



Las masculinidades en transición de don Lope Garrido en *Tristana*

Gabriela Zaviezo

La crítica de género que se ha enfocado en *Tristana* de Benito Pérez Galdós ha hecho resaltar el feminismo truncado de la novela y la crítica de período la rechazó por los elementos que la distancian, e incluso la contraponen, al realismo.¹ Desde esta última posición interpretativa, fue subvalorada ya que no se conforma a los parámetros y características de la novela decimonónica realista, y desde los estudios de género se ha subrayado que esta novela no cumple las expectativas feministas que algunos lectores tenían de ella.²

A pesar de que una parte de la novela se enfoca en la búsqueda de identidad de Tristana, un guiño al feminismo de moda a fines de siglo, la novela hace esto para enfocarse en la materialización de la(s) masculinidad(es) de don Lope. Al poner en juego las masculinidades de período, *Tristana* articula la crisis por la cual pasa España a fines del siglo XIX y vemos en el personaje masculino de *Tristana*, don Lope Garrido, la teoría posmoderna del género como acto(s) performativo(s). Propongo una revisión de las masculinidades presentes en *Tristana*, como proyecto de estudio de género. El siguiente análisis se acerca a esta obra de Pérez Galdós desde un enfoque de género, destacando cómo *Tristana* pone en circulación discursiva un muestrario de algunas de las masculinidades de época que estaban en competencia. Es decir, inserto este texto de Galdós en el corpus literario y artístico del periodo finisecular que forma parte de los proyectos revisionistas de los modelos sociosexuales. Mi interés teórico es poner de manifiesto cómo las masculinidades en término general, no sólo las nuevas, están en crisis durante el fin deL siglo diecinueve porque los modelos construidos *a priori* para hombres, y mujeres, ya se perciben como limitados e insuficientes para el individuo que debe “encarnar” un modelo determinado de masculinidad.

Según Judith Butler, el género es una reiteración de actos performativos regidos por ciertas normativas genéricas y restricciones sociales. En esta repetición existe cierta variabilidad y libertad de adaptación e interpretación, ya que esta performatividad constante inevitablemente conduce a ciertos nudos de resistencia, al igual que actos incompletos, interrumpidos, inapropiados que resultan en castigo o admisión según las normas sociales (519-20). En *Tristana* vemos cómo Garrido se desplaza entre varios modelos de masculinidad arquetípicos que a la vez él altera en la actuación que hace de

éstos. Esta es una de las estrategias más interesantes que Galdós utiliza en el diseño de Lope, puesto que el público lector queda expuesto a los recursos que Lope utiliza al adoptar y adaptar distintos modelos de masculinidad, además de los procesos de descarte, porque no se adaptan a sus circunstancias vitales. Con esta estrategia, no es sólo Lope quien toma conciencia de la performatividad del género sino también el público lector. De este modo se pone en evidencia que los modelos preinscritos, las masculinidades, pueden alterarse, mezclarse y crearse llegando a un final que no instauro masculinidad sino una solución individual. Desde esta propuesta interpretativa, el potencial disruptivo de la novela está en la anulación del valor de los arquetipos de masculinidad como imperativo social.

Al comienzo de la novela, don Lope se describe como un “don Juan” típico. Sin embargo, es evidente que no representa el modelo clásico de este personaje pues Lope es un hombre mayor. Este elemento altera drásticamente el concepto de joven mujeriego que se le atribuye al “don Juan.”³ Es decir, la edad de Garrido crea, necesariamente, un quiebre con el modelo tradicional. La vejez es central al personaje porque descentraliza el modelo que encarna, en el que se imagina don Lope, dado que la inconstancia amorosa del arquetipo de don Juan se ve parodiada por el hecho de que Garrido es un viejo. Ante la incapacidad de sostener este modelo, don Lope entra en una crisis de identidad que lo lleva a un recorrido por diversas masculinidades que incluyen el celoso extremeño, el padre altruista, el hombre de negocios; al final, opta por una masculinidad doméstica. Estos modelos se ven ligeramente alterados por los rasgos propios del personaje, resultando en variaciones que dejan clara la teoría del género como la describe Butler. Existe un proceso de variabilidad de masculinidades que acaba en una opción final pragmática—de opción individual—que parodia el modernismo representado por Horacio, el artista modernista que sacrifica este papel por el de hombre de familia. Este mismo proceso en Lope señala una crisis de género en la cual ni los modelos tradicionales ni los nuevos son funcionales para el individuo, don Lope.

