



Educaguía  
.com

# Trabajos

*Lo prohibido de Benito Pérez Galdós*

# 1

## 1.1 Introducción

*Lo prohibido*, lejos de constituir un relato donde prime exclusivamente su adscripción al hipotético género de las llamadas "novelas de adulterio", se nos revela, y es nuestro objetivo ponerlo de manifiesto en este estudio, como un texto con una evidentísima carga crítica, una vez contextualizado, a la vez que constituye un complejo estudio psicológico del protagonista, el cual hemos de "diseccionar" con la pericia de un psiquiatra, pues no olvidemos que el personaje de mayor relevancia se convierte en narrador de la historia, lo que nos lleva a navegar por la mente de un, creemos, neurótico que va depositando, de manera más o menos inconsciente, un rastro de migajas entre las líneas del universo ficcional que Galdós construye. Esto, sumado a la aplicación de ciertos conceptos generales de teoría narrativa, así como a la búsqueda de posibles concomitancias entre *Lo prohibido* y otros relatos donde el adulterio se convierte en el hipotético eje en torno al cual gira la obra, constituye, en resumen, la finalidad de nuestro trabajo.



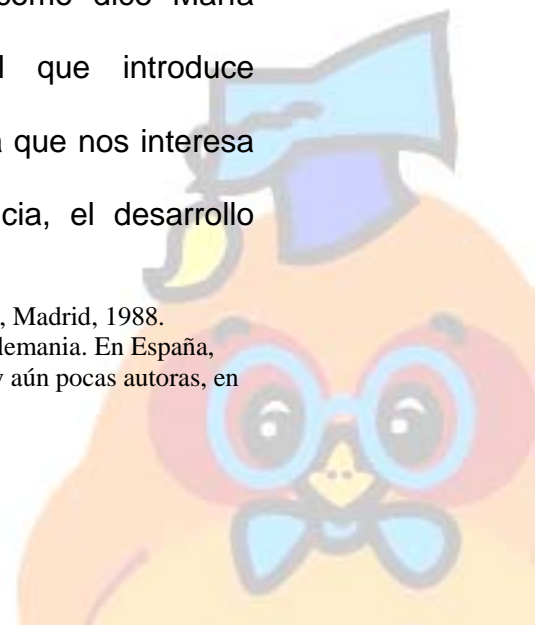
## 1.2 ¿Novela de adulterio?

Para Josefina Acosta de Hess,<sup>1</sup> el adulterio se nos presentaría como la respuesta de la mujer a una sociedad monógama y patriarcal, en la que se busca, con el matrimonio, la transmisión de la herencia de padres a hijos, y donde solo la mujer, recluida en casa y víctima de matrimonios de conveniencia, puede ser acusada de infidelidad. Lo cierto es que la presencia femenina en la novela se acusa sobre todo a partir del siglo XVIII, tanto en calidad de protagonista como de escritora.<sup>2</sup> En España, donde el matrimonio, en el siglo XIX, exigía la obediencia total por parte de la mujer, donde la separación civil era posible tan solo tras unos largos y costosos trámites, y donde el analfabetismo femenino giraba en torno al 90%, se presentaba el adulterio como el resultado del deseo de evasión que invadía a unas mujeres sin preparación ni libertades.<sup>3</sup> En este contexto (en el que habría que incluir la incuestionable misoginia de filósofos de la trascendencia de Nietzsche o Schopenhauer, por ejemplo) se inserta la novelística de Galdós que nos interesa; obras estas fácilmente relacionables con el ambiente narrativo que nos acercaban los relatos de Tolstoi (*Ana Karenina*), Flaubert (*Madame Bovary*) o Alas (*La Regenta*), por citar algunos ejemplos, quienes reflexionaron, de una u otra manera, en torno a la problemática del adulterio. Sin embargo, como dice María Zambrano, Galdós "es el primer escritor español que introduce valientemente las mujeres en su mundo", afirmación esta que nos interesa puesto que, y este es un aspecto de suma importancia, el desarrollo

---

<sup>1</sup> Acosta de Hess, Josefina, *Galdós y la novela de adulterio*, Editorial Pliegos, Madrid, 1988.

