

Benito Pérez Galdós

Tristana

Introducción de Ricardo Gullón



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Primera edición: 1975
Tercera edición: 2011
Sexta reimpresión: 2020

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth
Diseño de cubierta: Manuel Estrada
Ilustración de cubierta: Vilhelm Hammershoi: *Descanso* (Musée d'Orsay, París).
© ALBUM
Selección de imagen: Alicia Fuentes

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© de la introducción: Herederos de Ricardo Gullón
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1975, 2020
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es



ISBN: 978-84-206-6096-7
Depósito legal: B. 36.895-2011
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

9	Introducción, por Ricardo Gullón
33	Cronología
39	Bibliografía

Tristana

43	Capítulo 1
49	Capítulo 2
56	Capítulo 3
61	Capítulo 4
67	Capítulo 5
73	Capítulo 6
78	Capítulo 7
87	Capítulo 8
96	Capítulo 9
103	Capítulo 10
109	Capítulo 11
115	Capítulo 12
125	Capítulo 13
132	Capítulo 14
139	Capítulo 15
148	Capítulo 16
156	Capítulo 17
162	Capítulo 18
170	Capítulo 19

178	Capítulo 20
186	Capítulo 21
194	Capítulo 22
202	Capítulo 23
210	Capítulo 24
218	Capítulo 25
227	Capítulo 26
236	Capítulo 27
244	Capítulo 28
249	Capítulo 29

Introducción

Ni alegato, ni tesis

La publicación de *Tristana* (1892) dio lugar a opiniones encontradas. Emilia Pardo Bazán la consideró frustrada por desviarse de la línea «lógica» trazada en los primeros capítulos; aun así observó «esbozos de gran novela que no llega a escribirse y cuyo asunto sería la esclavitud moral de la mujer». Leopoldo Alas vio en las páginas galdosianas «la representación bella de un *destino* gris atormentando un alma noble, bella pero débil, de verdadera fuerza sólo para imaginar, para soñar...» y atribuyó la poco entusiasta recepción crítica de la obra al notable número de comentarios suscitados en aquellos días por otro texto de Galdós: el drama *Realidad*.

Las opiniones de Pardo Bazán aireadas entonces, y aún ahora, pesaron con exceso en el estudio y valoración de una novela considerada insatisfactoria por no

ajustarse a las aspiraciones feministas y porque la heroína vivía de sus sueños desatendiendo la acción social. Doña Emilia quería que Galdós tratara el tema desde supuestos diferentes a los que interesaban a su amigo.

En *Tristana* no se vislumbra una tesis, ni voluntad de probar, ni manipulación autorial del personaje: se cuenta una historia personal, ejemplar a su manera, rehuyendo las tentaciones de la simbolización y las del alegato. No es un documento, sí un objeto artístico cuidadosamente construido. Habla y deja hablar, las reflexiones y comentarios del narrador –con el autor implícito al paio– alternan con lo dicho en diálogos y cartas por los actantes, en limitada pero eficaz polifonía.

Todavía Joaquín Casalduero y Chonon Berkowitz, biógrafo americano del autor, tuvieron en poco la novela. Gonzalo Sobejano y Francisco Ayala, sin considerarla de «las mejores», pusieron en marcha su revalorización. Sobejano, iluminando el lenguaje de los amantes, y Ayala, exponiendo con detalle la literaturización del texto, investigación muy ampliada por Germán Gullón.

Estabilidad de lo inestable

Para leer correctamente *Tristana* es recomendable observar con detalle su funcionamiento como sistema combinatorio de precisión hábilmente montado por un autor diestro y consciente de sus poderes. Empezaré examinando los recursos utilizados para dar estabili-

dad a la inestable protagonista: una serie de mutaciones la altera incidentalmente sin afectar a su esencia. Sucesivas metamorfosis diluyen su consistencia en el cambio, en los cambios a que su carácter la inclina. Aspira a realizarse, a ser como se desea, libre e independiente, y este deseo sirve de soporte y de amortiguador en las mudanzas ocasionadas por las fluctuaciones que la transportan de una fantasía a la siguiente hasta que «el eje diamantino» (Ganivet) se quiebra en la adversidad.

Partiendo de los delirios de una madre que, como don Quijote, recobra el juicio ya con el pie en el estribo, la criatura en fárfara es una entidad subordinada, un apéndice al que marca el nombre, predestinándola al idealismo y a la pasión. Su prehistoria, sumergida en semiolvido, apenas es trasfondo de los sucesos posteriores; cuando se instala en el domicilio de don Lope Garrido es una «página en blanco» que no tardará su protector en emborronar haciéndola su manceba.