El título de la novela, como muchas otras novelas del siglo XIX, es femenino. En su libro, *El e[x]terno femenino: Aspectos de la representación de la mujer en la literatura latinoamericana del siglo XIX*, Joan Torres Pou, introduciendo conceptos de Sharon Magnarelli, explica la importancia del uso de un nombre femenino para las novelas decimonónicas latinoamericanas:

María, como tantas otras novelas con títulos femeninos, hace pensar al lector que va a conocer la historia de una mujer, y termina hallando que la obra se centra en el personaje masculino. De ese modo, María pasa a ser una excusa que permite a la voz narrativa masculina divagar sobre problemas personales. María funciona a modo de signo lingüístico... En [las novelas], los personajes femeninos funcionan como signo del discurso patriarcal, es decir, encarnan conceptos y obsesiones masculinas. (14)

Aquí, el nombre “María” puede leerse como “Tristana” ya que ocurre lo mismo en ambas novelas. En *Tristana* hay un desarrollo más completo de la historia del personaje femenino, pero igualmente la novela se centra en el personaje masculino; específicamente en las variables de masculinidad y en la performatividad de género.

De cierto modo, el personaje femenino refleja el discurso del protagonista masculino. En varias ocasiones la ideología de don Lope Garrido se manifiesta en el discurso de Tristana; por ejemplo, uno de los momentos más indicativos y que marca el desarrollo de la novela es cuando Tristana le confiesa sus sentimientos sobre el matrimonio a Saturna: “¿No te parece a ti que lo que dice [don Lope] del matrimonio es la pura razón? Yo [...] creo como él que eso de encadenarse a otra persona por toda la vida es invención del diablo” (Pérez Galdós 61). Tristana repite al pie de la letra los pensamientos de don Lope sobre el matrimonio. Desde el momento en que Tristana cobra voz, lo que se le sale de la boca son las palabras de don Lope, manifestando el hecho de que ambos personajes transforman sus visiones de mundo en una relación de mutua dependencia, ya sea esta dependencia para distanciarse o para seducir a la otra. Esta trasposición ideológica cobra sentido físico cuando a Tristana se le pegan no sólo las ideas de don Lope, sino también su malestar: “Don Lope me ha pegado su reuma” (160). Pero este reuma es mucho más que una simple enfermedad física, puesto que nuevamente manifiesta la autoridad que don Lope tiene sobre el cuerpo y la mente de Tristana, al ser ella una creación de él.⁴ El reuma la consume del mismo modo que la consumirá la ideología de Lope, eventualmente desplazándola, hasta que ella desaparece por completo al final de la novela.

Tener como protagonista de una novela que lleva como título *Tristana* a don Lope puede parecer irónico y es precisamente la ironía que caracteriza esta novela. El estudio “Calderón, Cervantes, and Irony in *Tristana*,” de David Goldin, traza la ironía en la novela de Pérez Galdós y la explica como una subversión de la tradición literaria española. Goldin argumenta que *Tristana* representa la transformación de un típico drama de Calderón en el sentido que invierte el mundo ético que rige la moral sociosexual masculina: “The honor drama’s trajectory of domestic harmony to disruptive transgression is reversed in the novel, which moves from illicit seduction to the final page’s travestied portrait of marital respectability” (98). El uso de convenciones literarias como un elemento retórico empleado para invertir el sentido de las mismas es evidente en el personaje de don Lope Garrido, puesto que como menciona Carolina Pascual Pérez, este personaje encierra los dos íconos masculinos más emblemáticos de la tradición literaria española, Don Quijote y Don Juan (456-60). Si bien se puede leer esta novela tomando en cuenta la ironía, mi estudio se enfoca en el proceso individual de don Lope, en el cual adquiere una agencia propia *vis-à-vis* los modelos de género. Claro está que Pérez Galdós usa estos arquetipos para subvertirlos, dado que don Lope representa un Don Juan envejecido y un Don Quijote pragmático, capaz de adaptarse a sus circunstancias vitales. Esta caracterización paródica de la tradición literaria a través del personaje de Garrido ironiza los modelos tradicionales de masculinidad, como bien ha señalado la crítica. Pero, a través del narrador se ironiza y se parodia el concepto de modelos de masculinidad en sí mismo. Galdós, con don Lope, propone una representación distorsionada de los arquetipos masculinos más importantes de la tradición literaria española y, a la vez, los subvierte desde una visión moderna realista. Así crea una nueva perspectiva cultural del personaje masculino en la novela decimonónica española.⁵ Así el texto señala, por un lado, la crisis que existe entre los modelos de género y la realización de género. Por otro lado, muestra la facilidad con que los personajes

varones cambian de modelo de masculinidad y, al hacerlo, desmantela los rígidos códigos del comportamiento sociosexual que los discursos hegemónicos tradicionales del periodo sostenían.⁶