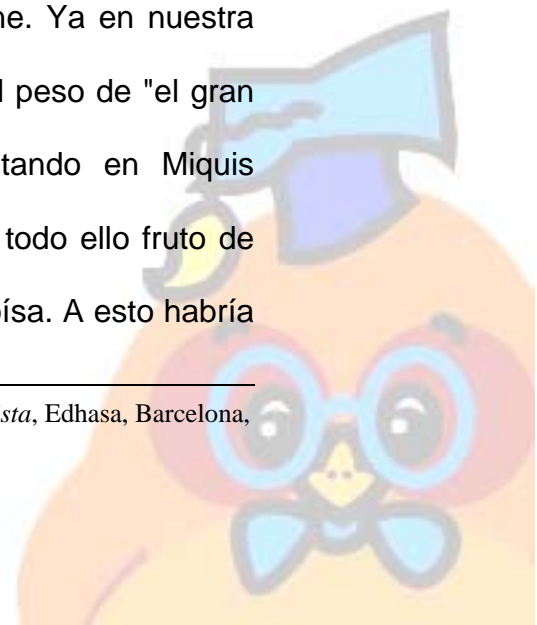
<sup>2</sup> Esto último se hará notar sobre todo en países como Inglaterra, Francia y Alemania. En España, como refleja el *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, hay aún pocas autoras, en esta centuria.



psicológico que observamos en estas obras (a diferencia del esquematismo idiosincrásico de las obras de Cervantes y Calderón) se proyecta fundamentalmente en la figura de la mujer, de la adúltera, vértice que habitualmente vertebra la relación marido-mujer-amante. Sin embargo, este punto de arranque no está presente en *Lo prohibido*, donde asistimos a la narración equiscente del protagonista, del amante, quien, al actuar de eje del relato, permite una combinatoria distinta a la de las novelas de los mencionados escritores, puesto que en la obra de Galdós son el marido y la mujer quienes van cambiando a lo largo del texto (tres son los matrimonios en los que se "inmiscuye" José María, el protagonista), pero no así el seductor. Esto tiene más importancia de lo que pudiera parecer, puesto que implica, por ejemplo, la traslación de ciertos rasgos característicos de las protagonistas de estas novelas al seductor, en el caso de *Lo prohibido*: nos estamos refiriendo en concreto a los ataques de nervios, histeria y locura que, según Ciplijauskaitė, caracterizan a las futuras mujeres adúlteras en la novela realista. Este patrón psicológico es, precisamente, el que convierte a las protagonistas de estos relatos en seres con planteamientos al margen de determinados convencionalismos, lo que conlleva que estas suelen ser vencidas, en las novelas realistas, no ya por el marido, como en los dramas de Calderón, sino por la sociedad, en clara relación con el determinismo que propugnaba Taine. Ya en nuestra obra, podemos comprobar, en relación con esto, cómo el peso de "el gran Galeoto" se vuelve en contra de José María, levantando en Miquis sospechas infundadas acerca de la fidelidad de Camila, todo ello fruto de los pretéritos amores adúlteros entre el protagonista y Eloísa. A esto habría

---

<sup>3</sup> Ciplijauskaitė, Biruté, *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*, Edhasa, Barcelona, 1984.

