

LO PROHIBIDO, NARRATIVA NARCISISTA

Juanamaría Cordones-Cook

Lo prohibido, novela de Benito Pérez Galdós aparecida en 1885, presenta elementos naturalistas que han determinado el género pragmático y el contexto en que se ha leído tradicionalmente.¹ Sin embargo, la crítica ha ido variando la perspectiva, a partir de Sherman Eoff, quien puso en tela de juicio la ascendencia zolaesca de la novela, como estudio clínico. Michael Nimetz reconoció que *Lo prohibido* no seguía ortodoxamente el canon naturalista por el rasgo de humor ajeno a esta escuela e incluso llegó a sugerir al lector que no aceptara una lectura literal sino irónica. En esta dirección apuntó Arthur Terry al examinar el papel del protagonista y la exageración de los caracteres hereditarios y al señalar la no fiabilidad del narrador como aspecto básico del efecto total de la novela. Kay Engler también destacó esta característica y algunos momentos paródicos de la novela y Diane Urey continuó en esta dirección, presentando al narrador como creador de ironía por subvertir la narración y, paradójicamente, por revelar su ficcionalidad con sus reiteradas declaraciones de veracidad e historicidad. Más recientemente, Alfred y Luz María Rodríguez demostraron irrefutablemente la finalidad paródica del naturalismo de *Lo prohibido*, que remeda la novelación seudocientífica con premisa acerca de la condición humana a partir de la caracterización de los personajes y de la forma literaria de su narración.² Asumiendo este objetivo paródico de *Lo prohibido*, en conjunción con la ironía y la no fiabilidad de la voz narradora, el presente estudio partirá de la noción de parodia y señalará los repliegues y reflejos interiores que revelan las implicaciones metaficticias del texto para concluir iluminando el conflicto fundamental que vertebra el relato.

La parodia se propone la imitación humorística de un modelo literario caracterizada por la inversión irónica del mismo (véase Hutcheon, *A Theory* 30-39; Alter 25). No subvierte la ilusión de ficción, sino que crea otro nivel narrativo insertado subrepticamente para revelar una indagación crítica de la forma literaria adoptada. En *Lo prohibido*, Galdós se sirve del canon estético del naturalismo y lo incluye a la vez que se desvía de él al reflejarlo con todas sus debilidades y excesos por los espejos deformantes de la ironía. Con esta estrategia, Galdós propone otro nivel de lectura que invierte la lectura literal y postula una ruptura de las convenciones literarias del naturalismo, unida a reflexiones sobre la literatura. El texto fusiona la creación con la crítica y tematiza la creación de la ficción para configurar una narrativa narcisista a nivel diegético.³ Además, hemos de tener presente con Robert Alter que la novela autoconsciente sistemáticamente ostenta su condición de artificio y al hacerlo sondea la problemática relación entre artificio y realidad (x). Todo lo cual sugiere en la metaficción una dialéctica entre la ficción y la realidad. En una lectura profunda de *Lo prohibido*, esta misma antinomia se manifiesta en el conflicto básico (véase Merrell), desdoblado en múltiples metáforas, sobre el cual se articula la narración, como veremos más adelante.

La polaridad entre ficción y realidad es prácticamente una constante en las *Novelas contemporáneas* de Galdós. Gustavo Correa demuestra la prevalencia de esa tensión, sin llegar a percibir su proyección metafórica a la metaficción.⁴ Stephen Gilman señala la

doble vertiente de la novela galdosiana, fantasía y realidad, sin fronteras entre sí, e indica que ello la revela consciente novelísticamente; menciona *La sombra* y *La novela en el tranvía* como instancias en las cuales Galdós convierte su poder inventivo en tema. Robert Spires, por su parte, profundiza en el aspecto metaficticio de *La novela en el tranvía*. Señala la violación de niveles narrativos y la subsiguiente negación de esa violación para restaurar fronteras entre esos niveles y entre la realidad y la ficción; indica que esa rectificación ilustra una de las contradicciones inherentes al realismo, y nosotros agregaríamos que se trata de un recurso recurrente en Galdós. Spires también menciona *La de Bringas* como otra instancia de violación de convenciones literarias en que el autor ficticio transgrede el universo narrativo al aparecer en un diálogo con la protagonista misma. John Kronik ha examinado tres novelas metaficticias de Galdós. En *El amigo Manso*, advierte la tematización y apoteosis de la ficcionalidad a partir del protagonista, quien proclama no existir, y de la noción de que el arte es juego. En lo que toca a *Misericordia*, Kronik demuestra cómo Benina, la protagonista, crea a otro personaje arrogándose el poder creador del autor.⁵ Además, destaca la tendencia a la metaficción generalizada en la obra de Galdós: “Galdós, able heir to Cervantes, sensed in his own time the rich potential in using art as an instrument for commentary on art, and he did so throughout his career—from *La sombra* and *El amigo Manso* through *Lo prohibido* and *Nazarín* to *Electra* and *El caballero encantado*” (“*Misericordia*” 37). En lo concerniente a *Fortunata y Jacinta*, Kronik examina el capítulo en que Feijoo toma bajo su protección a Fortunata como ejemplo de las muchas secciones de la novela en que puede apreciarse la mimesis interna del proceso creador de la ficción. Además, muestra a Fortunata como producto de la creación de otros personajes de la novela (“Feijoo and the Fabrication”).