Según J. A. Cuddon, el protagonista se ha convertido en el equivalente del “héroe” (706). Si bien este aspecto puede ser cierto, mi lectura propone que don Lope es el protagonista de *Tristana*, no porque el personaje del Don Juan caduco sea el héroe de esta novela, sino porque es precisamente lo opuesto—un anti-arquetipo—pues personifica el arquetipo donjuanesco y quijotesco. A su vez, se despoja de estos prototipos literario-culturales porque son modelos desgastados, vacíos de significado para los hombres de una España (decimonónica) finisecular. Si *Tristana* es el drama calderoniano ironizado, como propone David Goldin, entonces no cabe duda que el protagonista de esta novela es el personaje que representa la antítesis de los arquetipos de masculinidad que forman parte del imaginario cultural de los españoles de su tiempo. La ironía situacional del texto consiste en que dentro de un mismo espacio y personajes, las posiciones y los discursos ideológicos cambian completamente. Lo que detentaban al comienzo y cómo se inscriben al final de la novela crea un recorrido en que las genealogías de las masculinidades sancionadas culturalmente dejan de ser operantes para la cultura finisecular decimonónica. La paradoja funciona dentro del texto como desestabilizadora de modelos de masculinidad ya que no se ironiza el arquetipo en sí, sino la apropiación del arquetipo que don Lope hace. Es decir, la ironía se basa en la adaptación de las masculinidades que don Lope lleva a cabo. Es precisamente este proceso de darse cuenta de que estos arquetipos de masculinidad no son válidos para él en ese momento de su vida lo que le ayuda a cobrar una conciencia del género como una serie de actos performativos. Es por esta razón que al final de la novela, la identidad de Lope no se puede definir en términos de arquetipos de masculinidad sino en actos performativos de género, pues el protagonista es capaz de añadirle un elemento propio a cada acto performativo. Esta alteración tiene como resultado una reorganización del género que se establece con la agencia individual que le permite establecer una identidad personal. Es por esta razón que, al final de la novela, Garrido parece ser un hombre feliz, encargado de los elementos domésticos de la casa, distanciado de los arquetipos de masculinidad que lo definían al comienzo de la novela.

La centralidad del personaje de Lope es evidente desde el inicio de *Tristana*. La novela comienza con la voz narrativa, en primera persona, describiendo los primeros conocimientos que tiene de don Lope Garrido, mejor conocido como don Lope. El narrador describe de forma meticulosa a don Lope—física, social y moralmente—sin dejar de lado la opinión que él mismo tiene del viejo.⁷ Don Lope aparece como el padrón de casa y, a pesar de no tener la simpatía del narrador, don Lope es el centro de atención de la voz narrativa. Esta centralidad es también la autoridad sobre el mundo que le pertenece y *Tristana* forma parte de él—“nadie me ha dicho nada... Pero te lo conozco; hace días que te lo leo... en la cara, en la voz” (Pérez Galdós 105)—y se materializa al final de la novela cuando el narrador parece identificarse con la nueva vida matrimonial de don Lope (Tsuchiya 247). Esta relación tan próxima del narrador con don Lope indica que no es un personaje secundario; es, más bien, el personaje central de la novela. Lope le da razón a la novela; él es el ancla que sostiene la narrativa.

Como ancla, ocupa una posición central no sólo en relación al narrador, sino también ante los otros personajes de la novela. El papel de la subjetividad se hace evidente en torno al personaje de Lope. Jennifer Lowe, que identifica la relevancia de esta subjetividad en su ensayo “Age, Illusion and Irony in *Tristana*,” argumenta que *Tristana* no es una novela realista sino una novela experimental que juega con las propuestas realistas y con la idea de la subjetividad. Ella desarrolla su propuesta interpretativa enfocándose en la distorsión de las edades de don Lope y Tristana a través de la novela. Para Lowe, las personas son incapaces de capturar la realidad debido a que ésta siempre está mediatizada por los sentimientos humanos; o sea, cómo cada cual percibe la realidad. En ese sentido, la autora nota que “numerous factors influence a person's assessment of his or her or someone else's behavior. The person making the judgment may clearly be swayed by certain emotions or prejudices which prevent a dispassionate, objective evaluation” (109). El ejemplo que Lowe da para apoyar esta afirmación es tan adecuado que es necesario citarlo:

