

Adelantarse al quiebre: una lectura surrealista de *Tristana* de Benito Pérez Galdós

BUCHBINDER, Agustina / Universidad de Buenos Aires (UBA) – agustinabuchbinder@hotmail.com

» Palabras clave: *Tristana*, Pérez Galdós, Buñuel, surrealismo.

» **Resumen**

Casi un siglo después de su publicación en 1892, la novela *Tristana* de Benito Pérez Galdós fue adaptada al cine por Luis Buñuel (1970). En el *film*, el cineasta introdujo experimentos visuales de montaje y componentes narrativos oníricos que le imprimieron un carácter ciertamente surrealista. Tal gesto puede pensarse como excepcional si consideramos la tradicional recepción de la obra de Pérez Galdós como realista o naturalista, en el marco de la novelística de fines de siglo XIX. Sin embargo, en un análisis cuidadoso, resulta posible observar cómo la novela de Pérez Galdós se proyecta más allá de la comprensión de su tiempo. *Tristana* se aparta definitivamente del íntegro verosímil con el que *a priori* se la identifica; de la “objetividad” realista, opuesta al ejercicio de la fantasía. Su potencial vanguardista termina por emplazarla en proximidad a movimientos artísticos que se desarrollaron durante el siglo XX: si el surrealismo abogó por el alineamiento de la lucha política con una voluntad anarquista en cuanto al arte y las tradiciones sociales, del mismo modo *Tristana* supera muchos de los patrones que hacen a su contexto, introduciendo poderosas preguntas en materia moral y alertándonos con atractivos juegos formales. En un recorrido por diferentes aspectos (montaje, lenguaje, narración, rebelión, cuerpo, mujer) el presente trabajo busca analizar las afinidades de la novela con el surrealismo, para crear una nueva reflexión sobre la esencia innovadora y original de Pérez Galdós, considerando que la lectura de Buñuel es, finalmente, fiel a las intenciones del escritor.

» **Introducción**

En 1970 Luis Buñuel estrenó su adaptación cinematográfica de *Tristana*, una novela del escritor español Benito Pérez Galdós, que había sido publicada casi un siglo antes. El cineasta volcó en el film diferentes experimentos visuales de montaje y componentes del orden de lo onírico que situaron a esta nueva *Tristana* en consonancia directa con el surrealismo. Tal gesto puede percibirse como excepcional en relación con la clasificación histórica de la obra de Pérez Galdós, cuya figura fue situada por la crítica unánimemente dentro del dominio del realismo: un género en el que la categoría de lo *verosímil* se presenta como imperativo, en el que hay que evitar, como señala Roland Barthes, “el dejarse arrastrar a una actividad fantasmiosa (precaución que se creía necesaria para la ‘objetividad’ del relato)” (1972: 98). Sin embargo, *Tristana*, que está inscrita en el marco de la novelística del siglo XIX y que dialoga con

el género de adulterio en particular, encierra divergencias que la alejan de tales nociones comunes del realismo. Esta percepción del carácter rupturista de la novela resulta un indicio que puede explicar el interés de un artista como Buñuel, quien llevó a cabo a partir de su lectura una obra que puede enmarcarse dentro de una de las corrientes más disruptivas del siglo XX. Emprendiendo una búsqueda meticulosa de innovaciones en la creación de Pérez Galdós, se hace comprensible la naturaleza surrealista del *film*. El teórico español Sadi Lakhdari (2017) sigue este mismo razonamiento y explica:

Debajo de estas apariencias de autor realista, naturalista, hay un trasfondo de una imaginación increíble. [...] Tenemos la evocación de una vida fantasmática intensa y esto explica el interés que ciertos surrealistas encontraron en la obra de Galdós. La de Buñuel es una adaptación personal, pero que equivale a una lectura finalmente profunda del texto.

Como afirma Lakhdari, parece haber habido una intuición, una sospecha de Buñuel respecto de la proyección de la obra de Pérez Galdós más allá de la comprensión de su tiempo. En ese orden, resulta interesante analizar las afinidades con el universo surrealista que presenta la obra en materia social e ideológica, pero también formal, para poder así ampliar nuestra mirada respecto de la figura de Pérez Galdós y, particularmente, de su potencial vanguardista.

