


TRISTANA EN LA CRÍTICA LITERARIA DE ELVIRA LINDO: LA REVISIÓN FEMINISTA DE UN CLÁSICO DE LA LITERATURA

TRISTANA IN THE LITERARY CRITICISM OF ELVIRA LINDO: THE FEMINIST REVISION OF A LITERARY CLASSIC

ANTONIO CAZORLA CASTELLÓN
Universidad de Almería

ancazorla@ual.es

 0000-0001-7478-3253

Recibido: 13/12/2023

Aceptado: 31/03/2024

Resumen

El objetivo del presente artículo es analizar la interpretación en clave feminista que Elvira Lindo realiza sobre *Tristana*. Nos detendremos, por tanto, en el discurso de Lindo sobre la construcción narrativa que realiza Galdós del deseo femenino. A continuación, estudiaremos la búsqueda que realiza de los rastros biográficos del autor en el texto narrativo, especialmente la huella de la mujer que inspiró el retrato psicológico, o etopeya, de *Tristana*. Tras ello, confrontaremos la lectura feminista de Lindo con la de Emilia Pardo Bazán y concluiremos con la reflexión de aquella sobre el presunto feminismo que se le atribuye a Galdós. Con todo, nuestro propósito último reside en incorporar a las investigaciones sobre la producción crítica de Lindo una muestra de su contribución al análisis de las imágenes de mujeres que habitan la literatura canónica.

Palabras clave: crítica feminista, imágenes de mujeres, Elvira Lindo, Benito Pérez Galdós, *Tristana*.

Abstract

The aim of this article is to analyze Elvira Lindo's feminist interpretation of *Tristana*. We will dwell, therefore, on Lindo's discourse on Galdós' narrative construction of female desire. After that, we will study her search for the author's autobiographical traces in the narrative text, especially the imprint of the woman who inspired *Tristana*'s psychological portrait, or ethopoeia. After that, we will compare Lindo's feminist reading with that of Emilia Pardo Bazán and conclude with the author's reflection on the alleged feminism attributed to Galdós. Ultimately, the aim of this paper is to add to the research on Lindo's critical production with a sample of her contribution to the analysis of the images of women that inhabit canonical literature.

Keywords: Feminist Criticism, Images of Women, Elvira Lindo, Benito Pérez Galdós, *Tristana*.

Introducción

La producción crítica de Elvira Lindo (Cádiz, 1962) tiene una clarísima influencia de las metodologías de la crítica literaria feminista por la atención que ha prestado a las escritoras y la manera en que ha sabido subrayar en la literatura escrita por mujeres las

problemáticas de género. No obstante, las tendencias de la crítica literaria con las que la autora conecta son variadas. El marco general en el que se inserta esta producción de Lindo sería el de la crítica impresionista, un método mediante el cual la autora plasma sus impresiones personales sobre el texto literario y lo conecta con su propia vida (Ballart y Julià, 2019). Si atendemos a las características textuales, la estructura y el formato que siguen los textos críticos de Lindo conectan con los rasgos de la crítica periodística: rapidez, sencillez y profundidad limitada (Navas Ocaña, 1997). Vemos, con mucha frecuencia, el uso de las herramientas de la crítica biográfica porque Lindo trata de hallar al autor o a la autora de la obra literaria en elementos narrativos como los personajes (Ballart y Julià, 2019).

En lo que se refiere a las técnicas de la crítica feminista, los métodos principales que sigue Elvira Lindo son, en primer lugar, la “ginocrítica”, que inaugura Elaine Showalter en 1977 con *A Literature of their Own: British Novelists from Brönte to Doris Lessing*, un texto fundacional de la crítica literaria feminista en el que la autora lleva a cabo “el redescubrimiento de escritoras olvidadas o rechazadas” de los siglos XIX y XX (Moi, 1999: 64). En segundo lugar, el ejercicio crítico de Lindo conecta con la metodología de análisis de mujeres, cuya precursora teórica es Mary Ellman, quien con *Thinking About Women* (1968), junto con Kate Millet dos años después con *Sexual Politics* (1970), dan el pistoletazo de salida de la revisión de las imágenes de la feminidad que los autores han realizado en la literatura canónica y androcéntrica (Moi, 1999: 44; Navas Ocaña, 2009: 19).

La obra crítica de Elvira Lindo no solo es feminista porque rescate a autoras olvidadas y analice las representaciones de género, sino porque lo hace desde una posición situada. Lindo asume el rol de “lectora feminista”, concepto que emana del texto *Leyendo como una mujer la imagen de la Mujer* (1996) de Lola Luna. La teórica española sienta un precedente en nuestro contexto de la crítica literaria feminista porque convierte a la lectora en un sujeto político. Lo hará siguiendo los postulados de “la estética de la recepción, [...] los planteamientos políticos de Toril Moi” e inspirándose en el texto del teórico de la deconstrucción Jonathan Culler, “Leyendo como una mujer” (1982: 43-61) (Navas Ocaña, 2009: 68). De este modo, este tipo de lectora desempeña la tarea de “revisar axiológicamente, desde una perspectiva feminista, las lecturas y modos de lectura que nos han configurado como lectores, y que nos han transmitido simultáneamente modelos de una identidad sexual mediante roles o estereotipos sociales, arquetipos y mitos” con el objetivo principal de “poner de relieve prejuicios sexistas” (Luna, 1996: 24). Podemos ver claros ejemplos de todas estas tendencias críticas en la producción de Lindo. Teniendo en cuenta que en esta parcela de su obra predomina la visión personal de la autora sobre la literatura reseñada –principio de la crítica impresionista–, sus textos sobre Elena Fortún, Gloria Fuertes, Ilsa Barea, Angelika Schrobsdorff, Elizabeth Strout y Vivian Gornick, entre otros, fueron publicados en *El País* y, por tanto, poseen elementos textuales de la crítica periodística, aunque luego pasaran a formar parte de su ensayo *30 maneras de quitarse el sombrero* (2018). Por ejemplo, en el texto de Elena Fortún vemos un claro ejercicio de crítica biográfica al desentrañar la presencia de la escritora en el personaje de María Luisa en la novela *Oculto sendero*. Y en todos ellos hallamos las dos características fundamentales del tipo de crítica feminista que practica Lindo: la visibilización de las escritoras, como ocurre con las olvidadas autoras de la