[B]oth Tristana and Saturna consider young Saturno to be ‘muy salado’ (Pérez Galdós 72). In the absence of any close acquaintance with the child the reader will doubtless be inclined to accept this view at its face value. However, the narrator intrudes, harshly commenting ‘pero hay que confesar que de salado no tenía ni pizca.’ (109)

Aquí se ve cómo el espejo que refleja la “realidad” de cierto modo está empañado por los sentimientos de los personajes y los sentimientos del narrador. En el ejemplo anterior, el narrador le clarifica al lector “la verdad.” Pero, en otros momentos el narrador no esconde sus sentimientos y su voz no es del todo objetiva, ya que la manera en que “impone” esta “realidad” es por parodiar el mundo narrativo realista. Así, pues, destruye la falacia de objetividad al ser demasiado personal, demasiado directo; tanto es así que se convierte en un “comentarista” de las actitudes de los personajes y destruye la mirada del observador objetivo. En este caso juzga fuertemente a don Lope diciendo: “[s]i no hubiera infierno, sólo para don Lope habría que crear uno” (Pérez Galdós 56). Al basar esta cita en un verso del soneto, “A Cristo crucificado,” del siglo XVI, la tradición literaria española se seculariza. Esta apropiación del texto religioso usado en un contexto completamente distinto le cambia el significado y resulta en la banalización del soneto, igual que se banalizan los arquetipos nacionales de masculinidad: Don Juan y Don Quijote. Si bien los modelos de masculinidades literarias se desarrollan mediante la paradoja—para que don Lope se libre de ellos, y sea capaz de crear una expresión de género personal—al secularizar el discurso religioso, se crea una nueva forma de integrar una tradición literaria anclada en valores que no corresponden a las realidades del presente. A su vez, el narrador parece detentar una moralidad que la novela en sí desmiente.⁸ Esto resulta en un juego de perspectivas “éticas” desde distintos puntos de enunciación social, lo cual se hace evidente a lo largo de todo el texto. Además, existe un diálogo tensional de visiones de mundo donde no se ofrecen soluciones ni verdades universales, sino una solución individual.

La calificación de la realidad a través de la voz narrativa ocurre también en el caso de *Tristana*. Por una parte, *Tristana* le dice a Horacio: “Desde que te quiero, no tengo miedo a nada, ni a los toros ni a los ladrones” (92). Por otra parte, dos párrafos más

adelante el narrador nos dice: “[T]enía miedo de don Lope” (94). Es evidente que en esta novela el lector no puede confiar en nadie y, a la vez, puede confiar en todos, pues todos dicen su verdad y nadie llega a la verdad y de este modo la verdad también queda relativizada. Es a este juego al que Pérez Galdós invita al lector de *Tristana*: intentar construir una realidad literaria donde todos los personajes comparten una aparente realidad objetiva que cada uno de los personajes experimenta e interpreta de forma distinta. La realidad propuesta por Galdós en este texto, como en otros, no es la objetiva realista sino la observación de un realista conforme a la importancia de la visión subjetiva de la realidad, a diferencia de los modernistas que hacen de la visión subjetiva la única realidad.

Dentro de estas subjetividades hay un punto en común que me permite analizar el perspectivismo que crean las distintas subjetividades. Todos los personajes crean un mundo basado en su propia visión y sus propios sentimientos. Sin embargo, todas las miradas de la novela se enfocan en Garrido. Así, cuando Tristana no está en contacto o en diálogo con el viejo, se dedica a hablar sobre él con Horacio y Saturna. La relación de Horacio y Tristana tiene como tercera punta del triángulo a don Lope. Desde el principio, las miradas de los amantes se enfocan en Garrido, e incluso hasta después que Tristana confiesa, “No estoy casada con mi marido..., digo, con mi papá..., digo, con ese hombre” (Pérez Galdós 101). Esta confusión de papeles múltiples solidifica su omnipresencia dentro de la novela. Don Lope está presente inclusive en el estudio de Horacio, dado que siempre invade las conversaciones de los amantes y el propio mundo interior de Tristana. El narrador relata los pensamientos de Tristana: “[L]o raro es, que si este hombre comprendiera que no puedo quererlo, si borrarse la palabra amor de nuestra relaciones [...] yo le querría” (95-96). Igualmente, don Lope penetra y descubre los sentimientos y pensamientos que tiene Tristana: “No, si nadie me ha dicho nada... Pero te lo conozco; hace días que te lo leo... en la cara, en la voz” (105). Incluso la relación o el diálogo que se da entre Saturna y Horacio, a pesar de tener como pretexto a Tristana, resulta ser sobre don Lope, pues Saturna inscribe a don Lope como “marido” (100). Finalmente, el narrador se empeña en describir a don Lope como un tirano sin disimular el asco que le provoca la triste figura de un viejo que considera moralmente impotente. No obstante, el narrador crea una figura compleja, difícil de definir unívocamente debido a la multiplicidad de don Lope. Por lo tanto, más que una “definición,” el narrador, a través del desarrollo del personaje de don Lope, crea una exposición de los distintos modelos de masculinidad, algunas de ellas en clara relación oposicional lo cual crea interesantes paradojas éticas. La vacilación y las múltiples transformaciones de la voz narrativa respecto a don Lope muestran el protagonismo indiscutible de éste al dotarlo de una gran complejidad ética.