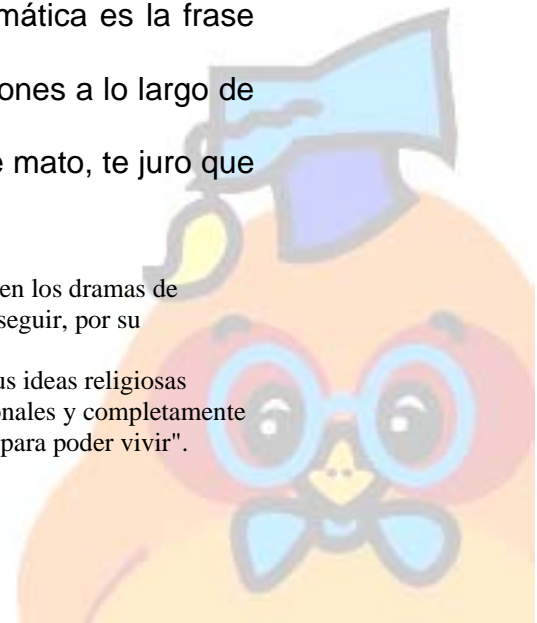


que sumar el hecho de que, en estas obras de la segunda mitad del siglo XIX, las mujeres reciben generalmente un castigo físico, puesto de manifiesto de una u otra manera (suicidio de Ana y de Emma, en las novelas de Tolstoi y de Flaubert, respectivamente; expiación de las faltas cometidas a través de un rito procesional, en el caso de Anita Ozores). Esto encuentra en *Lo prohibido* su correlato en la hemiplejía que el protagonista sufre al final de la obra. Tiempo tendremos de comprobar cómo este cambio en lo que a la asignación de "castigos" respecta vendrá dada, en gran medida, por el hecho de que Galdós, en sus obras, cuestiona los valores de la sociedad tradicional, así como el desprecio de esta hacia la adúltera, fruto de la minusvaloración de un ser que se encontraba habitualmente en inferioridad de condiciones. De cualquier modo, no por todo esto vamos a negar los abundantes elementos que permiten vincular las mencionadas obras del realismo europeo, basados en gran medida en un sentimiento de decepción que los autores mencionados manifiestan ante la sociedad de su tiempo, que ha hecho de la hipocresía un mecanismo indispensable para lograr el triunfo y la aceptación.<sup>4</sup> Esta cuestión ideológica tan genérica podría verse concretada, por ejemplo, en un escepticismo absoluto en lo tocante a la religión, siempre dentro del ámbito institucional.<sup>5</sup> A todo esto podríamos sumar un cierto tono romántico observable en gran medida en estos autores (muy sintomática es la frase del protagonista de *Lo prohibido*, repetida en varias ocasiones a lo largo de la obra, puesta siempre en relación con sus amantes: "me mato, te juro que

---

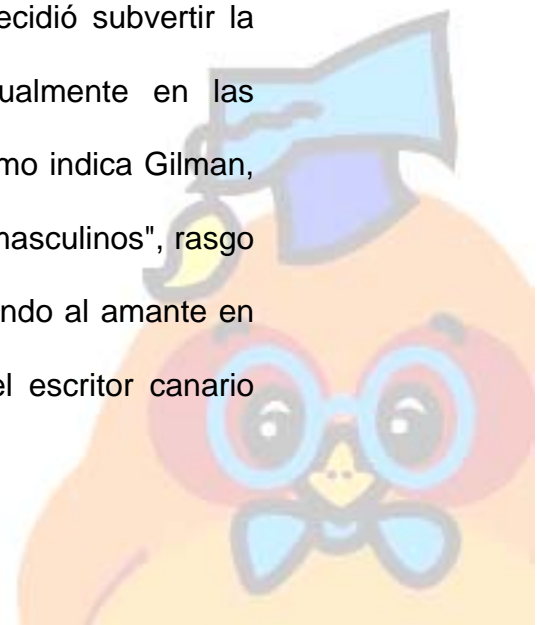
<sup>4</sup> Esto lleva a una crítica social implícita, que se pone de manifiesto, incluso, en los dramas de Calderón, donde los protagonistas siempre se quejan de las leyes que han de seguir, por su inhumanidad.