Edad de Plata, y el análisis de la representación de las mujeres en esos textos junto con problemáticas de género que influyen en el desarrollo de los personajes, como ocurre con las mujeres de Schrobsdorff, Strout y Gornick, en los que la escritora analiza, por un lado, la construcción de estos personajes en calidad de madres e hijas, y, por otro lado, teoriza sobre la maternidad y las relaciones maternofiliales desde una perspectiva de género.

Sin embargo, hasta ahora solo se ha estudiado el análisis que Lindo elabora de los personajes femeninos creados por mujeres, pero no nos habíamos detenido en situar la producción crítica de Lindo en la corriente del estudio de las imágenes de mujeres creadas por autores canónicos. Esa ausencia puede cubrirse con uno de los autores predilectos de Lindo, un escritor que ha marcado la educación literaria, así como la obra, de escritoras y escritores de la literatura posterior a 1975. Se trata, en efecto, de Benito Pérez Galdós (1843-1920). Bastaría con prestar atención a las novelas de aquellas escritoras y escritores que enriquecen su literatura no solo con las técnicas narrativas del realismo y de la construcción de un ambiente perfectamente identificable en los anales de la historia, sino también con la caracterización de unos personajes dotados de humanidad a quienes es difícil observar sin sentir compasión, comprensión y empatía. Esa es quizá una de las grandes cualidades del maestro del realismo español. El influjo del escritor decimonónico sobre las voces literarias contemporáneas es aún un tema que precisa de un estudio exhaustivo, especialmente entre aquellas escritoras que han reconocido públicamente la sombra galdosiana en la creación de sus ambientes y la configuración de sus personajes literarios.

María del Mar López Cabrera (2021) atiende a lo que la crítica especializada – ella cita, por ejemplo, a especialistas galdosianos de la talla de Gustavo Martín Garzo, Germán Gullón o Yolanda Arencibia– ha sostenido sobre la posible influencia de Galdós en autores como Juan Marsé, Rafael Chirbes, algunas y algunos poetas de la generación del 27 o de la década de los 60 y los 70. Pero la autora hace hincapié sobre un hecho que podría servir como punto de partida para la crítica académica que desee buscar los trazos galdosianos en la literatura contemporánea. Nos referimos a la exposición *Benito Pérez Galdós. La verdad humana*, que estuvo en la Biblioteca Nacional de España entre 2019 y 2020 conmemorando el centenario de la muerte del escritor. En esa exposición, Arantxa Aguirre dirigió un documental audiovisual titulado *Seis visiones actuales sobre Galdós*, donde algunos escritores y escritoras de reconocido prestigio confesaban la importancia del escritor canario en su educación sentimental, así como la posible influencia que han recibido de él en su quehacer literario, voces literarias reconocidísimas que a lo largo de su carrera han reivindicado su devoción por Galdós como las de Almudena Grandes, Andrés Trapiello, Care Santos, Manuel Longares, Antonio Muñoz Molina y Elvira Lindo. En el artículo de López Cabrera (2021: 14-22) están recogidos textualmente esos testimonios. Por la comunidad académica es conocida ya la huella galdosiana en los *Episodios de una guerra interminable* de Almudena Grandes, en *Ayer no más* de Trapiello, en *Romanticismo* de Longares, en *El aire que respiras* de Santos o en *La noche de los tiempos* de Muñoz Molina. En el caso de Elvira Lindo, la autora reconoce en esa muestra audiovisual que su novela *Una palabra tuya* (2005) tiene influencia de Galdós¹.

¹ Puede visionarse la entrevista en el canal de YouTube de la Biblioteca Nacional de España a través del siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=9vP-cOkqwlw&t=1s>.

No obstante, en el mismo documento, hay algo que nos llama poderosamente la atención, y es el relato que ofrece sobre su experiencia de lectura con la novela *Tristana* desde un enfoque feminista. Esa lectura a contrapelo que Elvira Lindo hace en el documental de la exposición de Galdós está desarrollada pormenorizadamente en un capítulo de *30 maneras de quitarse el sombrero* (2018). En ese texto, “Tristana o el amor libre”, vemos a una Elvira Lindo ordenando sus pensamientos y sensaciones acerca de la novela en tres fases que corresponden con tres lecturas llevadas a cabo en tres momentos de su vida. En cada una de ellas ha podido desentrañar cuestiones que antes pasaron desapercibidas porque, como sostiene ella misma, *Tristana* es una novela que hay que leer más de una vez, y fruto de ello, consigue traer a la más inmediata actualidad la obra de Galdós ofreciendo una revisión feminista novedosa.