El agente de la primera metamorfosis –tránsito de la inocencia a la experiencia– es el «protector» donjuán machucho que la muda de pupila a querida. Si el cómo de la seducción no se describe, sí se registra la infiltración en la seducida de las ideas del seductor: otro modo de posesión. Fomenta el viejo la tendencia «a idealizar» provocadora de las variaciones subsiguientes.

Segunda y tercera metamorfosis: la esclava despierta pasados unos meses de sumisión y se rebela: quiere ser libre e independiente. Muy en seguida la flecha de Cupido se clava en su corazón, bien dispuesto para recibirla, y hace patente lo latente. El amor entra en él con bande-

ras desplegadas, como en plaza dispuesta a rendirse sin lucha, y a la pasión idealizante se subordinan sus deseos de libertad. Horacio encuentra a una mujer en total disponibilidad: un ansia difusa la inquieta en una espera que es esperanza, necesidad de amar y de ser amada que cristaliza cuando el amante llega: al verle, al cruzarse sus miradas experimenta «sorpresa hondísima» –el choque del presentimiento cumplido–, «turbación, alegría, miedo». No mentirá al asegurarle en una carta que lo quiso desde que nació y no por ser quien es, sino por ser el esperado.

Ser para él, centrar en él sus sueños, sin renunciar a la independencia y a la libertad. Es necesario un reajuste entre lo irrenunciable permanente y el amor, estimulante de distintas inquietudes. Si el deslumbramiento inicial la distrae un momento de la preocupación libertaria, no tardará en armonizarla con el amor.

Horacio es pintor; proximidad y admiración causan por contagio la cuarta metamorfosis: pintora será, y gran pintora, pues la medianía es inaceptable para quien tan alto vuela. Pensarse artista es consolador, es excitante. La sociedad, por boca de Saturna, reduce a tres las vías de liberación accesibles a la mujer, mas el arte le ofrece una salida hasta ese instante impensable. Obstáculos de tipo diverso, problemas de técnica, largo aprendizaje, etc., son difíciles de soslayar. Intenta superar esas dificultades y ni regatea esfuerzos ni la voluntad le falla, pero... ¿no resultará más fácil ser artista en la escritura o llegar a la sabiduría, dada su afición a la lectura, su facilidad para devorar los libros y –según cree– para asimilarlos?

Novelar. Dramatizar

Quinta metamorfosis. Tristana, sin percatarse del hecho, hace realidad la fantasía. Sus cartas lo acreditan y –más adelante lo comprobaremos– muestra aptitudes noveladoras indiscutibles. Su resistencia a ver la realidad como es facilita el trasvase de lo cotidiano al orden de lo novelable; las ilusiones que se hace sobre sí misma, sobre su proximidad a eminentes figuras literarias favorece la invención en cuyo núcleo central se sitúa.

Con esta mutación y con la precedente enlaza temáticamente la sexta, y como ellas es una etapa en el proceso de literaturización del personaje. Pintar es crear mediante el color y la línea; novelar es inventar en la escritura; actuar en un escenario es encarnar figuras vivas, equivalentes a las trazadas por el pintor y a las imaginadas por el novelista. Tristana cree tener competencia para representar cualquier papel y pronto veremos quién y cómo probó que no se equivocaba.

«Debo ser actriz» asegura después de oír a la «esfinge» de su destino. Del deber ser al sentirse ser la distancia se recorre en un parpadeo: «me siento actriz»; puedo representar las figuras más atractivas, vivificándolas como propias. Novelará en las cartas, y ante Horacio y don Lope representará el papel que se asignó a sí misma. Doble impulso actancial: la autora busca un personaje y el personaje busca un autor(a). La amputación llega y la obliga a desempeñar el rol de «señora coja», nunca imaginado por ella.

Lo pictórico y lo literario, en su doble vertiente, novelística y dramática, se inscriben en el mismo ámbito, el

artístico, y pudieran ser considerados como avatares movidos por idéntica intención y subsumidos en una sola metamorfosis. Prefiero considerarlos como actitudes diferentes conectadas por la idea fija de liberarse de sus servidumbres por el trabajo en actividades que juzga a su alcance.