Nazarín ofrece otro tipo explícito de transgresión de fronteras entre ficción y realidad. La voz narradora explica abiertamente al lector el germen de la historia que va a narrar, así como el hallazgo del protagonista, y da instrucciones expresas para evitar una lectura literal. Al concluir la primera parte después de entrevistarse con Nazarín y el reportero, el yo narrador cuestiona la identidad del autor. Incluso al reflexionar sobre la novela como construcción ficticia, se pregunta sobre la veracidad o ficción de esa historia para, acto seguido, retractarse entrando en un juego de afirmación y negación que se da de forma más universal aunque más embozada en *Lo prohibido*.

El *récit* de *Lo prohibido* entregado en primera persona desarrolla las memorias de José María Bueno de Guzmán por un período de cuatro años (1880-84), incluyendo algunas analepsis que alcanzan a presentar una visión completa de los factores y circunstancias que inciden en la vida familiar de los Bueno de Guzmán desde la perspectiva del yo narrador y protagonista. Se presenta una familia con una herencia común de males físicos y psicológicos a los que José María no es ajeno, pues también ha heredado un mal de familia que se perpetúa y transmite a cada uno de sus miembros. Toda la novela se reduce a ese entorno familiar al cual el protagonista se impone por comodidad, detalle mencionado desde el primer párrafo, importante por ser su egocentrismo una de las claves de la personalidad de José María que lo lleva a irrumpir donjuanesca en las vidas de sus primas, Eloísa, María Juana y Camila, sin reparo moral ni consideración alguna al impacto destructivo de su intrusión.⁶

Galdós parte del naturalismo ortodoxo formulado teóricamente por Émile Zola en *Le Roman expérimental* donde éste sostiene: “le roman expérimental est une conséquence de l'évolution scientifique du siècle; il continue et complète la physiologie . . . il

substitue à l'étude de l'homme abstrait, de l'homme métaphysique, l'étude de l'homme naturel, soumis aux lois physico-chimiques et déterminé par les influences du milieu . . . " (1186). En *Lo prohibido*, Galdós plantea una exasperada observancia de esa estética, presentando literalmente un universo materialista regido por el dogma del determinismo y el positivismo y por la tendencia cientifista. Desde el principio se definen los factores que determinan la vida del individuo: la raza, el momento y el ambiente. José María se proclama carente de libre albedrío, producto de la herencia, la época y el entorno social:

. . . yo, producto de mi edad y de mi raza, y hallándome en fatal armonía con el medio en que vivo, tengo en mí los componentes que corresponden al origen y al espacio. En mí se hallarán los caracteres de la familia a que pertenezco y el aire que respiro. De mi madre saqué un cierto espíritu de rectitud, ideas de orden; de mi padre, fragilidad, propensión a lo que mi tío Serafín llama *entusiasmos faldamentarios* . . . mi ser moral se funda más en la arena de las circunstancias que en la roca de un sentir puro, superior y anterior a la contingencia. (255-56)

Directamente vinculada a la noción darwiniana de la descendencia de los animales inferiores, la visión naturalista del individuo también se caracteriza por reducir al ser humano a la "bête humaine," carente de aspiraciones superiores (véase Furst y Skrine 16). Vernon Chamberlin observa la degeneración y deshumanización bestializada de José María proyectada en la imaginería animalista característica del naturalismo, pero destaca que en esta novela se da con toques de espiritualidad no naturalista.⁷