> **Narrador, rebelión**

Gracias a la presencia de un narrador que ejerce la ironía y el humor, que construye una visión explícitamente subjetiva y personal, que se establece casi como un personaje más de la trama galdosiana, el retrato del mundo al que entramos en la lectura de *Tristana* no termina de identificarse con los imperativos que exigía la novela de su tiempo. Su imposibilidad de presentar juicios morales unívocos sobre los personajes deviene, como señala Manuel Asensi Pérez, en una estrategia que termina por romper con la acción modelizante inherente a la literatura de adulterio popular (2008: 123). La obra ofrece así una importante apertura en sus planteos ideológicos: al separarse de un rol arquetípico, la voz que narra puede introducir la lucha de Tristana, que resulta mucho más radical de lo que a simple vista parecería. Si, como veremos más adelante, los modos en que el relato exhibe sus conflictos se alejan de los presuntamente realistas es porque la fuerza de sus innovaciones en el género se corresponde con la radical situación en la que los personajes están inmersos respecto de la esfera social de su época. Como afirma Asensi Pérez:

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 *Tristana* el narrador salta de golpe a un espacio marginal, ambiguo, hipócrita y, sin duda alguna, abyecto (2008: 126).

Diversas situaciones anómalas encarnadas en la historia escapan a la moral del siglo XIX. Tristana es una joven que lucha por ser “libre... y honrada” (Pérez Galdós, 2017: 34). Aunque el resultado de

esta batalla sea pesimista, resulta sumamente interesante la repetición de este precepto, ya que en él se esconde una visión radical de su anhelo de libertad: lo que ella desea superar es aquello que en su sociedad se presenta como paradójica, como contradicción. Se muestra en contra del matrimonio y, ante la posibilidad de tener un hijo, a favor de que lleve solamente su apellido. Sus reclamos son particularmente drásticos ya que no refieren simplemente a su enfrentamiento con Don Lope, su tutor, sino que ofrecen una denuncia al rol destinado estructuralmente a la mujer¹. Los razonamientos que se inmiscuyen en el discurso de Tristana parecen prefigurar debates de una época posterior.

El espíritu de liberación que profesa la protagonista podría explicar el interés de un personaje del calibre de Buñuel por la obra, quien reivindicó aquellas manifestaciones defensoras de una búsqueda social de la libertad, como las instauradas por el surrealismo. Octavio Paz afirma en su escrito “André Breton: la niebla y el relámpago”:

Más allá de la revolución estética y del magnetismo de Breton, lo decisivo había sido la moral. Para Buñuel la moral del surrealismo era sinónimo de pureza y rebelión, uno y otra confundidas en su continua lucha -verdadera agonía, en el sentido original de la palabra griega- contra la fe de su niñez, el cristianismo (2000: 214).

Tristana evoca un disconformismo sistemático que podemos vincular con las ideologías que surgieron como superadoras de la ética decimonónica. En este sentido, si los surrealistas situaron al sueño como una de las vías principales para la liberación del hombre, defendiendo un arduo ejercicio de la imaginación, el discurso de la protagonista encuentra su analogía con el de estos artistas. El carácter fantasioso –y asociado de manera metafórica a los sueños– con el que Tristana vincula su lema de la mujer “libre y honrada” –“Pregúntales por qué sueño despierta con mi propio ser transportado a otro mundo, en el cual me veo libre y honrada” (Pérez Galdós, 2017: 136)– se puede asimilar a este combate onírico.

› **Arte, montaje**

Tristana anhela ser actriz. Horacio, su amante, es pintor. Lope es retratado como un decadente Don Juan que añora la poética de un tiempo pasado. La esfera del arte viene a tomar un protagonismo clave en *Tristana* en la medida en que se presenta como portadora de ideologías que escapan al mandato social del que los personajes son coetáneos. Pero tal espíritu no se limita a plantear un conflicto moral; se condensa y desarrolla en la novela en lo que podríamos considerar una de sus fracciones más renovadoras: la correspondencia entre la protagonista y Horacio, en la cual no solo Tristana vuelca algunas de sus reflexiones más osadas, sino que, además, suelta su espíritu soñador e imaginativo. Sus cartas constituyen relatos que nada tienen que ver con una representación mimética. La joven da cuenta

¹ Para Raquel Arias Careaga, “los argumentos utilizados por el personaje masculino para justificar su liberalidad o amoralidad en cuestiones amorosas o sexuales se convertirán, en el caso de Tristana, en verdaderos planteamientos de vida y de rebelión ante el enclaustramiento en que vive la mujer en la España de 1890” (2001: 20).

en sus mensajes a Horacio de una creatividad que, en consonancia con su voluntad de romper con las reglas que rigen en su entorno, se expresa en lo más tangible de su textualidad: ella mezcla y legitima las alteraciones del lenguaje, los juegos retóricos y la polifonía, que hacen de sus escritos un torrente de ensoñación y rebeldía:

Tengo celos del mar azul, los barquitos, las naranjas, las palomas, y pienso que todas esas cosas tan bonitas serán Galeotos de la infidelidad de mi señor Juan... Donde hay tanto bueno, ¿no ha de haber también buenas mozas? Porque con todo mi marisabidillismo (ve apuntando las palabras que invento), yo me mato si tú me abandonas (Pérez Galdós, 2017: 140).