La séptima mutación es, por decirlo así, regresiva, si la seducida de ayer no es la mutilada de hoy, ambas dependen del antagonista, alterado hasta el punto que la pauta estructural exige. Los caminos de la evasión no puede transitarlos la inválida apoyándose en muletas que la deforman. ¿Dónde refugiarse en quietud y silencio? Desprovista del arsenal de ideas que alardeaba poseer («las ideas se me han escapado, como si se echaran a volar»), el lector deduce, y así lo hizo crítico tan sagaz como Noel Valis, que las volátiles ideas desaparecen en el olvido como en él se pierden las cosas desagradables de la vida de que preferimos no guardar memoria, y lo inalcanzable.

¿Se acoge a la fe religiosa o frecuenta la iglesia para pasar horas y horas en paz, lejos de un hogar sin aliciente? Religiosidad difícil de concretar por detenido que sea el escrutinio del texto; beatería tampoco es la palabra justa, y aceptación de la norma burguesa al modo de Irene en *El amigo Manso*, menos aún. Necesidad de un refugio, siquiera precario, pudiera ser la razón del cambio; dadas las referencias transmitidas por el narrador más seguro parece poner esta variante bajo el signo de la ambigüedad. Está próximo el final cuando la octava metamorfosis sucede: aceptación de lo rechazado como negación de la libertad, meta suprema que le alentó durante largo

tiempo. No resignada, sí indiferente y como ausente de sí misma, Tristana casa con don Lope y con él se acomoda a la domesticidad y a la grisura.

¿Es la música un nuevo avatar de la «voluble y extremosa» señorita de Reluz? Una respuesta coherente con la dada hace un momento a propósito de la vocación artística habría de ser afirmativa. Aun así me arriesgo a disentir: la idea de alternar la pintura con la música no es suya, sino de su «protector», que le regala un organito y un armonio «para que se distraiga con la música los ratos que la pintura le dejaba libre». Y cosa extraña, acaba convirtiéndose en aficionada semiprofesional que toca en la iglesia cercana a su casa.

La afición a la repostería, reportada por el narrador, tiene connotaciones irónicas; el caduco marido saborea y disfruta de las delicias preparadas por su mujer; incapaz ya de gozar los encantos que antaño le deleitaron: nati-las en vez de cópula.

Metamorfosis como estado

A estas alturas del análisis las metamorfosis de la protagonista son vistas como estados de una personalidad oscilante entre el ser y el parecer. (Como Rosalía de Bringas, pero sin la pasión del lujo y con propósito harto distinto.) Le pesa la opinión que de ella tiene la gente que la rodea, y si en su momento quiso ser actriz, fue, entre otros motivos, por intuir las ventajas de representar para sí y para los demás un papel diferente del que le asignó la suerte.

Es obvia la desemejanza de figura y situación con las de textos tan candorosos y previsibles como los escritos para tratar el tema de «el viejo y la niña». La similitud radica, incluso en comedias de trazo tan fino como *El sí de las niñas*, en la utilización de la mujer como objeto; en lo demás las divergencias son ostensibles: «las niñas» permanecen invariables, persuadidas de que el matrimonio –con el viejo y mejor, si es posible, con el joven– es el único modo de insertarse satisfactoriamente en la sociedad. Los «estados» de Tristana se suceden como medios de actuar sus yoes posibles con el afán de llegar en alguno de ellos a la plenitud del ser.

En cada una de sus metamorfosis la protagonista porta una máscara, y no podía ser de otra manera si había de ofrecer a los habitantes del texto y al lector una «persona» distinta: con Horacio tiene éxito –por eso la desertión se inicia antes de la enfermedad–, no con el astuto don Lope, capaz de ver lo que se oculta bajo las ideas libertarias infiltradas por él mismo en su discípula. Sin esa infiltración las leyes de la edad decidirían el caso en favor de los jóvenes y la novela no sería la escrita por Galdós en colaboración con su singular personaje.

«Los anhelos de independencia despertaron en ella» al sentirse cosificada, y al no estar segura de la manera de su eventual liberación, tantea en las direcciones enumeradas. No veo yo sus relaciones con Horacio como las veía Pardo Bazán: «la lucha por la independencia» no «queda relegada a último término»; persiste y no se renuncia a mantenerla aunque la fuerza del amor se interponga del modo más natural.

Dije «cosificada» para calificar la posición de Tristana. No la desconocía el narrador al presentarla como «fiel imagen de dama japonesa de alto copete», matizando, «toda ella parecía de papel», del papel «plástico y vivo» utilizado por los nipones. Muñeca, objeto precioso, «de puro alabastro» y, para don Lope, cosa de su propiedad.