Por otra parte, el eje científico y toda la estética proclamada por Zola, tan explícita e hiperbólicamente expuesta en esta novela, se ven distorsionados por el empleo de la ironía, que recorre la narración con efectos caricaturescos, haciendo prácticamente imposible tomarla en serio, mientras que activa el discurso paródico y la percepción del mismo.⁸ Galdós obliga al lector a un reconocimiento de códigos literarios múltiples. Rodríguez y Rodríguez señalan la inclusión desembozada de miniparodias de la forma victorhuguesa y de *Romeo y Julieta*; asimismo, se observa la inserción implícita de parodias de tradiciones clásicas: de Don Juan en José María, por su búsqueda de la conquista difícil —las mujeres casadas— y por su sentido caballeresco y hasta honorable en todo aquello que no se relaciona con mujeres; del romanticismo en general, en la descripción hiperbólica de Eloísa; de la frágil y lánguida heroína romántica, al presentar la descabellada exaltación amorosa de José María por la robusta y tosca Camila, quien lo enfrenta y derrota con sus enormes botas, dejándolo ridículamente afligido a punto de llorar. Más aún, José María se proclama dispuesto a todo por Eloísa, hasta a volverse un héroe "romántico" y "wertheriano" (129), para luego cancelar lo dicho al reconocerse incapaz de justificar su existencia como los héroes que realizan "actos morales de grandísimo poder y eficacia, inspirados en una lógica de encargo, la lógica del mecanismo teatral en la Comedia, la lógica del mecanismo narrativo en la Novela" (256). Esta aseveración desmantela todo un sistema de convenciones literarias para más tarde ubicarse, sólo aparentemente, en otro al declararse personaje pasivo arrastrado por las pasiones y las circunstancias, con lo cual reconoce implícitamente su esencia ficticia. Se coloca en un contexto naturalista del cual se burla abiertamente en la voz de los veleidosos amigos de Eloísa que comentan las infatigables y entretenidas divagaciones y frivolidades de Raimundo: "«¡Naturalismo! Dios, ¡qué naturalista, qué pornográfico se ha vuelto!» Estos socorridos anatemas sirven para todo" (167). Además, esta última afirmación tangencialmente está indicando que el naturalismo es una estética desgastada.

Galdós presenta un universo en que las ideas, las acciones y los personajes son portadores de su propia negación. La narración se manifiesta solapadamente palinódica al articularse sobre una fluctuación de la afirmación a la negación que progresivamente socava su signo y que en la experiencia total de la obra es reiterada por la ironía que surge de la discrepancia entre lo que afirma la voz narradora de José María, a través de quien se proyectan las estrategias de la estética naturalista, y el autor implícito que acaba negándola. No conforme aún, Galdós incluye con humor comentarios sobre la literatura pastoril, la mística, la comedia de capa y espada. José María reflexiona sobre posibles conclusiones de estas memorias, como novela romántica —con la entrega y muerte de Camila, quien, vencida a sus gracias personales en el momento de la entrega, se le moría en los brazos— o neoclásica —con moraleja en la regeneración de Eloísa, quien de la noche a la mañana se hacía virtuosa y, arrepentida, echaba sermones conminatorios (483).

Tales consideraciones sobre la literatura en general y el naturalismo en particular, unidas a especulaciones acerca de las opciones y el poder del autor sobre su ficción,⁹ ponen de relieve el sistema literario de la obra y se traducen en un efecto autorreferencial. Subrepticamente se han ido integrando indicios en esta dirección por medio de un lenguaje teñido de códigos literarios y lingüísticos que crecientemente se imponen sobre los códigos sociales y de acción, para luego desplazar la anécdota al vehículo que la representa. Incluso se llega a plantear explícitamente, frente al atrofiante afrancesamiento lingüístico de la época, una defensa casi vehemente de los elementos castizos del armonioso instrumento de expresión española, “[e]sta admirable lengua nuestra, órgano de poetas, oradores y pícaros” (149).