<sup>5</sup> Buena muestra de ello son las declaraciones de José María: "Observé que sus ideas religiosas venían a ser poco más o menos como las mías, débiles, tornadizas, convencionales y completamente adaptadas al temperamento tolerante, a ese pacto provisional en que vivimos para poder vivir". Alberto García



me mato si no me quieres"), así como hechos tan puntuales como que el marido, exceptuando *Ana Karenina*, no solo no muestre cierto sentimiento de animadversión hacia el amante, sino que pueden llegar a tener una amistad consolidada (casos de Mesía y Quintanar, o de José María y Carrillo, por ejemplo), lo que ayuda, en gran medida, a los propósitos del seductor (en *El curioso impertinente* esa amistad no solo ayuda al adulterio, sino que la asignación del papel de seductor es fruto exclusivamente de esa amistad). En resumidas cuentas, en *Lo prohibido* encontramos el afán de escapismo y la inautenticidad de *Madame Bovary*, la denuncia social de *Ana Karenina* o de *La Regenta*, la visión de la mujer como víctima de *O primo Basilio* o el final desafortunado del amante de *La incógnita y Realidad*. De cualquier modo, la obra que, sin lugar a dudas, mejor se ajusta al esquema de *Lo prohibido* es, como señaló Santaló, *Memorias póstumas de Braz Cubas*, de Joaquim Maria Machado de Assis. No pocos son los puntos en común: la narración "post mortem" en primera persona del seductor, las concomitancias con el género picaresco (sobre lo que habrá que volver), etc.

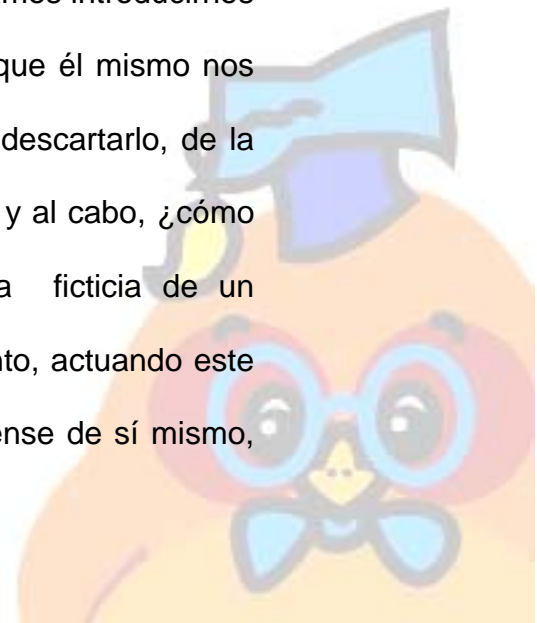
¿A dónde nos lleva todo esto? A la conclusión, pensamos, de que un Galdós preocupado por el clima social al que estaba llevando el ambiente de la Restauración, donde la mujer estaba abocada a sufrir, como víctima, los atropellos de una moral social injusta e hipócrita, decidió subvertir la combinatoria actancial y la mirada empleadas habitualmente en las denominadas novelas de adulterio, fruto en parte del, como indica Gilman, gusto de Galdós por "la ironización de los protagonistas masculinos", rasgo este observable a lo largo de toda su obra. Así, convirtiendo al amante en narrador y eje de los sucesivos triángulos amorosos, el escritor canario



logra en *Lo prohibido* tratar igualmente la escabrosa cuestión de las infidelidades conyugales, dándole un original enfoque, el cual le permitía una mayor libertad de acción a la hora de convertir la novela en un estudio psicológico no poco complejo y de experimentar y reflexionar sobre un género muy español (el picaresco), y otro de procedencia francesa (el naturalismo), sin perder por ello un ápice de la crítica social que pretendía transmitir.