A través de la novela hay un contraste evidente entre la autoridad y la libertad sociogenérica de don Lope, y las limitaciones y las pocas estrategias sociogenéricas de Tristana. Este contrapunto entre los personajes recalca la posición de don Lope como personaje principal dentro de la novela. Don Lope no sólo es caracterizado a través de las diversas perspectivas que lo describen (el narrador, Tristana, Saturna), sino que también se caracteriza a sí mismo al tener el poder de la palabra. No sólo sabemos lo que dicen los demás sobre el Don Juan caduco, sino que tenemos acceso a sus propias palabras y sus acciones.

Don Lope es el personaje psicológicamente más desarrollado que, además, está en constante transformación. Al comienzo de la novela, don Lope aparece como un personaje con un carácter fuerte, seguro de sus ideas y sus principios: “Respecto a la Iglesia, tenía por una broma pesada [...] y solía decir: ‘Los verdaderos sacerdotes somos nosotros, los que regulamos el honor y la moral, los que combatimos en pro del inocente, los enemigos de la maldad, de la hipocresía, de la injusticia...y del vil metal’” (Pérez Galdós 45). Desde un comienzo, la caballería quijotesca de don Lope se hace notar ya que vive más cerca de la fantasía que de la realidad. Por su parte, don Lope también “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 pobrecita humanidad” (57). Por último, encuentra que el dinero y los mercachifles manchan su honra. De ahí que le asegura a su amigo, “[n]o pertenecemos a nuestra época; somos demasiado decentes para andar en estos enjuagues, que allá se quedan para la patulea del siglo” (46). Las convicciones de don Lope ante la religión, el matrimonio y los negocios se establecen en los primeros capítulos de la novela y se mantienen fijas por gran parte de la novela. La firmeza de Garrido es clara aunque su elaborado matiz moral no le basta cuando se encuentra ante la rebelión de Tristana, quien ha hecho suyos los principios de don Lope. Es en este momento donde este personaje empieza a experimentar con la identidad sociosexual con la que se debe identificar.

La transformación de Lope dentro de diferentes masculinidades ocurre en tres etapas: la crisis inicial, la catarsis y, finalmente, la resolución. La crisis inicial representa un enfrentamiento de poderes, en el cual don Lope se da cuenta que ha perdido su poder frente a Tristana. El temor y el control dejan de ser herramientas discursivas para él. Por lo tanto, su discurso comienza a cambiar. Si antes trata a Tristana con mano dura, ahora intenta cambiar su acercamiento hacia ella, comentando al verla dibujando, “[b]ien, bien. Adelantas, hija, adelantas. De antenoche acá noto una gran diferencia” (120). Estas palabras intentan ocultar sus verdaderos sentimientos que nos revela el narrador: “[...] y encerrándose en su alcoba con sus melancolías, el pobre galán decadente exclamaba, dando un puñetazo sobre la mesa: Otro dato. El tal es pintor” (120). De modo que la actitud hacia Tristana está en oposición a lo que expresa al estar a solas. Este desdoble es algo nuevo en don Lope, quien solía decir lo que pensaba. Sin embargo, al darse cuenta que ya no tiene control sobre Tristana, se da cuenta que precisa cambiar su acercamiento hacia ella. Es interesante notar que el narrador describe a Garrido como “pobre galán decadente.” La compasión que éste demuestra hacia el protagonista, evidente en el uso de la palabra “pobre,” surge al ver el estado emocional de don Lope. La pena que demuestra el narrador es indicio del proceso de transformación del protagonista. A la vez que hay un cambio en el discurso de don Lope, también vemos una alteración en su comportamiento: “No quería meterse en averiguaciones directas, por creerlas ofensivas a su decoro e impropias de su nunca profanada caballería. Una tarde, no obstante, en la plataforma del tranvía, charlando con uno de los cobradores, que era su amigo, le preguntó” (120). La crisis de celos provoca un cambio en los parámetros por los cuales don Lope se rige. Así comienza a dejar atrás sus ideales caballerescos y comienza a hacer sus averiguaciones hasta descubrir el nombre del pintor, su descripción física y su residencia. A través de esta escena vemos cómo el personaje se despega de su caracterización quijotesca y comienza a parecerse más a un celoso (extremeño), capaz de descubrir detalles en cualquier lugar, incluso, como este caso, en las relaciones que