Desde el primer capítulo, el discurso manifiesta su narcisismo diegético. La primera palabra apunta al acto de contar: “Refiero mi aparición en Madrid y hablo largamente de mi tío . . .” (47). Más tarde, el narrador abiertamente se dirige al lector, manifestando el doble objetivo de su acto creador: entretener y aprender: “¿A qué no aciertan lo que se me ocurrió para pasar el rato? Pues emprender un trabajo que a la vez me entretuviera y aleccionara. Sí, de aquel anhelo de distracción nacieron estas Memorias, que empezadas como pasatiempo, pararon pronto en verdadera lección que me daba a mí mismo” (285). La voz narradora interrumpe frecuentemente el hilo anecdótico integrando pautas autoconscientes:

Durante los días de la Semana Santa me entretuve, no sabiendo qué hacer, en continuar las Memorias principadas en San Sebastián. Como desde el verano no había puesto la mano en ellas, costóme algún trabajo coger la hebra del relato y avivar los fuegos interiores, que llamo inspiración por no saber qué nombre darles, y sin los cuales fuegos no es posible llevar adelante ningún trabajo literario, aunque en él, como sucede aquí, no tenga parte la invención. Tan buena traza me di que en cuatro o cinco noches y otras tantas mañanas despaché todo lo de la temporada en la capital de Guipúzcoa, mis trabajos bursátiles en Madrid, la pintura de las cosas y personas que observé en casa de María Juana, las filosofías de ésta, y por último, la enfermedad de Eloísa. Aquí di punto, esperando nuevos sucesos para calcarlos en el papel en cuanto salieran de las nieblas del tiempo. (389-90)

Estos comentarios suscitan dislocaciones y desdoblamiento del texto en un sistema de duplicaciones internas. Exponen aspectos ocultos del modelo original y conducen la atención a las convenciones literarias empleadas desplegando ante el lector el proceso de escribir y la búsqueda de la inspiración, a la vez que recapitulan sucesos de la narración ya entregada.

Al referirse al sempiterno hablador que es don Rafael, su tío, José María afirma

que éste hubiera sido un gran novelador, pues en sus extravagancias de confidencia en confidencia crecientemente íntimas, “por lucir el ingenio era capaz de alimentar su facundia con materiales de invención” (52), y concluye una larga digresión de don Rafael exclamando: “aquel prolijo cuento, historia o pliego de aleluyas de la calamidad que te aflige, ¡oh, perínclita raza de los Buenos de Guzmán!” (59). Interesa señalar que estas reflexiones son incluidas, sin ser mera coincidencia, a propósito de una conversación sobre las herencias familiares de las que José María no escapa, como él mismo corrobora. Estos comentarios se reflejan sobre el propio hablante y su capacidad inventiva y sobre la narración misma que entrega al lector como producto de la fantasía. Más aún, “Bien podría ser la relación de mi tío, como he dicho antes, puramente fantástica, una de esas improvisaciones que acreditan el numen de los grandes habladores, pero fuese verdad o mentira, a mí me entretenía y agradaba en extremo. Pendiente de sus palabras, sentía yo que éstas se acabasen, y con ellas, la historia, cuyos pormenores referentes a dolencias ajenas eran eficaz bálsamo de la mía” (55-56). Este pasaje apunta al carácter dinámico de la comunicación literaria y a la participación estética del lector necesaria para la “realización” del texto (señalada por Iser 118). Simultáneamente sugiere pautas a seguir por el lector implícito en la lectura de la novela al presentar en José María a un receptor que percibe lo fantasioso del mensaje y, sin preocuparse de la veracidad del mismo, se entrega a una experiencia que entretiene y deleita, con lo cual tematiza al lector y al acto de la lectura.

Tal percepción de los personajes transformados en autores y en lectores es una estrategia recurrente en Galdós, como ya observara Kronik a propósito de doña Paca y Benina (“*Misericordia*” 40-41). En *Lo prohibido*, este recurso se proyecta, también en sentido oral, en diferentes instancias en que los caracteres usurpan la función fabulista del autor en usufructo del poder inventivo de la palabra. Así, Constantino cultiva la creatividad onomatopéyica del lenguaje al imitar el maullido de los gatos y representar una escena de riñas y galanteos gatunos para entretener a los demás (259). La palabra, puerilmente subalterna, crea en las chismografías y majaderías de los huéspedes de Eloísa (158-61), para tornarse maligna en el Toboso al difamar a Camila cuando se casa con Constantino (298) y calumniar luego su honradez adjudicándole un enredo amoroso con el desdeñado José María (400). Por su parte, Raimundo aprovecha de la potencialidad creadora del verbo en sus infatigables e ingeniosos divagaciones y piruetes lingüísticos destinados a divertir a los amigos de Eloísa como bufón de ricos (164).