El objetivo del presente artículo es analizar la interpretación en clave feminista que Elvira Lindo realiza sobre *Tristana*. Nos detendremos, por tanto, en el discurso de Lindo sobre la construcción narrativa que realiza Galdós del deseo femenino. A continuación, estudiaremos la búsqueda que realiza de los rastros biográficos del autor en el texto narrativo, especialmente la huella de la mujer que inspiró el retrato psicológico, o etopeya, de *Tristana*. Tras ello, confrontaremos la lectura feminista de Lindo con la de Emilia Pardo Bazán y concluiremos con la reflexión de la autora sobre el presunto feminismo que se le atribuye a Galdós. En definitiva, nuestro propósito último reside en incorporar a las investigaciones sobre la producción crítica de Lindo una muestra de su contribución al análisis de las imágenes de mujeres que habitan la literatura canónica.

La representación del deseo femenino en el personaje de Tristana

El primer acercamiento de Elvira Lindo a la novela se produce con dieciséis años. Recuerda de esa lectura que interpretó el término *deshonra* como la vergüenza que ha de sentir una joven por vivir con un anciano sin estar sujeta a la institución del matrimonio. Pero fue consciente con el tiempo del cuidado con el que Galdós trató el verdadero asunto de la novela, que no es precisamente la deshonra de la joven, sino el deseo erótico de la misma. En el tercer acercamiento a la novela, motivada por la escritura de esta crítica, Elvira Lindo se dejó atrapar por el erotismo que retrata Galdós de manera velada. La novela *Tristana*, definida por Lindo como una “brutal novela erótica” (Lindo, 2018: 84), encierra el desarrollo de la sexualidad de la protagonista que divide en tres fases. En primer lugar, la vulnerabilidad de “la joven huérfana que se ve seducida y amparada por la palabrería del viejo conquistador” (2018: 84). En segundo lugar, sus encuentros con Horacio, cuando desprecia al decrepito don Lope y “encuentra al hombre joven con el que hace el amor”, y, en tercer lugar, el erotismo final cuando se sume en la melancolía al verse obligada “a regresar al anciano al ser amputada su belleza por la adversidad” (2018: 84-85). Para hallar ese deseo erótico de *Tristana*, el lector debe sumergirse varias veces en la novela porque el erotismo “bulle en el fondo de la historia sin salir nunca a la superficie; esta contención es voluntaria y es una constante del universo galdosiano” (2018: 85). Según Elvira Lindo, Luis Buñuel² entendió el deseo erótico “desconsiderado,

² En la obra cinematográfica de Buñuel no solo está presente esta visión del deseo erótico en el personaje de don Lope. Podemos encontrarlo también en don Jaime, personaje de la película *Viridiana*, estrenada en 1961, once años antes que *Tristana*, y basada en la novela *Halma* (1895) de Benito Pérez Galdós. Puede verse la enorme influencia de Galdós en la producción de Buñuel consultando el artículo de Juan Agustín Mancebo Roca (2021).

amenazante, acaparador, senil, egoísta, celoso” (2018: 85) que se manifiesta en la actitud celosa y arrogante de don Lope, pero también en las contradicciones de Tristana hacia el viejo “queriéndole primero, detestándolo después y aceptándolo finalmente” y el amor sincero hacia Horacio, personaje “que se esfuma cuando la enfermedad arrebató a su amante parte de sus encantos” (2018: 85).

La recepción de *Tristana* en Elvira Lindo experimenta una evolución motivada por una lectura feminista (Luna, 1996). A la luz de esta conciencia, la escritora ve en el personaje una ruptura con el modelo femenino imperante en la época, el ángel del hogar. La lectura de Lindo comparte similitudes con el análisis que realiza Cristina Jiménez Gómez (2017) en su tesis doctoral *La construcción de los personajes femeninos galdosianos desde una instancia receptora de mujer*³. En esta investigación se demuestra que la sexualidad del personaje queda manifestada no como una vergüenza, sino como “un deseo propio, libre y perverso”, que pone contra las cuerdas y “sabotea” el orden patriarcal (Jiménez Gómez, 2017: 291), una interpretación feminista que, como justifica la investigadora, sigue la estela de los postulados deconstruccionistas de Manuel Asensi en *Crítica y sabotaje* (2011). Así pues, nos encontramos con una Tristana que a través de su sexualidad rompe con el discurso genérico imperante y dejará de ser la joven sometida al dominio doméstico y sexual de don Lope, para poner en práctica un sistema de “poliandria unitaria” (Jiménez Gómez, 2017: 291) que le permite erigirse como sujeto activo interesado por la erudición y el arte al mismo tiempo que sabotea el arquetipo femenino decimonónico del ángel del hogar.

Tristana se aleja entonces de los mandatos culturales que obligaban a las mujeres a la eterna esclavitud en el ámbito del hogar, la sumisión al yugo de la figura masculina y la pasividad, rasgos que las convertían en un perfecto “ángel del hogar” (Arias Careaga, 2001), un ideal femenino que no deja de ser fruto de la burguesía capitalista decimonónica, una consecuencia del afloramiento de postulados misóginos maquillados por “disquisiciones biológicas, antropológicas y médicas sobre la inferioridad mental de la mujer” como reacción al incipiente feminismo del siglo XIX (Navas Ocaña, 2009: 153).