mantiene Horacio con la gente del pueblo. Poco a poco don Lope se va alejando del discurso donjuanesco y quijotesco que lo caracterizaba al inicio de la novela. Al hacer esto, don Lope se aleja de estas dos tradiciones de masculinidad y comienza a rearticularlas. La crisis de Garrido ocurre al enfrentarse con la futilidad de su discurso ante Tristana. En el momento en que Tristana comienza su búsqueda insaciable y deja de “obedecer” las reglas de Lope, ésta se le escapa de sus manos: “Y don Lope, al verla salir en tan decidida y arrogante actitud, se llevó las manos a la cabeza y se dijo: ‘No me teme ya. Ciertos son los toros’” (Pérez Galdós 114). Este momento se establece como el de la crisis inicial en el cual la rebelión de Tristana ante la masculinidad que él le ha querido imponer le fragmenta el universo a Garrido. Este primer choque lo deja casi atónito pero no produce un cambio. Al contrario, refuerza las actitudes que tiene ante la educación—o, mejor dicho, la falta de educación—sociosexual de Tristana de la que él, paradójicamente, es el culpable. Sin embargo, esta actitud no funciona y los personajes continúan enfrentándose hasta que Garrido, motivado por la desesperación de que Tristana se quiera casar, exalta el deseo de una vocación: “Has nacido para algo muy grande que no podemos precisar aún. El matrimonio te zambulliría en la vulgaridad [...] Esa idea tuya de la honradez libre, consagrada a una profesión noble; esa idea que yo no supe apreciar antes y que al fin me ha conquistado” (172). Estas palabras indican lo que va a transcurrir, ya que ciertas ideas van a ir conquistando a don Lope hasta finalmente transformar la ideología que lo caracterizaba al inicio de la novela.

La catarsis ocurre en el momento en que el doctor le dice a don Lope que le tiene que amputar la pierna a Tristana. Este momento es importante porque la seguridad de Garrido se derrumba. La pérdida de control es evidente en la incoherencia, la multiplicidad de elipsis en el discurso de Garrido: “Si eso se arreglara cortándome a mí las dos..., ahora mismo, aquí están...” (186). Estas palabras no son las de un Don Quijote idealista ni de un Don Juan mujeriego. Más bien, hacen eco del discurso del ángel del hogar decimonónico. La manera en la cual don Lope le ruega al doctor que le sacrifiquen las piernas y no las de Tristana tiene poco que ver con el personaje que se nos presenta al comienzo de la obra. Don Lope continúa: “¡Ay doctor, no me vitupere usted por mi cobardía! No sirvo para estas cosas... Me vuelvo un chiquillo de diez años. ¡Quién lo había de decir! ¡Yo, que he sabido afrontar sin un fruncimiento de cejas los mayores peligros!...” (187). Ha habido un cambio dentro de don Lope que lo impulsa a hacer esta declaración. La actitud de Lope aquí es de una generosidad que surge de un deseo propio (que Tristana no pierda la pierna) y no de las normas que le impone el modelo de masculinidad adoptado. Por primera vez en la novela desarrolla un discurso propio ante una situación para la cual sus modelos de masculinidad no lo han preparado. La voluntad de sacrificarse por Tristana elucida la transformación ideológica que don Lope llevará a cabo. La razón se queda a un lado; son los sentimientos lo que domina al protagonista. Son precisamente estos sentimientos que se apoderan de su lengua. Este cambio discursivo es importante porque indica lo que será la domesticación del “buen hidalgo.” Una vez los médicos le amputan la pierna a Tristana, la actitud de don Lope cambia de tal modo que finalmente hace un pacto con sus parientes a través del cual él se casa con Tristana y sus hermanas le dan una parte del dinero familiar. Así es que sus convicciones sobre el dinero y sobre el matrimonio se quedan de lado para crear un mundo donde él y Tristana puedan vivir. Por ende, si alguna vez había pensado que el matrimonio esclavizaba, ahora estaba más que contento de ser él el esclavo de Tristana, dado que la