La poética de la protagonista parece remitir a lo que, décadas más tarde a la publicación de la obra de Pérez Galdós, los surrealistas atribuyeron a aquel automatismo que impide la mediación de la razón a la hora de la escritura. En la escritura automática, según Walter Benjamin,

[...] el lenguaje era sólo lenguaje, si el sonido y la imagen, la imagen y el sonido, se interpenetraban con una exactitud automática, tan felizmente que ya no quedaba ningún resquicio para el grosor del 'sentido' (1980: 45).

A través de sus cartas, Tristana libera su visión del mundo del sentido que los otros han fijado a la sociedad, pero también libera al lenguaje de una mediación racional y restrictiva. Bajo la dinámica teatral que las cartas presentan se esconden diferentes procedimientos polifónicos que introducen la intertextualidad como uno de los juegos que comparten los amantes, fenómeno que Enrique Bou (1989) adjudica a una toma de distancia de parte del autor canario respecto del realismo clásico.

El efecto que genera este recurso alcanza a la totalidad del texto de Pérez Galdós. Es fácil observar cómo, a partir de las cartas de los enamorados, desaparece de la narración cualquier voz mediadora “lógica” y se inaugura una notable mixtura de materiales nuevos. Desde las diferentes referencias literarias –la polifonía que menciona Bou– hasta el heterogéneo juego lingüístico, la lectura nos ofrece una suerte de *collage* al interior de *Tristana*. Este factor destacado en la novela la acerca decididamente a una estética ilustrativa del siglo XX, como lo fue la surrealista. El montaje constituyó para esta corriente una técnica a través de la cual escapar de una lógica racional como norma para sus creaciones: el automatismo y el azar como medios para el tratamiento de las imágenes permitían sintetizar aquello que en determinados sistemas se figuraba como disociado. Estas novedosas estructuras formales se enfilaban, así, con la revalorización que los surrealistas exigían de las nociones de lo *irracional*. Del mismo modo, este procedimiento es una de las renovaciones que presenta la obra dentro de su tradición. Bou advierte que

A diferencia de las novelas que pertenecen a la línea realista más característica, *Tristana* es una novela contradictoria, aparentemente incompleta, pero desde una perspectiva como la adoptada aquí, nos parece un texto experimentalista, apuntando nuevas soluciones al viejo problema: la observación del ser humano en la cual Galdós destacó sobremanera (1989: 124).

La obra de Pérez Galdós se separa en su aspecto formal de las expresiones realistas tradicionales, fundiéndose así la temática rebelde que rodea a la protagonista con un experimento literario innovador.

> **Cuerpo, mujer**

Entre todas las rupturas que Galdós ofrece y que se orientan en consonancia con muchas ideas y modalidades surrealistas, el texto alberga y *denuncia* ciertos recursos a la hora de tratar al cuerpo femenino que se pueden asociar a las obras de este movimiento de vanguardia.

Las descripciones de Tristana que a lo largo del texto se nos ofrecen están mediadas por la visión de su tutor, por el deseo que rige su relación con la joven: a los ojos de Lope, Tristana es muñeca que habla. Está *hecha* de seda, de papel y de cristal. La presentación de la protagonista ya en uno de los primeros fragmentos de la obra se alinea con esta indiscutible y radical objetivación:

No era nada y lo era todo, pues le pertenecía como una petaca, un mueble o una prenda de ropa, sin que nadie se la pudiera disputar; ¡y ella parecía tan resignada a ser petaca, y siempre petaca...! (Pérez Galdós, 2017: 10).