Así como don Rafael refleja en su arte de narrar y fantasear al protagonista-narrador, Raimundo se le aproxima en una réplica más fiel desde su aparición en la novela. El paralelo entre ambos caracteres se va evidenciando crecientemente a lo largo de la narración hasta culminar hacia el final con el reconocimiento expreso de José María, a propósito de un encuentro en que Raimundo le comunica su delirar e imaginar que le ha llevado a un casto y platónico amor, como resulta ser el de José María por Camila: “Con verdadero terror hallé en mi estado no sé qué semejanza con el de Raimundo en sus días de crisis” (400). Esta constatación obliga a una reconsideración reveladora de la personalidad del protagonista en los paralelos trazados. Como José María, Raimundo posee el don envidiable de cautivar y agradar a primera intención y está cubierto de prendas brillantes y ornamentales que no trascienden lo superfluo. El protagonista, como su primo, víctima del desequilibrio familiar que hace de él un fantaseador enfermo, por su inteligencia e imaginación vivísima llega en crisis de furor imaginativo a figurar cosas inverosímiles “que jamás pasan en la vida, y que

ni aún en la literatura se ven ya, como no sea en romances de ciego, en aleluyas o en algún inocente libraco de los que leen las porteras en sus ratos de ocio" (401). De aquí emerge una insinuación dubitativa sobre la autenticidad y verosimilitud de las memorias, a la vez que autorreferencialmente se evalúa con sentido irónico despectivo la calidad literaria de la novela. Raimundo huye del presente como José María de la realidad en sus delirios y ensoñaciones y "devora el capital vital" hasta el punto en que "[s]u naturaleza febrilmente activa parecía haber burlado la ley del tiempo, madurándose con demasiada prisa" (79). José María también vive intensamente y envejece prematuramente, y así como Raimundo sufre de "afasia", llegará un momento en que él tampoco podrá hablar. Raimundo con la pluma es capaz de lograr "caricaturas deliciosas, frescas y fáciles" (78), la contratapa en las artes plásticas de la humorística distorsión literaria de la parodia. Más aún, puede escribir "de todas las castas posibles, académica y periodística, atildada y pedestre, declamatoria y picaresca" (78), y remendar en poesía o prosa a los clásicos, a los románticos, lo cual alude tangencialmente a la actitud paródica hacia el naturalismo que propone la novela. Raimundo como escritor, carente de un fondo propio, de la fuerza íntima y moral necesaria para la creación artística, empieza las obras con febril entusiasmo pero no las concluye. Similarmen- te, José María tampoco puede acabar sus memorias y debe recurrir a un amanuense para lograrlo.

Tal proliferación de reflejos y refracciones interiores en conjunción con múltiples ironías disuelve la seguridad objetiva del lenguaje y consecuentemente obliga al lector a reevaluar el universo del discurso narrativo y su ubicación dentro de un género pragmático. De esta manera, el texto se descubre ante el receptor como un signo que se vuelve sobre sí mismo para desconstruir su referencialidad inicial. Se observa que todo el material narrativo anecdótico presentado en el *récit* no funciona como referente externo sino como estrategia de transformación de un referente interno, el literario. De modo que en la experiencia final el acto estético del lector no será de empatía con la circunstancia humana de supuestos valores morales y didácticos sino de reconocimiento del concepto literario que ilustran. Seguramente en esta dirección apunta la voz narradora al comentar el ingenio e inspiración de Raimundo frente a su público —los amigos de Eloísa— amenizado por su "fárrago de ideas sacadas de quicio" en donde brilla "un rayo de perspicacia que, penetrando en lo más oscuro del cuerpo social, lo esclarecía con luz muy parecida a la de la verdad. Su inteligencia despedía una claridad fosforescente, que fantaseaba las cosas, sí; pero con ella se veía siempre algo, a veces mucho" (164). Ese algo que es un mucho y que emerge de entre un "fárrago" anecdótico es el concepto literario narcisista que ilumina las convenciones literarias y el acto creador en relación con la realidad.