Con esta subversión del orden patriarcal que subrayan críticas como Elvira Lindo se nos invita a leer la acción de Tristana, a la luz de las teorías de Judith Butler, como una manera de “deshacer el género”, como bien advierte Jiménez Gómez (2017: 293). En efecto, si la sexualidad y el género se conciben como construcciones sociales, los roles de género, por tanto, serán “performativos” y susceptibles de subversión, y así Tristana juega con el género para romperlo mediante una sexualidad activa que estaba fuera de los límites de acción de la identidad femenina decimonónica (Butler, 2001: 40).

El grado de realidad en la novela: Concha Morell y el propio Galdós⁴

A pesar de que Lindo reconoce que Tristana es un personaje con una personalidad tan bien trazada que brilla por sí sola –“Tristana es Tristana, no hay otra como ella, su figura

³ La autora publica en 2019 su investigación en la Editorial Academia del Hispanismo bajo el título *Construcción de los personajes femeninos galdosianos desde una perspectiva de mujer*.

⁴ Yolanda Arencibia (2021: 24) sostiene que también es rastreable la personalidad de Emilia Pardo Bazán en la novela, una cuestión que, como apunta, ya fue advertida por María Zambrano pero que, como veremos, Lindo no desarrolla en su crítica.

se nos presenta nítida y soberana, está con pleno derecho en este mundo” (Lindo, 2018: 80)—, plantea la hipótesis de que Galdós se nutrió de su propia experiencia amorosa para construir a su personaje más complejo.

Para ello se atiene a los datos conocidos de la vida de Galdós y se sumerge en fuentes documentales, siguiendo los preceptos de la crítica literaria biográfica (Ballart y Julià, 2019). En ese momento, la vida de Galdós estaba marcada por el fin de la relación con Emilia Pardo Bazán y por los inicios del noviazgo con Concha Morell, una joven aspirante a actriz. Lindo justifica esta incursión en la vida de Galdós basándose en la información que le proporcionó la biografía del escritor confeccionada por Pedro Ortiz Armengol⁵ y la conservación de la correspondencia que Galdós mantuvo con sus amantes⁶, entre las cuales, las cartas con Concha son para Elvira Lindo “tremendamente interesantes porque guardan una estrecha relación con la creación del personaje de Tristana” (Lindo, 2018: 81).

El grado de realidad en la novela puede verse también en los personajes masculinos. Don Lope y Horacio son, desde la mirada de Elvira Lindo, reflejo de los rasgos del propio Galdós, que se desdoblaría para configurar los retratos psicológicos de estos personajes. Es decir, Lindo reconoce en Galdós el uso de la perspectiva múltiple para poner de manifiesto, y desestabilizar, el discurso único e imperante del patriarcado. Una de esas perspectivas narrativas es la del autor implícito, que Wayne Booth (1961) definió como una suerte de “segundo-yo del autor” que hallamos desdoblado en el texto narrativo, una categoría que, como sostiene Pozuelo Yvancos (1989: 237-238), “es un fenómeno sometido a la reconstrucción que el lector ejerce de tal imagen o a su identificación de tal voz y por tanto afectada por su interpretación”. Asimismo, esta figura de la narración fue estudiada por Genette (1991), para quien, a diferencia de Booth, es “una instancia textual” que se manifiesta en el texto “pero que en todo caso es la responsable de las secciones y operaciones textuales aunque esta no aparezca expresamente manifestada” (Valles Calatrava, 2002: 242).

Así pues, Lindo (2018: 82) describe a don Lope como un solterón de casi sesenta años, arrogante en su forma de tratar a las mujeres, y aunque sea descrito por el narrador como un hombre generoso, lo cierto es que observa en él un comportamiento sin escrúpulos con las mujeres, a quienes es capaz de robarles su dignidad para aprovecharse sexualmente de ellas. Esta descripción de Elvira Lindo de don Lope es muy similar a la de Cristina Jiménez Gómez (2017: 304), quien señala que la forma de relacionarse con las mujeres pone de manifiesto sus intereses y vanidades personales sujetas a un profundo y arraigado ego masculino.

Como consecuencia, Lindo sostiene que Tristana, deshonrada a ojos de la sociedad, imposible de ser definida por los vecinos como “hija, amante o esposa, se ve unida a su protector por el lazo más fuerte posible, el de la indefensión” (Lindo, 2018: 82). Sin embargo, Tristana, consciente de que su condición de mujer le restringe sus aspiraciones artísticas e intelectuales, verá que su lugar en el mundo no tiene nada que ver con la imagen de mujer sumisa, asexual, casta y doméstica; nada tiene que ver, por tanto, con un ángel del hogar. Se produce entonces el despertar de Tristana a los veintidós años. Se apaga su fascinación por don Lope pero éste, sin saberlo, la ha convertido en discípula y ella aprende a disimular y mentir, desarrollando un pensamiento sobre la sexualidad

⁵ Nos referimos a *Vida de Galdós* (2000).

⁶ Las cartas de Galdós con Morell fueron transcritas y publicadas por María de los Ángeles Rodríguez Sánchez en el año 2012 para el volumen 47 de *Anales galdosianos*.

desligado del deseo maternal, y pone en práctica una forma de socialización con el varón en la que tiene un especial peso el desarrollo de sus pretensiones artísticas e intelectuales (Jiménez Gómez, 2017: 294-303). A partir de este momento, Tristana conoce a Horacio quien será, según Lindo (2018: 82), su alma gemela.