Desde una primera instancia, la descripción de la joven a la que accedemos está atravesada por el sentimiento extremo de Don Lope. Estos pasajes, que relevan una drástica obsesión, se propagan mucho más allá de simples metáforas: parecen, de a momentos, materializarse en imágenes que escapan a la razón. Tristana es petaca. El cuadro nos acerca a aquella visión fantasmal de Lope frente a la joven que “necesita poseer”. Los desvíos que la narración realiza respecto de una descripción “realista” de los sentimientos de Lope, quien se muestra envuelto en un deseo irracional a través de estas percepciones imaginativas de la figura de Tristana, terminan por demostrar cómo la afectividad del tutor se sostiene en una fuerte voluntad de dominación frente a la joven, a quien considera de su propiedad. Es notorio que tal evaluación se corresponde con las expresiones de amor, de intromisión del inconsciente, de los primeros surrealistas². La mujer fue pintada por ellos como *objeto* de observación, situada siempre en el papel de musa y relegada a un rol pasivo, en el que el hombre es quien la descubre y estudia. Los mecanismos poéticos que se desarrollaron durante este período fueron paralelos a la creación de un retrato de la mujer en el que el deseo se presenta en su tono más fantasmal, irracional. Las *aproximaciones insólitas* (Pellegrini, 1981) encarnan esta asociación de la mujer a distintos objetos cambiantes. Es innegable que este juego de metáforas y metamorfosis se acerca a las representaciones de la mujer que –emergentes de la mirada de Don Lope– se expresan en distintas instancias de la novela, trazando un interesante perfil psicológico del personaje, a la vez que introducen giros en la narración que escapan de la mimesis, del realismo que representa Pérez Galdós.

La misma pulsión posesiva se despierta con la amputación de la pierna de Tristana, que deriva en una pérdida de su ímpetu de rebeldía y vuelta a la dominación masculina. La pierna cortada y su

² Como lo señala Juncal Caballero Guiral: “la maquinaria de la sensualidad y la sexualidad se pone en marcha gracias a un juego brutal -y para ellos totalmente lúdico- como es el juego metamórfico” (2001: 86).

significación se asemejan mucho a las figuras de la simbología surrealista, que incluyó una frecuente presencia de accidentes anómalos en la representación de la mujer como, por ejemplo, las amputaciones. Hubo una tendencia a la exhibición de los cuerpos fragmentados, lo cual responde al fetichismo usual de estos artistas frente a lo femenino. Los tropos de la mujer muñeca, la mujer “armada” y pasiva son representaciones frecuentes “que hacen los surrealistas de la mujer-musa, ejerciendo su papel de artista-creador disponiendo de ella, desmontando y montándola a su antojo” (Rodríguez Barbero, 2015: 19). En esta misma línea se sitúa el sentimiento de posesión de Lope luego de la operación de Tristana:

Ya me pertenece en absoluto hasta que mis días acaben. ¡Pobre muñeca con alas!
Quiso alejarse de mí, quiso volar; pero no contaba con su destino, que no le permite
revoloteos ni correrías; no contaba con Dios, que me tiene ley... no sé por qué...
pues siempre se pone de mi parte en estas contiendas... (Pérez Galdós, 2017: 180).

Estas figuraciones funcionan, a nuestro criterio, como punto de partida para la denuncia a Don Lope que transmite el texto. Es innegable que estos sentimientos se contrastan con la supuesta anarquía amorosa defendida por el tutor. La hipocresía que forma parte de su vínculo con Tristana queda, de esta manera, expuesta de manera contundente. Si el final de la joven es fracasado, esto se debe a una imposibilidad, por el deterioro de su cuerpo y su espíritu, de contraponerse a esta mirada de Don Lope, que termina por definirla.

Resulta interesante observar cómo este aspecto significa un punto de fuga en relación a los lineamientos previos de nuestro análisis. La presencia de esta clase de procedimientos literarios – semejantes a los instaurados por muchos de los referentes del vanguardismo del siglo XX en el orden de lo formal– en el trabajo de Pérez Galdós manifiesta la fuerza renovadora de su obra, *pero*, a la vez, pone en evidencia una fuerte divergencia entre *Tristana* y las obras surrealistas, en tanto en la primera la utilización de este tipo de recursos poéticos deviene en una connotación *negativa* respecto de las actitudes de Lope. En otras palabras, Pérez Galdós emplea estos recursos poéticos, pero con distancia crítica, en tanto se expresan desde la perspectiva del personaje más condenable de la obra. El artilugio formal que los surrealistas impulsaron como un componente lúdico de su poética, en Pérez Galdós es una de las claves de la denuncia que trama la novela en relación a la objetivación del cuerpo femenino.

> **Conclusiones**

La novela de Pérez Galdós está cargada de alusiones a la cuestión de la niñez, de las figuras infantiles, de la inocencia. Al describir los encuentros amorosos o en la exposición del ejercicio artístico de la protagonista estas referencias son continuas:

Eso quiere decir que soy joven para el amor, pero que tengo los huesos duros para aprender un arte. Pues mira, me rejuveneceré; me quitaré años; volveré a la infancia, y mi aplicación suplirá el tiempo perdido (Pérez Galdós, 2017: 99).