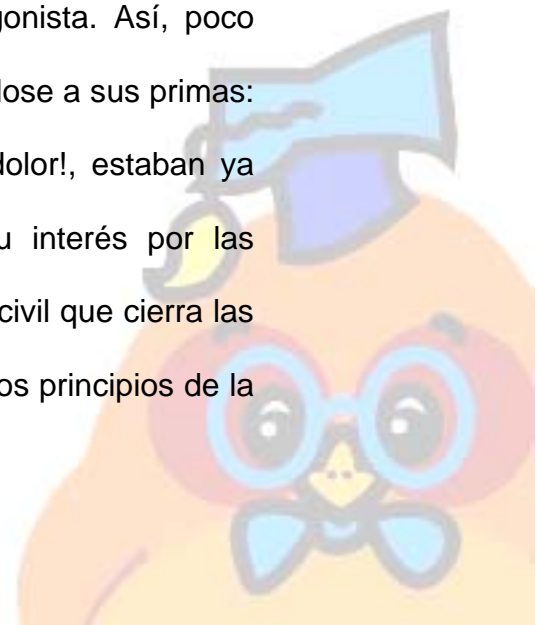
### 1.3 Los personajes

Sin lugar a dudas, el personaje más "jugoso", con diferencia, de cuantos pueblan el desconcertante núcleo familiar de los Bueno de Guzmán (es de señalar la irónica elección del adjetivo "bueno") es José María, el protagonista, quien sin embargo da pocas muestras de pretender poner de manifiesto el que se considera como el primer "atributo vital", el primer aliento de un personaje: la mención de su nombre, rasgo este especialmente anómalo en una fingida autobiografía del siglo XIX. Dada la especial complejidad de la caracterización psicológica de este personaje, optaremos, en un primer momento, por ir reseñando, de forma lineal, distintos fragmentos del texto que resulten significativos para una posterior valoración global de su interacción con el universo ficcional que él mismo se encarga de narrar. Insistimos especialmente en esto último por tener más importancia de la que parece. Al fin y al cabo, intentamos introducirnos en la mente de un personaje a partir de la información que él mismo nos proporciona, lo que hace de la subjetividad y, para qué descartarlo, de la manipulación dos aspectos a tener muy en cuenta. Al fin y al cabo, ¿cómo se nos presenta *Lo prohibido*? Como la autobiografía ficticia de un señorito, publicada tras su muerte y con su consentimiento, actuando este siempre como narrador, y en buena parte como amanuense de sí mismo,



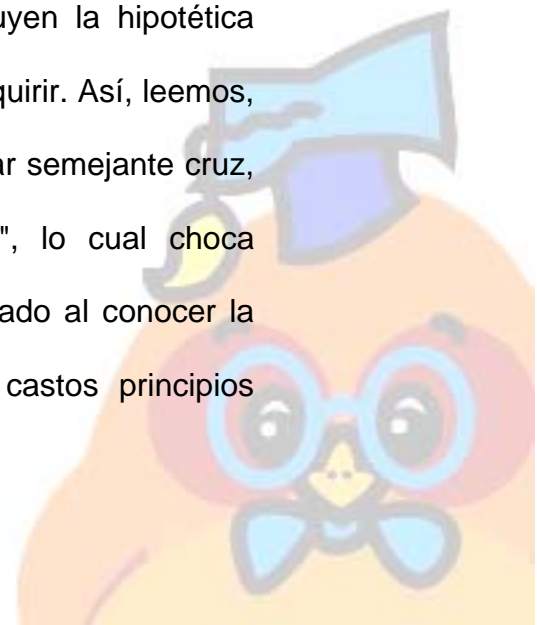
labor esta que compartía con José Ido del Sagrario, personaje presente en otras novelas de Galdós (rasgo característico del escritor canario), buscando en el lector exclusivamente "entretenimiento y emociones fuertes", según sus propias palabras. La confluencia de todos estos aspectos nos proporciona un texto donde, en el universo ficcional, se interrelacionan varios elaboradores, uno teóricamente neutral, pero el otro especialmente preocupado, al convertirse en protagonista de unos sucesos polémicos y escandalosos en la España del siglo XIX, lo que convertiría la novela en una especie de pliego de descargo, pero que, al ser publicados tras su muerte, restan cierta relevancia a su confesión, lo que en parte le proporcionaría un mayor grado de sinceridad a su narración, despreocupado por las consecuencias, adquiriendo esta como documento psicológico un grado más de credibilidad. Sobre esta cuestión incide muy acertadamente Arthur Terry cuando dice: "What makes *Lo prohibido* a master piece is not the observation of society or the dissection of character, but the steady revelation of values which are in constant danger of being falsified by the narrator himself". Algo parecido nos dirá James Whiston, cuando indica que el lector ha de situarse en un estadio intermedio entre la narrativa del autor y las *Memorias* del narrador.