Siguiendo las aportaciones de Cristina Jiménez Gómez (2017: 303), la relación de Tristana con Horacio no responde a un sentimiento amoroso o a un deseo sexual, sino a una voluntad de salir del sistema opresivo de don Lope y convertirse en pintora. Explica Lindo que estos encuentros con el pintor Horacio en un principio nacen de una simple amistad materializada en la compañía que se proporcionan el uno al otro dando paseos. Pero esos paseos con el pintor acabarían intimando en “el palomar”, unos encuentros que relaciona de manera directa con la vida del propio Galdós durante su relación con Concha. La joven actriz vive en una situación similar a la de Tristana, conviviendo con un hombre mayor que ella, de quien se escapa para encontrarse con Galdós en una buhardilla a la que llaman “el palomar” (Lindo, 2018: 82).

Percibe que Galdós tiene la voluntad de que Horacio sea un trasunto de sí mismo. De hecho, al igual que Tristana haría con Horacio, Concha se refiere a Galdós en sus cartas como “pintor de cuerpos y almas” (2018: 82). Sin embargo, sostiene que existe una mayor relación entre Galdós y don Lope por su actitud donjuanesca. Veamos a qué se refiere.

La relación más estrecha que establece entre don Lope y Galdós estriba en las reflexiones que articula sobre el amor y la empecinada soltería que el propio escritor defendió. Incluso se permite ser autocrítico consigo mismo reprendiendo a don Lope por ser incapaz de tener una relación (2018: 83). Pese a estas similitudes entre escritor y personaje, Elvira Lindo no ve en Galdós la fanfarronería de don Lope, cuyo espíritu presuntuoso “le hacía presumir abiertamente de sus conquistas” (2018: 83). Al contrario, el escritor no alardeó de sus relaciones e incluso luchó por que no se hicieran públicos sus escauceos amorosos, aunque para ello no tuviera una actitud moralmente ejemplar: “y esa tendencia al secretismo le llevó a comportarse, según testimonios, de manera marrullera, pagando aquí o allá a aquellos que podían irse de la lengua o que le amenazaban con desvelar sus secretos” (2018: 83). Justifica este rastreo de las huellas de Galdós en la novela porque el propio escritor le confesó a Concha que Tristana estaba inspirada en ella⁷. De esas cartas, Galdós transcribió casi al completo las palabras de Concha y las puso en boca de Tristana. Por el contenido de las cartas de Concha, Elvira Lindo describe a la actriz como una mujer apasionada, orgullosa de mantener una relación con Galdós, con aspiraciones artísticas y un pensamiento transgresor y crítico sobre el destino al que estaban abocadas las mujeres de finales del XIX. De ahí, tantas similitudes entre Morell y Tristana (2018: 83-84).

Lecturas feministas de Emilia Pardo Bazán y Elvira Lindo

La escritora gallega Emilia Pardo Bazán cuenta con un amplio número de ensayos en los que reflexiona sobre las condiciones de vida de las mujeres. Entre ellos, destaca la

⁷ En “Galdós entre Pardo Bazán y Concha Morell”, Yolanda Arencibia (2021: 24) transcribe un fragmento de una carta que la actriz envía al escritor donde dice: “Tengo muchísimos deseos de conocer el libro que ahora estás escribiendo, ese que dices que te he inspirado yo. Ven pronto para que lo leamos juntos”.

crítica literaria sobre esta novela de Benito Pérez Galdós. En ella, Pardo Bazán “reprocha a Galdós el haber frustrado las expectativas de independencia de la protagonista”, una apreciación que la convirtió “en pionera de la crítica literaria feminista en España” (Navas Ocaña, 2009: 156). Veamos qué dice Emilia Pardo Bazán en esa reseña:

El asunto interno de *Tristana*, asunto nuevo y muy hermoso, pero imperfectamente desarrollado, es el despertar del entendimiento, la conciencia de una mujer sublevada contra una sociedad que la condena a perpetua infamia y no le abre ningún camino honroso para ganarse la vida, salir del poder del decrepito galán, y no ver en el concubinato su única protección, su apoyo único (Pardo Bazán, 1999: 180).

Elvira Lindo evidencia su absoluto desacuerdo con la crítica de Emilia Pardo Bazán, y lo expresa contundentemente: “No estoy en absoluto de acuerdo con doña Emilia, quien consideró que el triste final de *Tristana* era un enmendarle la plana a un espíritu libre” (Lindo, 2018: 85-86). Lo que a Pardo Bazán le pareció en principio novedoso acaba decepcionándola cuando Tristana se entrega al amor de Horacio y la novela se aleja de su promesa inicial y “la lucha por la independencia ya queda relegada a último término” (Pardo Bazán, 1999: 180); pero Elvira Lindo no cree que Galdós quisiera darle a Tristana un castigo moral. La escritora ve cómo a lo largo de la novela se le da una claridad sobresaliente a la voz de Tristana, a través de la cual articula sus tesis sobre el amor libre, su concepción anárquica de las relaciones sentimentales y su espíritu emancipador y defensor de la libertad de las mujeres. En definitiva, no cree que el escritor quisiera condenar a Tristana como a tantas heroínas del XIX (Lindo, 2018: 86).

Coincide Elvira Lindo con lo que se ha planteado en una novedosa lectura feminista del final de la novela. Cuenta Cristina Jiménez Gómez (2017: 296-297) que Tristana, cuando tiene la primera relación sexual con don Lope, experimenta una transformación que va desde la sumisión en los primeros capítulos hasta la rebeldía, una transgresión que se potencia cuando hace suyas las ideas de don Lope sobre el matrimonio y la sexualidad. Y así quebranta no sólo los estándares sobre la sexualidad femenina sino también los que dan la potestad al varón sobre el cuerpo de la mujer.