La protagonista, su comportamiento infantil, su silueta soñadora se perfilan en la búsqueda de su libertad. Su energía espiritual se desenvuelve en direcciones que el narrador asocia a símbolos de la infancia. Este es uno de los canales mediante el cual el texto se acerca al surrealismo. André Breton insistió en este aspecto en el “Primer Manifiesto”.

El espíritu que se sumerge en el surrealismo revive con exaltación lo mejor de su infancia. [...] De los recuerdos de la infancia, y de algunos otros, se desprende un sentimiento de algo insumiso y al mismo tiempo descarriado, que considero lo más fecundo que existe. Quizás sea la infancia lo que está más cerca de la ‘verdadera vida’ (2001: 60).

El tópico de la niñez y las marcas imaginativas que se introducen en el texto son solamente algunos de los destellos radicales de la novela, que se desarrollan de manera paralela a otras formas encarnadas en la batalla trágica de *Tristana*: su escritura lúdica, las fantasías en su vínculo amoroso con Horacio, sus burlas hacia Don Lope, su poético combate contra las instituciones que aplazan a la mujer, a sus ambiciones, a sus capacidades y a su cuerpo. La cancelación de esta actitud inocente, que se funda en su enfermedad, es rápidamente asociada por el narrador con la intromisión de una sustancia *adulta*, entrada en años y alejada de estos juegos de renovación. La protagonista “representaba cuarenta años cuando apenas tenía veinticinco” (Pérez Galdós, 2017: 221).

La derrota que constituye el final del relato parece apaciguar los planteos de liberación que introduce el texto. Sin embargo, este fracaso no anula la drástica novedad que representa el texto de Galdós. Cuando, en *Mímesis*, Erich Auerbach analiza las novelas canónicamente realistas del siglo XIX afirma que, evitando pintar acciones pasionales o agitadas, estas están atravesadas por una

[...] seriedad objetiva, que intenta calar en las profundidades de las pasiones y de las complicaciones de una vida humana, sin entregarse ella misma a la emoción, o por lo menos sin traicionar esta emoción [...] Ya la vida no se precipita espumosamente, sino que fluye persistente e indolentemente (1996: 462).

Esta declaración parece colocar a *Tristana* en otro lado del espectro: las preguntas que desliza, las formas y recursos literarios que abarca se separan de la medida referencial que reseña Auerbach. Los asuntos que trata en materia social y la configuración del relato resultan extremos para la época. El tono de la adaptación de Buñuel establece una vía para encaminar esta nueva consciencia respecto de la obra de Pérez Galdós, cuya escritura se nos presenta ahora en su carácter más creativo, reformista, *surreal*.

> **Referencias bibliográficas**

Arias Careaga, R. (2001). Estudio preliminar. En B. Pérez Galdós, *Tristana* (5-35). Madrid: Akal.

Asensi Pérez, M. (2008). “Unsex me here”: *Tristana* y la pasión. *Scriptura*, 19-20, pp. 111-140.

Auerbach, E. (1996). *Mímesis. La representación de la realidad en la cultura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Barthes, R. (1972). El efecto de realidad. *Lo verosímil* (95-101). Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Benjamin, W. (1980). El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea. *Imaginación y sociedad* (43-62). Madrid: Taurus.
- Bou, E. (1989). Parodia en *Tristana*: lecturas de Galdós. *Revista hispánica moderna*, 42(2), 115-126.
- Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo. Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini*. Buenos Aires: Argonauta.
- Buñuel, L. (Dir.) (1970). *Tristana*. España: Época Films y Talia Films.
- Caballero Guiral, J. (2001). Tensiones: el cuerpo de la mujer en el surrealismo. *Dossiers feministes 5: la construcción del cos. Una perspectiva de gènere*, 5, 85-91.
- Lakhdari, S. (2017, 13 de junio). *Galdós y Buñuel. Benito Pérez Galdós* [Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=aEAQ2UdOj_g el 04/02/2018.
- Paz, O. (2000). *Obras completas*. Tomo II. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Pellegrini, A. (1981). *Antología de la Poesía Surrealista*. Buenos Aires: Argonauta.
- Pérez Galdós, B. (2017). *Tristana*. Titivillus editor digital.
- Rodríguez Barbero, L. (2015). *Representaciones de la mujer en el Surrealismo. El caso de Salvador Dalí* (Trabajo de Fin de Máster). Universidad de Salamanca, España. Recuperado de <https://goo.gl/ZZNccp> el 04/02/2018.