Comencemos por intentar dejar asentados los principios morales que parecen cimentar, a priori, la existencia del protagonista. Así, poco después de su llegada a Madrid, le oímos a este, refiriéndose a sus primas: "contrariedad irremediable, porque sus tres hijas, ¡ay, dolor!, estaban ya casadas", lo que parece llevar implícito, aparte de su interés por las muchachas, una aceptación incuestionable de un estado civil que cierra las puertas a cualquier "actividad" que atente contra los sólidos principios de la





religión y la moral públicas. Paralelamente a esto, vamos asistiendo a una descripción de los omnipresentes desequilibrios mentales de los Bueno de Guzmán, sobre los que Galdós ofrece una mirada muy irónica, como podemos comprobar, a propósito de José María, quien afirma: "lo mismo fue acabar mi tío aquel prolijo cuento, historia o pliego de aleluyas de la calamidad que te aflige, ¡oh períclica raza de los Bueno de Guzmán!, me sentí aliviadísimo de la parte que me correspondía por fuero de familia". Afirmaciones como esta harán que, a nivel pragmático, hayamos de ser tremendamente cautos a partir de entonces, en lo que a las valoraciones y reflexiones del protagonista respecta. Observemos la oportunidad de estos comentarios: "sentía hacia la que ya era mamá (Eloísa) un cariño leal y respetuoso, verdadero cariño de familia, sin mezcla de maldad alguna". La especial incidencia en estas cuestiones, en una relación familiar convencional, estaría de más. ¿Asistimos, por tanto, al inicio de un proceso de autoengaño, por parte del protagonista; barajaremos la posibilidad de encontrarnos ante un carácter voluble en extremo, a juzgar por los futuros acontecimientos, o forma parte del aparato retórico del que se sirve el narrador para encubrir su hipócrita actitud? Seleccionando cualquiera de las opciones, podríamos pensar, en principio, en la existencia de una lógica interna, en lo que a la psicología del personaje respecta. Sin embargo, esta se ve rota por la inclusión de afirmaciones que destruyen la hipotética coherencia que el discurso de José María pretendiera adquirir. Así, leemos, refiriéndose a Camila: "(...) al hombre condenado a cargar semejante cruz, teníale por el más infeliz de los seres nacidos (...)", lo cual choca claramente con el sentimiento de frustración experimentado al conocer la situación civil de sus primas. Los inquebrantables y castos principios