Asimismo, Tristana cuestiona la situación social de la mujer. Podemos percibirlo en las conversaciones con Saturna, la criada, quien comparte con la protagonista la frustración que produce saber que el destino de la mujer es el matrimonio o, por el contrario, la prostitución (Jiménez Gómez, 2017: 299). La manera en que Tristana ve truncadas sus ambiciones no es consecuencia del castigo moral sino de la enfermedad y del entorno machista (Lindo, 2018: 86).

La amputación de su pierna, a consecuencia de un cáncer que le diagnostican, y su posterior regreso al hogar con don Lope no será un castigo para coartar sus movimientos y esperanzas, sino una transformación de las categorías patriarcales, según las cuales Tristana pasaría a ser una mujer incompleta. Realmente se convierte en un símbolo subversivo porque ya no es objeto de deseo del varón (Jiménez Gómez, 2017: 291-292).

Cuenta Elvira Lindo que Pardo Bazán se quejaba del destino trágico de las heroínas del XIX, pero esta crítica hacia Galdós Lindo la interpreta como un juicio

que nace del desprecio que sentía al haber sido sustituida por Concha. Pese a que es una lectura novedosa, sí creemos necesario poner en duda tal afirmación, aunque lo justifique aludiendo al artículo en el que Pardo Bazán reseñaba la obra *Realidad* donde criticó sin tapujos la interpretación de Concha Morell⁸. Lindo se refiere aquí a la crítica teatral que Emilia Pardo Bazán escribió en abril de 1892 sobre *Realidad*, publicada en el número 16 del *Nuevo Teatro Crítico Universal*. En dicha crítica, Pardo Bazán hacía, al final del texto, un repaso sobre lo que la crítica teatral había escrito a propósito de la representación de la obra de Galdós. Cuando se refiere al reparto, Pardo Bazán se hizo eco de quienes compararon la representación del personaje de Augusta llevada a cabo por María Guerrero con los papeles de Concha Morell en la piel de Clotilde y Julia Martínez en el papel de la Peri. Es aquí donde se encierra, según Elvira Lindo, una crítica un tanto maliciosa de la escritora hacia la actriz Morell⁹.

El final de la novela que Pardo Bazán considera moralista tiene otra interpretación para Elvira Lindo. Tristana fue capaz de empaparse de las teorías del amor libre de don Lope, aunque él las pronunciara como justificación de sus abusos. Tristana, más que ser una discípula, se convierte en una aprendiz que supera al maestro, pues “aun sintiéndose presa, asumió la teoría no como amante pasiva, sino como alumna aventajada”; finalmente, Tristana no busca la libertad en el amor, sino en el arte y la meditación porque es un espíritu libre y “no hay hombres a la altura de Tristana” (Lindo, 2018: 92).

El casamiento final entre Tristana y don Lope no adopta principios morales y sociales, ya que no se casan por amor. Don Lope, por un lado, se casa para así poder conseguir una herencia de su tía cristiana. Tristana, por otro lado, no compartirá cama con él ni se comportará como una esposa. Acaban mirándose de igual a igual e incluso existirá cierta superioridad por parte de Tristana porque su mutilación le permitirá prohibir las disposiciones sexuales que al inicio don Lope había instaurado en el hogar. La crítica feminista, de un lado, ha visto en este final el decaimiento intelectual y físico de la protagonista. Así lo explica también Lola Luna: “La valoración negativa de la obra se realiza pues desde una perspectiva feminista, ya que Pardo Bazán exigía una protagonista que luchara contra el medio para realizarse como mujer” (1996: 15). Y desde otro ángulo, también la crítica feminista defiende que este final demuestra que la transgresión que pretendía llevar a cabo Tristana se cumple porque ya no será objeto sexual y dispondrá del poder en el hogar. Tristana es, de este lado de la crítica, un ejemplo de las mejores propagandas feministas en la literatura por la renovada propuesta que ofrece sobre la sexualidad y la moral femenina (Jiménez Gómez, 2017: 300 y 327-329).

⁸ Dice Lindo: “La Pardo Bazán se quejaba del redundante destino trágico de todas las heroínas del XIX. Más allá de consideraciones ideológicas, no hay que dejar a un lado que doña Emilia debía sentir escasa simpatía hacia un personaje que estaba inspirado tan claramente en la bella mujer por la que el escritor la había sustituido. De hecho, la escritora no desaprovechó la oportunidad de criticar el trabajo de la actriz cuando tuvo ocasión” (2018: 87-89).

⁹ “No faltó quien estableciese comparaciones entre lo trabajado esa noche por María Guerrero y lo que corresponde á [sic] Julia Martínez y aun [á] la señorita Morell. Yo digo que no hay términos hábiles para comparar. Sea cualquier el mérito respectivo de las tres artistas, la desproporción de las dificultades que tenían que vencer es enorme. Los papeles de *la Peri* y *Clotilde* son airosos, corrientes, redonditos, hechos de encargo para que alguna actriz se luzca. No hay en ninguno de los dos momentos dramáticos, sin osales cómicas y agudezas de esas que ellas solas se dicen y se ríen” (Pardo Bazán, 1892: 66-67).

Benito Pérez Galdós, ¿escritor feminista?