Siguiendo las líneas del proceso metamorfósico el narrador registra la desaparición de la «pasividad muñequil» cuando la seducida vuelve en sí y se empeña en superar su condición de juguete. En las conversaciones con Horacio su función o, más exactamente, sus funciones son de narrador y narratario, habla y escucha, estimulando con su interés los recuerdos del pintor, víctima en el pasado de vejaciones paralelas a las sufridas por ella.

Además, sin alejarse de la función narratorial, opera como espejo en donde se reflejan sentimientos coincidentes y en la reflexión transmiten la emoción de esa coincidencia. Tristana-espejo, Tristana-reflejo del sentir ajenos como lo ha sido y continúa siéndolo de ideas, de las ideas inculcadas por don Lope.

Llegados al final, el narrador, contemplando el espectáculo hogareño del matrimonio Garrido, se pregunta: «¿Será por ventura aquélla su última metamorfosis? ¿O quizá tal mudanza será sólo exterior, y por dentro subsistía la unidad pasmosa de su pasión por lo ideal?» Cuestiones sin respuesta: si la novela hubiera continuado, en la prolongación podría encontrarse, pero *Tristana*, a diferencia de *Tormento* y *Nazarín*, no tuvo continuación, ni su protagonista reapareció, como muchos personajes galdosianos, en posteriores ficciones.

La novela de Tristana

Dos puntos conectados con las metamorfosis requieren especial atención. La maestra de inglés, sobre aleccionar a su alumna en el lenguaje («estudio a todas horas y devoro los temas») la incita a leer obras maestras de la literatura inglesa y las de Shakespeare en primer término. Puesta a escoger entre sus tragedias opta por *Macbeth* «porque aquella señora de Macbeth me ha sido siempre muy simpática. Es mi amiga...». La causa primera de esta simpatía se declara sin rodeos: «¡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!»

No explica a Horacio las causas del estremecimiento: no podría entenderlas. El lector, mejor conocedor de la insatisfacción de la heroína, sí entiende por qué la impresiona tan reciamente la desgarradora exclamación de Lady Macbeth. Luis Buñuel fue el primero en reconocer las «terribles emociones» experimentadas por Tristana en las entrañas del ser y en llevarlas al film, traduciendo en imágenes lo declarado crípticamente en la novela. (La más completa aproximación al tema en novela y película es la conferencia de Andrés Amorós, publicada en las Actas del primer Congreso internacional de estudios gallosianos.)

En el avatar literario de la protagonista sus fantasías se consolidan en realidad: las cartas al amante, además de reveladoras de la personalidad y del carácter de la escritora, son fragmentos de una novela personal concebida

por la imaginativa joven. Estas cartas y señaladamente las anteriores a la operación del tumor son «literarias» tanto como el amor.

«Imaginación ardorosa», capacidad de creación y un estilo no exento de gracia: altera palabras, deforma nombres propios... inventa un Horacio suyo y, en la idealización, se autoinventa, se noveliza a sí misma apropiándose de nombre tan ilustre como el de Francesca de Rimini, la heroína de la *Divina Comedia*, siquiera rebajándola en diminutivos familiares: Paca, Frasquita, Panchita, Curra.

El amante debe adaptarse a los requerimientos de la imaginación y de la historia que su amiga va forjando. Según muestra el texto, el Horacio de Villajoyosa cada día se aleja más de la figura que Tristana dibuja como actante de la novela interior que está viviendo en la escritura. Desecha el modelo y le sustituye por un ente ajustado a sus designios: somete al prosaico y aburguesado amigo a un proceso mental transfiguratorio: «te invento», «te engrandezco con mi imaginación».

Observa el narrador esta ficcionalización y metaforiza al describir el proceso idealizador como mutación del hombre en personaje, transportándolo a «los espacios imaginativos». Dos buenas condiciones de novelista tiene Tristana, y no lo ignora, en lo espacial, reduce y hasta «suprime la distancia»; en lo temporal «contrae» y, por implicación, dilata el tiempo según le conviene.

Horacio vacila al leerse conforme la epistológrafa lo describe. ¿Será él como es o como ella le pinta «con su indómita pluma»? Pregunta improcedente que indica incompreensión de los mecanismos de la fantaseadora, que sin darse cuenta cabal de las implicaciones de su

transfiguración está planteando cuestiones muy graves (las mismas que con variantes formales preocupaban a Galdós): ¿qué es la realidad y dónde se la encuentra?, ¿cuál es la sustancia de la creación y quién puede producirla? La realidad que cuenta es la del texto, allí ha de buscarse, prescindiendo de disquisiciones; la sustancia novelesca, aun si parte, como en la mayoría de los ejemplos decimonónicos, de un referente concreto, es sobre todo invención, como Tristana demuestra (el personaje creador de otros personajes reaparece con modalidades y fines distintos en *Misericordia*).

