por Sánchez, *art. cit.*, 124.

¹¹ Roland Barthes, *S/Z* (Paris: Seuil, 1970), 24-28.

¹² Benito Pérez Galdós, *Tristana, Obras completas*, ed. Federico Sainz de Robles (Madrid: Aguilar, 1973), VI: 350. Las demás referencias proceden todas de esta edición y van incorporadas al texto.

¹³ Por ejemplo: "Las Cartas son unas conversaciones por escrito; en ellas se aconseja, se disuade, se alaba, se reprende, se enseña, se satiriza, se dan noticias importantes y de poco momento, &c. En fin, su objeto se extiende tanto como el de las conversaciones". Francisco Sánchez, *Principios de retórica y poética* (Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1805), 123.

¹⁴ Kay Engler, "The Ghostly Lover: The Portrayal of the Animus in *Tristana*", *Anales Galdosianos* 12 (1977): 105.

¹⁵ Es de notar que un día después de que *Tristana* y Horacio se conocen (cap. VII), ella ya está pensando en iniciar una correspondencia: "Yo no sé lo que es esto; sólo sé que necesito que me hable, aunque sea por telégrafo, como los sordomudos, o que me escriba. No me espanta la idea de escribirle yo" (361). Para el cuarto día, ya ha ganado los servicios de Saturna, quien recogerá en una esquina la carta que le entrega el pintor. En el próximo capítulo (VIII), el lector ya puede leer fragmentos de sus cartas (363-64). O sea, que desde el primer momento sus amores toman un cariz fuertemente verbal y gráfico.

¹⁶ Pilar Pascual de Sanjuán, *Epistolario moral para las señoritas. Modelo de cartas propias para la niña, la joven y la mujer* (Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1877), 6.

¹⁷ *Epistolario manual para las señoritas*, 10.

¹⁸ *Epistolario manual para las señoritas*, 10.

¹⁹ Para un penetrante estudio del género de la carta amorosa literaria se recomienda la consulta de: Linda S. Kauffman, *Discourses of Desire: Gender, Genre, and Epistolary Fictions* (Ithaca: Cornell University Press, 1986).

²⁰ Entre las ediciones más notables figuran: Francisco de Tójar, *Cartas de Abelardo y Heloisa en verso castellano* (Salamanca: Por el Editor, 1796), que alcanza por lo menos cinco ediciones; *Correspondencia de Abelardo y Eloisa*, por M. de B. (Madrid: Impr. de Ibarra, 1813), y una nueva edición de esta misma traducción (Paris: Impr. de Gaultier-Lagnionie, 1826); D. Juan María Maury, *Cartas de*

Abelardo y Heloísa en verso. Con la epístola heroica de Alejandro Pope (Tolosa: Impr. de la Viuda de Alzá, 1821); y una edición bilingüe latín-castellano (Barcelona: Impr. de A. Bergnes, 1839). La historia de los amantes medievales también llegó a ser pasto de novelas de escritores populares como Pedro Mata, Ramón Ortega y Frías, y F. Luis Oblols.

²¹ Emilia Pardo Bazán, "La Eloísa portuguesa", *La España Moderna* VI (junio de 1889): 68. A falta de pruebas conclusivas, Pardo Bazán creía con muchos literatos de su siglo en la autenticidad histórica de las cartas de la monja, hoy reconocidas como fictivas.

²² Compárese con lo siguiente: "A correspondence is thus a strange genre, in which one of the central prerogatives of the author, that of conceiving and implementing a coherent organization is denied". English Showalter, Jr., "Authorial Self-Consciousness in the Familiar Letter: The Case of Madame de Graffigny", *Yale French Studies* 71 (1986): 129.

²³ El mejor estudio de este lenguaje íntimo compartido por los personajes se encuentra en Gonzalo Sobejano, "Galdós y el vocabulario de los amantes", *Anales Galdosianos* 1 (1966): 85-100.

²⁴ Véase las observaciones muy importantes de Farris Anderson, "Ellipsis and Space in *Tristana*," *Anales Galdosianos* 20.2 (1985): 01-70. Anderson afirma que la coherencia que rige esta novela es en realidad una coherencia negativa, la que nace de la busca inacabada de la heroína por una "congruencia" o centro que definiera su pensamiento. Lejos de ser un defecto compositivo, la irresolución resulta ser un signo de la modernidad de *Tristana*.

²⁵ Tanto A. F. Lambert ("Galdós and Concha-Ruth Morell", *Anales Galdosianos* 8 [1973]: 33-49) como Gilbert Smith ("Galdós, *Tristana*, and Letters from Concha-Ruth Morell", *Anales Galdosianos* 10 [1975]: 91-120) arguyen que en las cartas inventadas de *Tristana* a Horacio, Galdós incorporó fragmentos y paráfrasis de las cartas reales de una amante suya. Caso asombroso de la representación en la vida del autor de lo ocurrido en su novela: la voz de una mujer, negada su propia soberanía, es suprimida o usurpada por un narrador masculino; mas éste, al incorporar en su relato las cartas portadoras de la voz femenina, contribuye paradójicamente a ensalzarlas y conservarlas —es decir, a introducir las en la obra literaria.

Quiero hacer constar mi profundo agradecimiento al American Council of Learned Societies cuyo generoso apoyo ha hecho posible mi asistencia a este IV Congreso.