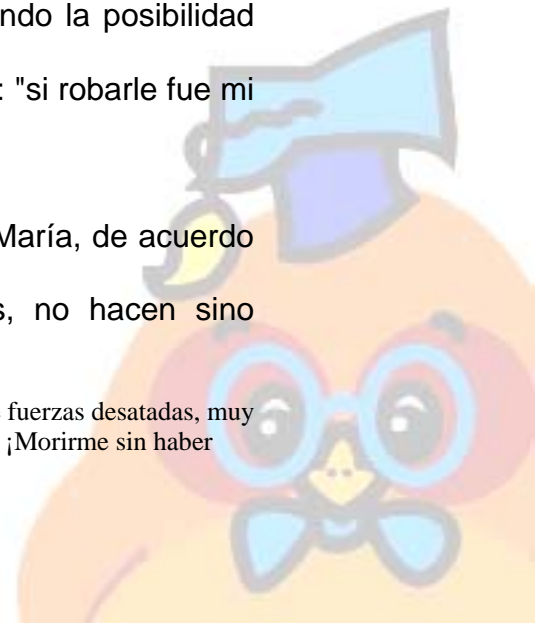


morales por los que parece regirse el protagonista, al principio, comienzan a resquebrajarse poco a poco, como evidencia su rechazo hacia las manifestaciones espontáneas de amor "lícito": "aquel descarado con que besaba en presencia nuestra al feo, al gahnápiro de Constantino, me atacaba los nervios", el cual culmina con el primero de sus "enamoramientos" → "Yo...¿para qué andar con rodeos? válgame mi sinceridad... yo estaba enamorado de mi prima (Rosalía)". A estas alturas, es curioso que atribuya su moral a la ausencia, hasta entonces, de tentaciones: "yo era, pues, como un soldado que ha estado sirviendo mucho tiempo sin ver jamás un campo de batalla". A partir de este punto nos encontraremos con un José María muy distinto, que empieza a hacer gala de un cinismo insospechado: "manifestaba también (ella) escrúpulos religiosos y de conciencia, que yo acallé como pude con los argumentos socorridos que nunca faltan para casos tales", que desemboca en una "asfixia" producida por los convencionalismos sociales: "(...) la insoportable vigilancia de las leyes divinas y humanas."<sup>6</sup> A este cambio en los planteamientos ideológicos del protagonista hay que sumar la doble moral que pone de manifiesto cuando, por ejemplo, decide despedir de casa de Eloísa a una doncella italiana debido a ciertos rumores de promiscuidad. Ahora bien, esta nueva línea adoptada por el seductor le lleva a oponerse claramente a la asunción inicial del "statu quo", rechazando la posibilidad de unirse en matrimonio a Eloísa, una vez muerto Carrillo: "si robarle fue mi vanidad y mi placer, heredarle era mi martirio".

La historia va avanzando, pero la actitud de José María, de acuerdo a cómo nos narra sus sentimientos hacia sus primas, no hacen sino

---

<sup>6</sup> Llegará a dar muestras, incluso, de un romanticismo apasionado, radical, de fuerzas desatadas, muy alejado de su mesura inicial: "Esa tranquilidad desabrida para nada la quiero. ¡Morirme sin haber  
Alberto García

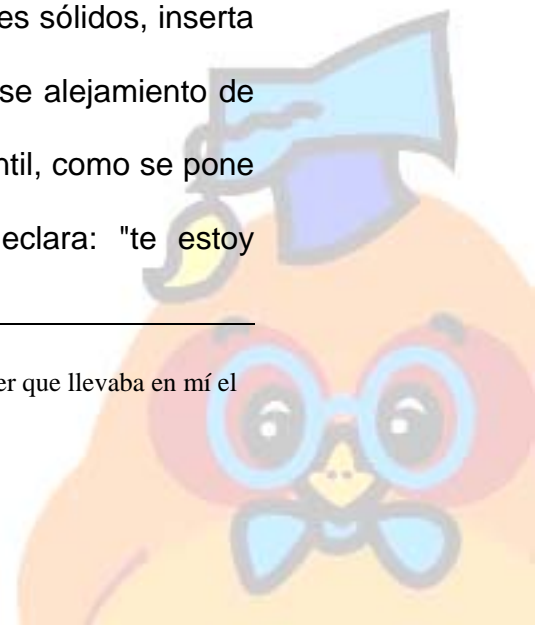


repetirse: ahí tenemos su lamentación por el estado civil de Camila ["Antojábaseme que habría sido el más feliz de los mortales teniéndola por esposa (...) ¡Qué fatalidad, llegar siempre tarde!"], o la "espiritualidad" de su trato con ella ("no cabía mayor pureza en nuestras relaciones"),<sup>7</sup> por ejemplo. Esto derivará, en la parte final de la obra, hacia un proceso de beatificación, tras la hemiplejía: "no deseaba mal de de nadie, no se me ocurría seducir a ninguna casada ni engañar a ningún esposo". ¿Qué conclusión podemos sacar de todo esto? Para James Whiston,<sup>8</sup> "el protagonista se engaña a sí mismo a lo largo de todo el relato", buscando en todo momento su propia comodidad; según él, en *Lo prohibido* existe una gran distancia de las palabras a los hechos. Para Montesinos, José María se caracteriza por adaptarse a los medios en que vive, reconociendo su carencia de carácter ["yo soy pasivo (...) yo no soy peña, yo floto, soy madera de naufragio (...)"]. En nuestra opinión, la caracterización que Galdós hace del protagonista responde a un esquema claramente neurótico, donde el individuo se construye una realidad alternativa, fruto de la incompatibilidad existente entre el Ello (impulsos instintivos) y el super-Yo (la realidad y las normas morales), empleando terminología freudiana. Esa realidad alternativa son los juicios que el amante emite acerca de su situación y sentimientos, y que surge como un proceso de autoengaño que permite justificar su absoluta carencia de principios morales sólidos, inserta en la personalidad de un individuo claramente abúlico. Ese alejamiento de la realidad surge fruto de una mentalidad claramente infantil, como se pone de manifiesto en la parte final de la obra, donde declara: "te estoy