Como el amante, se equivoca el seductor al achacar las elucubraciones tristánicas a un «hervor insano de la imaginación». Escribe su novela para hacerse y hacer a los demás conforme les desea o les entiende y es curioso que el anciano no caiga en la cuenta de que ha sido él quien determinó ese hervor al inventarse un nombre y un pasado, al sustituir el López por Lope y contarle sus aventuras galantes.

Narrador

Un narrador cambiante, omnisciente primero, inseguro en ocasiones y beligerante cuando la ocasión lo pide, asiste a la acción desde dentro, sin perjuicio de distanciarse y de ceder la palabra a los actantes en determinadas secciones del texto. Frente a don Lope se instituye en velador de la moral, castigándole por su reiterado desprecio de las conveniencias sociales en lo relacionado con el sexo. Los adjetivos con que le califica –caduco,

machucho, averiado— degradan el arquetipo donjuanesco del que el seductor es desvaída copia.

No podrá el narrador, sin falsear la imagen, ocultar aspectos del ente, complementarios por contradictorios, que le realzan: es generoso, amigo leal y de hidalga condición. Así, según sean las zonas del alma iluminadas por el foco narrativo, la valoración cambia: una construcción sin excesivas complicaciones psicológicas dirigirá el curso de los acontecimientos. Entre el sí y el no, entre el más y el menos oscila y quizá vacila Horacio, seguido a corta distancia, aun si geográficamente alejado, por el narrador que observa con ojo perspicaz al dubitativo. Al contar sus idas y venidas se filtran el comienzo y los progresos de la decepción, del error de cálculo cometido en su valoración de Tristana. Seleccionando momentos y detalles el narrador permite al lector pensar y anticipar el desenlace de la historia.

Crece la inseguridad del narrador a medida que avanza la acción, trasmutándose en la ambigüedad de los últimos capítulos. Es innecesario mencionar su omnisciencia: la infrecuencia cada vez mayor de las visitas de Horacio a su ex amante después de la amputación augura abandono. Intuición y experiencia bastan al narrador como bastan a don Lope y a Saturna para esbozar las líneas del futuro. Señalo el dato para recordar en seguida que, por intradieгético, el narrador tiene acceso a niveles de percepción que escapan a los actantes dada la limitación de su conocimiento.

Recorre a la parodia para presentar a los personajes: los comienzos de la novela apuntan a una doble conexión del protagonista con arquetipos tan insignes como el quijo-

tesco y el donjuanesco, configurándolo como homólogo de Alonso Quijano y de un Don Juan de menor cuantía. La contradicción en la intertextualidad se salva en la ironía de la contradicción misma: los rasgos quijotesco le arruinan mientras la perversidad le hace dueño de la linda esclava. Ironía narrativa en el trazado de las situaciones y de los personajes. Como sabemos, don Lope es «nombre de guerra» relacionable con las figuras literarias mencionadas y con el propio autor de *La Dorotea*.

Modos de expresión

Examinar los modos de expresión del narrador es ineludible, si se le quiere comprender. Dime cómo hablas y te diré quién eres. Por naturaleza y costumbre se inclina al lenguaje coloquial, al hablar callejero y hasta chocarrero de las capas populares. Paralela a esa inclinación registra el texto una voluntad de estilo que levanta la prosa a la altura del lirismo según sucede en descripciones de paisajes y en la exposición de algunas circunstancias. El relator es siempre el mismo, pero palabra, tono y ritmo responden a dos –por lo menos dos– voces bien diferenciadas. Las variaciones estilísticas deben ser entendidas como aspectos de una personalidad que adapta el discurso a las alternativas del tema y del incidente.

Ciertos modos de dicción se perfilan y depuran a medida que la narración progresa: si la protagonista es inicialmente página en blanco donde se inscribirá su destino y se escribe su novela, y si es, a la vez, llamada muñeca para denotar su cosificación, tales indicaciones logran mejor

sentido cuando registra su transfiguración como «volver en sí», o sea, verse desde su propia perspectiva y no desde la figurativa del narrador y de don Lope.