Llegados a este punto, podríamos preguntarnos si Galdós es o no un escritor feminista. Aunque responder a esta cuestión no es el propósito último del análisis de las imágenes de mujeres en la literatura canónica, sino subrayar los estereotipos que viven en el imaginario social, es comprensible que se despierte esta inquietud, especialmente cuando hablamos de autores que han creado novelas protagonizadas por emblemáticos personajes femeninos. También surgió la misma pregunta acerca de Clarín a propósito de *La Regenta*. No obstante, a diferencia de Galdós, Clarín sí mostró un decidido “antifeminismo” en textos ensayísticos y narrativos, como “Psicología del sexo” (1894) o *Su único hijo* (1890) en los que defendía la necesidad de educar a las mujeres en los mandatos de la ideología de la domesticidad (Navas Ocaña, 2008: 143). En cualquier caso, según Cristina Jiménez Gómez, a Galdós no se le puede colgar la etiqueta de “feminista” porque “una impronta feminista [...] no existía como tal en la época” (2017: 75). Sin embargo, sí lo define como *protofeminista*, ya que se siente atraído no sólo por la condición de las mujeres sino también por otros sujetos periféricos (Jiménez Gómez, 2017: 75-76).

En cualquier caso, Elvira Lindo no desaprovecha la oportunidad de revalorizar la obra de Benito Pérez Galdós. La escritora ensalza su valor costumbrista y considera que quienes lo enjuician por su empleo del lenguaje popular y el localismo de sus escenarios incurre en prejuicios inciertos y malévolos que crean un estereotipo negativo sobre él. No sólo reconoce el valor literario de la obra de Galdós, sino que además lo ensalza por no haber otro escritor que haya creado tantos personajes femeninos que alcancen la categoría de heroínas, con criterio propio y ambiciones. Son mujeres que “aunque sometidas a un mundo de hombres, poseen un criterio propio, una voluntad tozuda, una determinación a menudo frustrada por su posición subordinada” (Lindo, 2018: 89). En efecto, la crítica especializada ha apuntado que poseen una psicología tan compleja que evolucionan mental y físicamente, acercándose a comportamientos sorprendentes para la época, lo cual puede hacer que una lectora pueda acercarse a ellos desde parámetros feministas buscando comportamientos que cuestionen la base de la estructura patriarcal (Jiménez Gómez, 2017: 75). Y precisamente eso hace Elvira Lindo cuando teoriza sobre los personajes femeninos de Galdós, enmarcarse en el método crítico del análisis de las imágenes de mujeres leyendo como una feminista (Luna, 1996). Así, Lindo define a estas mujeres galdosianas en calidad de heroínas porque se enfrentan a las vidas que desafortunadamente les han tocado vivir y “no porque protagonicen actos extraordinarios” (Lindo, 2018: 84). Existe comprensión y admiración por parte del escritor hacia ellas, incluso más empatía que hacia los personajes masculinos porque en ellos vertía sus propias conductas de las que no se sentía orgulloso, como “la búsqueda compulsiva de novedades eróticas (2018: 84). Las actitudes compartidas entre don Lope y Galdós en lo que se refiere a las relaciones sentimentales demuestran dos personalidades que no encajaban en una época en la que pese a “las ventajas con las que contaban los varones por el simple hecho de serlo, tampoco un hombre podía ser del todo libre en un mundo de mujeres atrapadas”, pero defiende especialmente la identificación entre autor y protagonista: “Galdós es Tristana” (2018: 91). El autor le concede inteligencia y

sensibilidad y el rechazo hacia las opresoras normas sociales, “la idea, extravagante para la época, más en labios de una mujer, de que el único lazo que debe unir a dos amantes ha de ser el puro amor y no las convenciones” (2018: 91). Elvira Lindo ve en Tristana a Galdós más que en ningún otro personaje porque él deseó amar a mujeres libres que le proporcionaran a él la misma libertad (2018: 91).

Conclusiones

Lo que queda demostrado es que la crítica literaria feminista tiene el poder de traer al más inmediato presente textos que pudieran parecer muy lejanos por su cronología para demostrar que en cuanto a temáticas, personajes, problemáticas e ideales, gozan de una apabullante actualidad. Benito Pérez Galdós es un escritor que ha sido, y será, estudiado a la luz de las teorías de los estudios de género, y los resultados no dejarán de ser enriquecedores para la historia crítica de nuestra literatura. Es interesante realizar este tipo de análisis sobre aquellos escritores que han dejado una huella en autoras contemporáneas, no solo para comprobar su influjo en las corrientes literarias del siglo XXI, sino también para estudiar de qué manera contribuyen ellas mismas a enriquecer las interpretaciones de estas obras canónicas. La revisión desde los estudios de género que lleva a cabo Elvira Lindo es un ejemplo de ello. Sin emplear terminología académica, Lindo se sirve, consciente o inconscientemente, de las herramientas de análisis de la crítica feminista para abordar su propia interpretación sobre la construcción del erotismo en el personaje de Tristana, la complejidad de esta protagonista por su carácter transgresor, por su defensa del amor libre y por la subversión que provoca en el orden patriarcal, aunque para elaborar esta hermenéutica tenga que debatir con la crítica de Pardo Bazán.