El concepto metaficticio, como ya vimos, inherentemente postula una dialéctica entre ficción y realidad, lo cual en *Lo prohibido* se proyecta a diferentes niveles —el estructural, el temático y el lingüístico— para revelar subyacemente el conflicto básico sobre el cual se articula la narración. Tal oposición se manifiesta en una serie de metáforas superpuestas que se van encarnando en los personajes. En el polo de la ficción se ubican José María, Raimundo, Eloísa, María Juana y su círculo social, coro de aduladores presentes en "los jueves de Eloísa" y "los lunes de María Juana". Imbuidos por convenciones sociales, viven en la lisonja y la farsa ceremoniosa de la cortesía, "quemando incienso en el altar del mundo" (173). José María, con su hipócrita refinamiento, afirma que "el disimulo es el pudor del espíritu" (65). Así finge sin cesar, ya sea amistad hacia los maridos de sus primas a quienes traiciona burlándoles a las

esposas o intentando hacerlo, o se muestra conscientemente teatral al romper con Eloísa, siendo tan vituperable como ella que ha engañado a su esposo. Raimundo practica el culto de la vanidad y urde diariamente desenfrenos de su imaginación violentada en esos círculos sociales o en sus encuentros con José María. Eloísa, deslumbrada y trastornada con sus insaciables apetitos materialistas, se engaña y narcotiza el vicio hasta producir síntomas psicósomáticos: males nerviosos, cefalalgia, escalofríos, fiebre. Por su parte, María Juana, solapada y maliciosa, encarna el epítome de la hipocresía y de la pedantería académica y doctrinal. Incluso en su deseo velado de conquistar a José María, fingiendo unción religiosa, lo intima a casarse por conveniencia y llega a emular pobremente la inocente autenticidad de Camila. Estos personajes sufren de diferentes males físicos y psíquicos y vienen a representar la ficción en metáforas de refinamiento, disimulo, hipocresía, cobardía, traición, malicia, vicio y enfermedad.

En el polo opuesto, el de la realidad, se encuentran Camila y Constantino, quienes en el apogeo del vigor, de la salud física y de la virtud, con incorruptible rectitud, practican la "moral bárbara" de una Edad de Oro (434). En la sencillez de sus costumbres, se apartan de todas las ostentaciones de la vanidad, mientras que se profesan un cariño ardiente y leal que defienden con todo valor. La sinceridad y rusticidad de esta pareja, inicialmente, dan asco a José María. Pero luego, esa autenticidad, inocencia y desconocimiento del mal lo cautivan hasta el punto que intenta todo tipo de estrategia para seducir a Camila, pero fracasa en cada instancia.¹⁰ Así, Camila y Constantino se ubican en el polo de la realidad en metáforas de rusticidad, autenticidad, inocencia, lealtad, valor, virtud y salud.

En la dinámica narrativa, esta antinomia fundamental, ficción/realidad, busca resolución y se desplaza en una trayectoria fluida e inestable en que los polos no son irreconciliables sino intercambiables. Dentro de este esquema, José María funciona como agente intermediario que intenta hacer cruzar los polos a Camila y a Constantino. Al conocer la malicia de José María y de la sociedad circundante, la pareja pierde parte de la "inocencia, la confianza absoluta el uno en el otro, y se observan, se discuten y se temen" (428). Más tarde se recuperan, y ante la total decadencia física de José María lo perdonan e intercambian lugares con él, erigiéndose en agentes mediadores de la transformación final del protagonista a un ser más espiritual y menos vicioso.

Esta dialéctica variable entre la ficción y la realidad en el nivel lingüístico se perfila sobre el signo en metáforas de presencia y ausencia, objetividad y subjetividad y consecuentemente sobre el lector en un vaivén de credulidad a incredulidad. Se advierte que los signos del texto afirman una presencia, pero tal presencia en verdad señala una ausencia que apunta hacia su contrario. José María, yo narrador y protagonista, en su afán de verosimilitud y credulidad, reiteradamente afirma absoluta objetividad y sinceridad llevada hasta sus últimos límites.¹¹ Ese significante es portador del significado contrario al proclamar la autenticidad de esa realidad por boca de José María, individuo absolutamente egocéntrico que sufre de males mentales y que se expresa en un lenguaje hiperbólico connotador de subjetividad y distorsionante de la realidad, con lo cual cercana la autoridad fidedigna de la narración. Más aún, en las páginas finales la incertidumbre se enturbia crecientemente cuando se revela que esas memorias no serán publicadas hasta después de la muerte de José María. Éste, por dificultades de escribir, debió emplear el servicio de un amanuense con tendencia a la escritura florida, en sentido literal y figurado: José Ido del Sagrado, si él se lo permi-

tiera, añadiría y transformaría el texto a su antojo, socavando la presunta veracidad del mismo.¹² Pendiente en la interrogante sobre el control de la autenticidad y objetividad de la versión final del texto, el lector se mantiene en un terreno incierto, oscilando en el intervalo entre la credulidad y la incredulidad.