idea del matrimonio es la felicidad de Garrido, no la de Tristana que “casi no se dio cuenta de que la casaron” (Pérez Galdós 233). Debido al amor, don Lope se reniega de todo lo que él declaraba como sus principios “inamovibles.” Si bien al comienzo de la novela Don Lope era “todo afabilidad y cortesía fuera de casa y en las tertulias cafeteriles o casinescas a que concurría, en su domicilio sabía hermanar las palabras atentas y familiares con la autoridad de amo indiscutible” (39), al final de la novela es él quien se convierte en siervo de la casa. Si antes su discurso reflejaba el poder que tenía, ahora sus palabras demuestran su domesticación:

Desconocía completamente aquel ardiente afán que le entró por plantar un arbolito, no parando hasta lograr su deseo, hasta ver que el plantón arraigaba y se cubría de frescas hojas. Y el tiempo que la señora pasaba en la iglesia rezando, él, empleábalo en cuidar las seis gallinas y el arrogante gallo que en el patinillo tenía. ¡Qué deliciosos instantes! ¡Qué grata emoción...ver si ponían huevo, si éste era grande, y , por fin, preparar la echadura para sacar pollitos, que al fin salieron, ¡ay!, graciosos, atrevidos y con ánimos para vivir mucho! Don Lope no cabía en sí de contento. (233)

Comparado con el discurso inicial de Garrido, este último que concluye la novela parece frívolo, y resalta el uso de los puntos exclamativos y la palabra “ay.” Sin embargo, es todo lo contrario porque don Lope por fin cobra una voz propia, libre de las masculinidades hegemónicas propias de su clase y educación. Es por esta razón que a través de este discurso se transmite la felicidad que siente don Lope. La caracterización de don Lope al comienzo de la novela—que hace recordar a los dos arquetipos masculinos literarios, Don Quijote y Don Juan—desaparece en el transcurso de la novela a través de la crisis que éste sufre. Esta última descripción del protagonista revela un hombre hogareño, ilusionado por sus plantas y animales. El cambio es impresionante, pero aún más impresionante es la manera por la cual don Lope expresa sus sentimientos al ser completamente lo opuesto de su discurso inicial. Esta descripción marca la focalización del narrador en Lope: finalmente es feliz. Antes no lo era, puesto que vivía para su imagen pública. Esta conquista de la subjetividad y ruptura con las masculinidades normativas tradicionales implica una apropiación masculina de un mundo tradicionalmente femenino. Don Lope se retira al espacio interior, al espacio de la casa, y es allí donde finalmente se siente realizado. Si al comienzo don Lope se caracteriza por ser pasivo frente a un mundo que según él no compagina con sus ideales, al final se vuelve un agente de cambio de su propia masculinidad, capaz de despojarse de su imagen pública y abrazar una vida doméstica. Tal transformación destruye la tradición masculina a la que el protagonista se aferra al comienzo de la novela, reemplazándola con lo que tal vez se pueda interpretar como una apropiación de un modo de vida propio. Esto puede sugerir dos posibilidades. Por un lado, indica una rearticulación de la masculinidad que rechaza los modelos tradicionales. Por el otro lado, al pronunciar estas palabras, don Lope se apropia del discurso que se les había impuesto a las mujeres, que en la época, ya se ve como una forma de opresión sociosexual para éstas; lo transforma en un modelo liberador al individualizar dichos modelos.⁹ Lo que sí queda claro es que la domesticación, no es tal domesticación. Don Lope crea un nuevo modelo literario-cultural de masculinidad, y lo hace desde la libertad que le otorga el conocimiento—consciente o inconsciente—que tiene de manipular los discursos sociogénicos y las

estrategias ideológicas que las desmantelan (que es lo que llevaban y llevaron a cabo, desde el siglo XVIII, algunas mujeres escritoras).