Con todo, vista la importancia que tiene Galdós en la educación literaria de Elvira Lindo, sería interesante buscar su huella en la producción crítica de otras autoras como Almudena Grandes (López Cabrera, 2021), pero también debemos atender a las novelas de Lindo en busca de una posible herencia del escritor decimonónico. Como se comentó anteriormente, en la entrevista que concedía para la exposición de la Biblioteca Nacional de España, la autora señalaba que en la escritura de su novela *Una palabra tuya* (2005) la presencia de Galdós fue muy poderosa, como también algunos críticos han apuntado (Bravo, 2010). Pues bien, debemos finalizar estas páginas advirtiendo que no solo tiene influjo esa novela, sino que el rastro del escritor canario está también presente en *Algo más inesperado que la muerte* (2002) (Pozuelo Yvancos, 2002; Sanz Villanueva, 2002; Díez de Revenga, 2012) o en *Lo que me queda por vivir* (2010) (Díez de Revenga, 2012). Se abriría así una posible vía de investigación que ofrecería resultados muy enriquecedores para la historia literaria española.

Referencias bibliográficas

ARENCEBIA, Yolanda (2021). Galdós en Pardo Bazán y Concha Morell. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, (16), 21-28.

- ARIAS CAREAGA, Raquel (2001). Estudio preliminar. En PÉREZ GALDÓS, Benito. *Tristana* (Edición de Raquel Arias Careaga) (5-64). Madrid: Ediciones Akal.
- ASENSI, Manuel (2011). *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos.
- BALLART, Pere; & JULIÀ, Jordi. (2019). Crítica y pensamiento literario catalán en el siglo XX. En POZUELO YVANCOS, José María; RODRÍGUEZ ALONSO, Mariángeles; BALLART, Pere; JULIÀ, Jordi; OLAZIREGUI, Mari Jose; OTEGI, Lourdes; & RÁBADE VILLAR, María do Cebreiro, *Pensamiento y crítica literaria en el siglo XX* (203-416). Madrid: Cátedra.
- BOOTH, Wayne (1961). *La retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch.
- BRAVO VEGA, Julián (2009-2010). Un folletín desconocido de Manuel Ibo Alfaro: *La virgen de la pradera*. *Cuadernos de investigación filológica*, (35-36), 197-222.
- BUTLER, Judith (2001). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- CULLER, Jonathan (1984). *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco (2012). *La novela política: novelistas españolas del siglo XXI y compromiso histórico*. Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- GENETTE, Gérard (1991). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- JIMÉNEZ GÓMEZ, Cristina (2017). *La construcción de los personajes femeninos galdosianos desde una instancia receptora de mujer*. [Tesis doctoral]. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- JIMÉNEZ GONZÁLEZ, Cristina (2019). *Construcción de los personajes femeninos galdosianos desde una perspectiva de mujer*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- LINDO, Elvira (2002). *Algo más inesperado que la muerte*. Barcelona: Seix Barral.
- LINDO, Elvira (2005). *Una palabra tuya*. Barcelona: Seix Barral.
- LINDO, Elvira (2010). *Lo que me queda por vivir*. Barcelona: Seix Barral.
- LINDO, Elvira (2018). *30 maneras de quitarse el sombrero*. Barcelona: Seix Barral.
- LÓPEZ CABRERA, María del Mar (2021). La huella de Galdós en la novela social española contemporánea. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, (61), 57-80.
- LUNA, Lola (1996). *Leyendo como una mujer la imagen de la Mujer*. Barcelona: Anthropos.
- MANCERO ROCA, Juan Agustín (2021). La reinterpretación del texto en la pantalla: *Nazarín* de Benito Pérez Galdós en el imaginario de Luis Buñuel. *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, (47), 147-173.
- MILLET, Kate (1970). *Política sexual*. Madrid: Cátedra.
- MOI, Toril (1999). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- NAVAS OCAÑA, Isabel (1997). La narrativa femenina en la crítica periodística: el ABC Cultural. *Antagonía*, (2), 127-142
- NAVAS OCAÑA, Isabel (2008). *La Regenta* y los feminismos. *Estudios filológicos*, (43), 141-154.
- NAVAS OCAÑA, Isabel (2009). *La literatura española y la crítica feminista*. Madrid: Fundamentos.
- ORTIZ ARMENGOL, Pedro (2000). *Vida de Galdós*. Barcelona: Booket.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1892). *Realidad*, drama de don Benito Pérez Galdós. En PARDO BAZÁN, Emilia. *Nuevo Teatro Crítico*, 16 (19-69). Madrid: Administración.

- PARDO BAZÁN, Emilia (1999). *Tristana*. En GÓMEZ-FERRER, Guadalupe. *La mujer española y otros escritos (178-183)*. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1889 [2004]). *Realidad*. Argentina: El Cid Editor.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1892 [2008]). *Tristana*. Madrid: Cátedra.
- POZUELO YVANCOS, José María (1989). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- POZUELO YVANCOS, José María (2002). *Algo más inesperado que la muerte*, Elvira Lindo. *ABC Cultural*, 21/09/2002, 11.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, María de los Ángeles (2012). Selección de cartas cruzadas entre Concepción Morell y Benito Pérez Galdós durante 1892. *Anales galdosianos*, XLVII, 81-97.
- ROMEO, Félix (2002). Quería escribir una novela con libertad. *ABC Cultural*, 21/09/2002, 10-11.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2002). *Algo más inesperado que la muerte*, Elvira Lindo. *El cultural*, 26/09/2002. Disponible en: <https://elcultural.com/Algo-mas-inesperado-que-la-muerte>
- SHOWALTER, Elaine (1977). *A Literature of their Own. British Women Novelist from Brontë to Lessing*. New Jersey: Princeton University Press.
- TANNER, Tony (1979). *Adultery in the Novel: Contract and Transgression*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- VALLES CALATRAVA, José R. (2002). *Diccionario de Teoría de la Narrativa*. Granada: Alhulia.