El desplazamiento de un polo a otro socava la distinción entre las oposiciones binarias y niega así la existencia de un absoluto. En virtud de esa dialéctica fluida, se borra el límite entre la ficción y la realidad y se descubre la dualidad ontológica del texto. La oposición básica se proyecta a una tensión entre arte y naturaleza, invención y documentación que Galdós resuelve produciendo una narración narcisista, consciente de su proceso creador narrativo. Trae a un primer plano de la obra su esencia ficticia y dirige la atención crítica y creadora al instrumento que la representa, a las convenciones literarias en sus fallas y aciertos y al proceso creador, a la vez que expone el papel del lector al insertar pautas para su participación activa en la realización del texto.

University of Missouri-Columbia

NOTAS

¹ Véase Scanlon para una descripción somera de la recepción de *Lo prohibido* desde su aparición.

² Es necesario observar que con esta lectura aún coexisten otras que aceptan literalmente el naturalismo de *Lo prohibido*, como es el caso de Shoemaker (*The Novelistic Art* 234), Munsen y Blanco.

³ En *Narcissistic Narrative*, Hutcheon califica de "narcisista diegético" al texto que se presenta consciente de su proceso narrativo (7).

⁴ Correa presenta una larga lista de títulos, a la cual se podrían agregar como metáforas de este conflicto también otros textos desde *La sombra* hasta *Tristana* y *El caballero encantado*. Para un estudio de la evolución del conflicto proyectado a realidad y espíritu en *La desheredada* y *Marianela*, véase Matus.

⁵ Respecto a *Misericordia*, Malaret también examina la invención de Benina como una representación del acto creador del autor, de la invención de la realidad y el misterio que contiene.

⁶ En lo que concierne a esas relaciones, Mary Ann O'Neil ha indicado que al reflejarse José María constantemente en sus tres primas, el lector puede lograr una visión objetiva del protagonista. En nuestra lectura, tal objetividad no existe; más aún, esas relaciones especulares apuntan a una búsqueda de identidad narcisista de un individuo neurótico que se mantiene en un estado imaginario.

⁷ Agradezco a Chamberlin el proporcionarme su estudio, así como una amplia bibliografía galdosiana.

⁸ Sobre la ironía en relación con la parodia, véase Hutcheon, *A Theory of Parody*, y en el contexto de la obra galdosiana, Urey. Rodríguez y Rodríguez destacan acertadamente que las enfermedades características de la novela experimental abundan en *Lo prohibido*, pero de modo tan universal e hiperbólico que de por sí sugieren la índole paródica de la obra.

⁹ Malaret ha indicado esta estrategia a propósito de *Misericordia*: "la creación organiza relaciones de fuerza: Galdós concibe la creación como un poder, que . . . se ejerce en primer lugar sobre lo creado, pero que, en realidad, se extiende mucho más allá hasta lo exterior a la ficción: el lector" (92).

¹⁰ Interesa el estudio de Alfred Rodríguez y Darcy Donahue por examinar uno de los recursos de caracterización de Camila, el uso del nombre. Toman en cuenta los antecedentes literarios del onomástico, el personaje de intachable pureza de *La Eneida* de Virgilio y la gran adúltera de "El curioso impertinente" de Cervantes, y concluyen que en *Lo prohibido* Galdós hace un juego de inversión paradójica con el nombre Camila.

¹¹ Coincidentemente Kronik ("*Misericordia*") comenta: "As occurs consistently in Galdós' novels, more intensely so in some like *Fortunata y Jacinta*, the game of shifting fictional levels begins with a narrative voice that vacillates in its sole role. Often the narrative mode of this illusionist tale strives to underscore the limits of an account based on observation and designed to convince the reader of its reality or potential reality" (38). En *Lo prohibido*, este deseo de verosimilitud se da solamente en un nivel literal.

¹² Esta duda se intensifica al identificar en ese amanuense a José Ido del Sagrario, que apareciera antes en *El doctor Centeno* como escritor de folletines y más tarde en *Fortunata y Jacinta*, más desarrollado

como autor de brocha gorda que sufre de "tisis de la fantasía". La veracidad y objetividad de la novela resulta socavada al hacerse evidente al lector que todo el material ha pasado por un doble filtro de dudosa confianza: primero, por la mente enferma, egocéntrica e hiperbólica de José María y, segundo, por la pluma irresponsable, exaltada y deformante de José Ido del Sagrario. (Para un estudio sistemático de las apariciones de este personaje en toda la obra de Galdós, véase Shoemaker, "Galdós' Literary Creativity.")