Este trabajo ha intentado demostrar la centralidad del personaje de don Lope y la importancia ideológica que tienen los discursos sobre masculinidades en *Tristana*. Ahora bien, sucede todo lo contrario con los discursos sobre las feminidades puesto que el personaje titular, Tristana, queda completamente ausente al concluir la novela. Lo que Torres-Pou concluye para una novela decimonónica como *María*—que la novela con nombre femenino relata la historia de un personaje masculino—es cierto también para *Tristana*. Al leer este texto teniendo en cuenta la centralidad de don Lope, nos damos cuenta que la novela presenta la desarticulación de ciertos arquetipos masculinos literarios, y propone una ética basada en la opción y la capacidad de libertad individual. Pero, lo hace no para el personaje femenino sino para el masculino. Lo importante de esta novela, desde esta perspectiva, es que se inserta dentro de la genealogía de texto que desarticula los rígidos códigos sociosexuales y abre el camino a las transformaciones de género.

University of Miami

Notas

- ¹ Los siguientes autores critican la ruptura del proyecto ideológico-estilístico de la novela realista: Sherman Eoff, H.C. Berkowitz, y Emilia Pardo Bazán.
- ² Véase Carlos Feal Deibe y Emilia Pardo Bazán.
- ³ En este sentido, esta transposición presagia las *sonatas* de Valle Inclán.
- ⁴ Desde esta lectura, Tristana encarna una variante del mito de Pigmalión. Véase el estudio del mito de Pigmalión de Ana Rueda.
- ⁵ En este sentido, Don Lope se emparenta con las elaboraciones donjuanesco-quijotesco de Valle-Inclán en el personaje de las *sonatas* (el marqués de Bradomín), una reformulación plenamente modernista.
- ⁶ Esta facilidad de cambiar de modelos y continuar una vida en la que ella ejerza la libertad de crearla es imposible para Tristana. De hecho, es precisamente la falta de capacidad para alterar los modelos sociosexuales que la sociedad (Garrido) le ofrece lo que hace que Tristana termine siendo una simple sombra, un elemento que sustenta la capacidad de auto-transformación de Garrido.
- ⁷ En esta novela Galdós continúa rompiendo con la convención realista, como en sus otras novelas, ya que no existe imparcialidad desde el momento en que el narrador expresa su opinión y se convierte en un personaje más de la ficción.
- ⁸ La novela tiene un autor implícito porque sólo así se puede explicar que la ideología que detenta el texto no sea la ideología que detenta la aparentemente poderosa voz narrativa. Esto es posible porque, como señalo, esta voz narrativa no es de un narrador omnipresente sino de un “comentarista” que pone al descubierto su propia ideología; es decir, su propia interpretación, desde la posición de un yo, no del Dios omnisciente objetivo que “sólo describe.”
- ⁹ Don Lope tiene la opción de elegir este discurso. A las mujeres se les impone.

Obras Citadas

- Berkowitz, H.C. *Pérez Galdós: Spanish Liberal Crusader*. Madison: U of Wisconsin P, 1948. Impreso.
- Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theater Journal* 40.4 (1988): 519-31. Impreso.
- Cuddon, J. A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres: Penguin Books, 1999. Impreso.
- Eoff, Sherman. *The Novels of Pérez Galdós: The Concept of Life as a Dynamic Process*. St. Louis, MO: Washington U Studies, 1954. Impreso.
- Feal Deibe, Carlos. "Tristana de Galdós: Capítulo en la historia de la liberación femenina." *Sin Nombre* 7.3 (1976): 116-29. Impreso.
- Goldin, David. "Calderón, Cervantes, and Irony in *Tristana*." *Anales Galdosianos* 20 (1985): 97-106. Impreso.
- Lowe, Jennifer. "Age, Illusion, and Irony in *Tristana*." *Anales Galdosianos* 20 (1985): 107-11. Impreso.
- Pardo Bazán, Emilia. Rev. of *Tristana*, by Benito Pérez Galdós. *Galdós*. Ed. Jo Labanyi. Londres: Longman, 1993. 49-53. Impreso.
- Pascual Pérez, Carolina. "Don Quijote y don Juan en *Tristana* de Galdós." *Actas del Congreso sobre José Zorrilla: Una Nueva Lectura*. Ed. Javier Blasco Pascual, et al. Valladolid: Universidad de Valladolid—Fundación Jorge Guillén, 1995. 453-60. Impreso.
- Pérez Galdós, Benito. *Tristana*. Madrid: Alianza Editorial, 1975. Impreso.
- Rueda, Ana. *Pígalión y Galatea: Refracciones modernas de un mito*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1999. Impreso.
- Torres-Pou, Joan. *El e[x]terno femenino: Aspectos de la representación de la mujer en la literatura latinoamericana del siglo XIX*. Barcelona: PPU, 1998. Impreso.
- Tsuchiya, Akiko. "The Struggle for Autonomy in Galdós's *Tristana*." *MLN* 104 (1989): 330-50. Impreso.