Citaré unos pocos ejemplos del lenguaje tópico, tejido de lugares comunes, utilizado por el narrador: «el batacazo fue de los más gordos», «a cencerros tapados», «se quemaba las cejas», «cerrar las pestañas» (morirse), «metido su cucharada», «se nos ponían los pelos de punta»... Ahora varios casos del lenguaje personalizado: «se sintió embelesada por el sentimiento de su independencia», «Madrid enfundado de nieblas», «soñando paso a paso (Tristana y Horacio) o sentaditos en extático grupo».

No es preciso añadir gran cosa a lo consabido de la creación por el calificativo o por la imagen. Diré nada más que la contraria adjetivación dedicada a don Lope —«monstruo» y «caballero»— y cuanto leemos de Tristana en relación con él son los primeros signos de una ambigüedad pronto extendida al conjunto del texto. La imagen constituyente puede regir construcciones psicoestilísticas como la de Tristana, tan justamente presentada en dos oraciones, descriptiva la una y metafórica la otra: «su blancura de nácar tenía azuladas tintas a la luz del velón con pantalla que alumbraba el gabinete. Parecía una muerta hermosísima, y se destacaba sobre el sofá con violento escorzo de una figura japonesa de esas cuya estabilidad no se comprende, y que parecen cadáveres risueños pegados a un árbol, a una nube, a incomprensibles fajas decorativas». Puesta al servicio de la acción, la imagen rinde su plenitud de sentido.

Uno o dos críticos comentaron el eclipse del narrador en la sección central de la novela. No constato yo tal des-

aparición, ni siquiera en la parte hablada del texto donde su intervención es, lógicamente, menor. Aun entonces su presencia se manifiesta en resúmenes, sumarios, introducciones, apostillas y comentarios. Por vía de las acotaciones el narrador de *El abuelo* y el de *Cassandra* se apropian del discurso, anticipando y glosando la acción dramática. Éste no es el caso del narrador tristanesco, más recatado y nunca muy lejos de los actantes. Tras comunicar al lector una carta de la protagonista, toma la palabra y recurre a la imagen para expresar el efecto de la escritura en la escritora: «la imaginación de la pobre enferma se lanzaba sin freno a los espacios del ideal, recorriéndolos como corcel desbocado, buscando el imposible fin de lo infinito sin sentir fatiga en su loca y gallarda carrera».

También aquí trasciende el narrador su omnisciencia: la imagen dice comprensión, admiración y tristeza; su comprensión revela un rasgo importante del carácter, la ternura, no muy visible hasta ese momento en que admirando la gallardía deplora el delirio. Más extenso, menos intenso es el comentario a una carta posterior, en la que observa cambios significativos en el vocabulario.

La competencia del narrador para el manejo del estilo indirecto libre contribuye al enriquecimiento del discurso. Cuando se expresa con palabras que el lector reconoce de inmediato como pertenecientes al habla del personaje, establece con aquél una conexión oblicua: modismos y giros de los entes acordes con su personalidad, educación, posición social, etc., aparecen en el lenguaje del narrador y denotan, por léxico y sintaxis, una presencia extraña. Lo reportado, directa o indirectamente, es sustituido por for-

mas verbales de distinto cuño. En la frase «se sintió embelesada por el sentimiento de su independencia», el embeleso procede del léxico actancial; al escribir «la conversación (de Tristana y Horacio) languidecía, como entre personas que ya se han dicho todo lo que tenían que decirse», el narrador es más sutil: resume en dos líneas la escena a través del pensamiento de los silenciosos.

Concluiré este apartado refiriéndome al final del capítulo 23, descriptivo de la anestesia y amputación de Tristana, porque en esa página el narrador prescinde de sus dos maneras habituales de contar, la retórica imaginística y el lenguaje popular, y describe la operación con objetividad tan rigurosa y sin concesiones que el lector se sorprende de hallar impasible a quien antes vio comprometido y tierno con su criatura.

El punto de vista desde el cual contemplamos las cosas se fija en parte por la distancia psicológica: el alejamiento del narrador produce en este pasaje efecto análogo al del dibujante que asiste a la muerte del gran hombre en el conocido ejemplo de Ortega; serenidad y pulso firme son imprescindibles para que el trazo responda fielmente al objeto.

Cambia la perspectiva y el cambio dicta la variación estilística. Lo notamos en este caso concreto y no hay obstáculo a generalizar: la construcción llamada novela no se exime de esta regla y quienes se acercaron a *Tristana* desde un punto de vista sociológico leyeron una obra que no se corresponde cabalmente con la escrita por Galdós; los perfiles del objeto artístico, vistos desde supuestos no estéticos, se desvanecen y en su lugar emerge el frustrado alegato feminista.