OBRAS CITADAS

- Alter, Robert. *Partial Magic: The Novel As a Self-Conscious Genre*. Berkeley: Univ. of California Press, 1975.
- Blanco, Alda. "Dinero, relaciones sociales y significación en *Lo prohibido*." *Anales Galdosianos* 18 (1983): 61-73.
- Correa, Gustavo. *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1967.
- Chamberlin, Vernon A. "'Vamos a ver las fieras': Animal Imagery and the Protagonist in *La desheredada* and *Lo prohibido*." *Anales Galdosianos* 23 (1988): 27-33.
- Engler, Kay. *The Structure of Realism: The Novelas Contemporáneas of Benito Pérez Galdós*. Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1977.
- Eoff, Sherman H. *The Novels of Pérez Galdós: The Concept of Life as Dynamic Process*. St. Louis: Washington University Studies, 1954.
- Furst, Lilian R., y Peter N. Skrine. *Naturalism*. London: Methuen, 1971.
- Gilman, Stephen. "Cuando Galdós habla con sus personajes." *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. 2 vols. Las Palmas de Gran Canaria: Excmo. Cabildo Insular, 1979. 1: 128-34.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York: Methuen, 1984.
- . *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1978.
- Kronik, John W. "El amigo Manso and the Game of Fictive Autonomy." *Anales Galdosianos* 12 (1977): 71-94.
- . "Galdosian Reflections: Feijoo and the Fabrication of Fortunata." *Modern Language Notes* 97 (1982): 272-310.
- . "Misericordia as Metafiction." *Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo: Ensayos de literatura española moderna*. Madison: Univ. of Wisconsin, 1981. 37-50.
- Malaret, Nicole. "Misericordia, una reflexión sobre la creación novelesca." *Anales Galdosianos* 17 (1982): 89-94.
- Matus, Eugenio. "Sobre Doña Perfecta y Mari-nela." *Estudios Filológicos* 6 (1970): 135-49.
- Merrell, Floyd. "Toward a New Model of Narrative Structure." *The Analysis of Hispanic Texts: Current Trends in Methodology*. Ed. Mary Ann Beck et al. Jamaica, NY: Bilingual Press, 1976. 150-69.
- Munsen, Morris D., Jr. "Galdós' Use of the Nabucodonosor Parallel in *Lo prohibido*: Punishment or Redemption?" *Hispanófila* 57 (1976): 65-70.
- Nimetz, Michael. *Humor in Galdós: A Study of the "Novelas contemporáneas"*. New Haven: Yale Univ. Press, 1968.
- O'Neil, Mary Anne. "The Hall of Mirrors in Galdós' *Lo prohibido*." *Anales Galdosianos* 14 (1979): 59-64.
- Pérez Galdós, Benito. *Lo prohibido*. Ed. José F. Montesinos. Madrid: Clásicos Castalia, 1971.
- . *Nazarín*. Madrid: Editorial Hernando, 1969.
- Rodríguez, Alfred, y Darcy Donahue. "Camila: la denominación de un personaje de Galdós." *Anales Galdosianos* 58 (1983): 75-77.
- Rodríguez, Alfred, y Luz María Rodríguez. "*Lo prohibido*, ¿una parodia galdosiana?" *Bulletin of Hispanic Studies* 54 (1982): 53-59.
- Scanlon, Geraldine M. "Heroism in an Unheroic Society: Galdós's *Lo prohibido*." *Modern Language Review* 79 (1984): 831-45.
- Shoemaker, William H. "Galdós' Literary Creativity: D. José Ido del Sagrario." *Estudios sobre Galdós*. Madrid: Castalia, 1970. 85-122.
- . *The Novelistic Art of Galdós*. 2 vols. Valencia: Albatros Ediciones-Hispanófila, 1980. Vol. 2.
- Spires, Robert C. *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington: Univ. Press of Kentucky, 1984.
- Terry, Arthur. "*Lo prohibido*: Unreliable Narrator and Untruthful Narrative." *Galdós Studies*. Ed. J. E. Varey. London: Tamesis, 1970. 62-89.
- Urey, Diane F. *Galdós and the Irony of Language*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1982.
- Zola, Émile. *Le Roman expérimental. Œuvres complètes*. Ed. Henri Mitterand. París: Fasquelle, 1968. 10: 1145-1407.