---

querido o sin haber odiado a alguien!"

<sup>7</sup> Luego convertida de nuevo en apasionado amor: "Una noche (...) eché de ver que llevaba en mí el germen de una pasión nueva".



queriendo como un niño". Como un acceso de rabia de un niño hay que interpretar el "Me caí en una silla, y estuve un rato pataleando y haciendo visajes". Sin embargo, su neurosis le permite interpretar la realidad lo suficiente como para no marcarse unas metas inaccesibles: esto es lo que lleva a su interés por sus primas (las únicas mujeres que le rodean, en el relato), que desaparece desde el momento en que su hemiplejía le convierte en una caricatura de sí mismo. Su neurosis consiste, por tanto, en negarse a reconocer que su actitud responde exclusivamente a ciertas pulsiones que cree poder ver satisfechas en un determinado momento, y no a unos principios que está reajustando continuamente.

Ya con menor importancia, tendríamos en primer lugar, por raro que parezca, a su primo Raimundo. Destacamos su importancia por las paradójicas relaciones que podemos establecer entre él y José María. En primer lugar, el propio seductor nos da un magnífico dato que permite afirmar la semejanza que existe entre los dos hombres:<sup>9</sup> su abulia → (dice José María de Raimundo) "carecía de fondo propio, de fuerza íntima, de esa impulsión moral, que es tan indispensable para los actos de creación artística como para las obras de voluntad", a la que hay que sumar un aparato retórico que esconde tristes verdades (la neurosis de José María, la pobreza de Raimundo). Así, le recrimina aquel a este: "-¿Por qué no te clareabas? - ¡ah! porque (...) si tuviera la mano llena de verdades, no las soltaría sino una a una". Narrativamente, la enfermiza imaginación de Raimundo sirve como punto de arranque para todo el desarrollo de la acción, pues esta aparecerá posteriormente en el protagonista, lo que servirá como catalizador de su pasión por sus primas. Dice Raimundo:

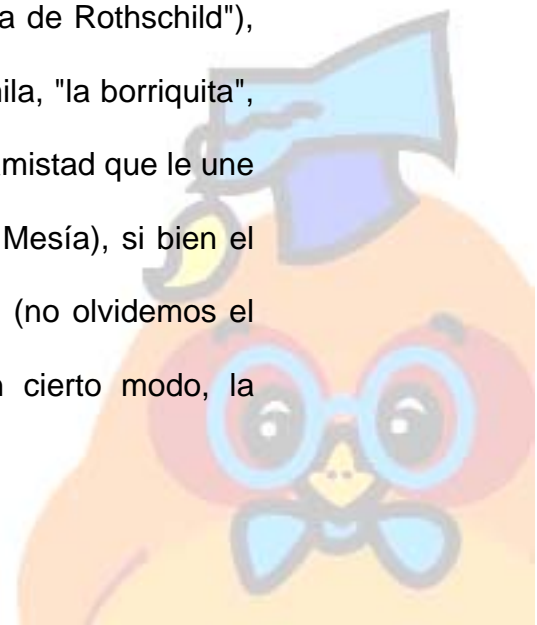
---

<sup>9</sup> El propio José María se dará cuenta de esta semejanza: "no me hice cargo de mi semejanza con Raimundo hasta un día que me tropecé con él en la calle de Alcalá (...)".  
Alberto García

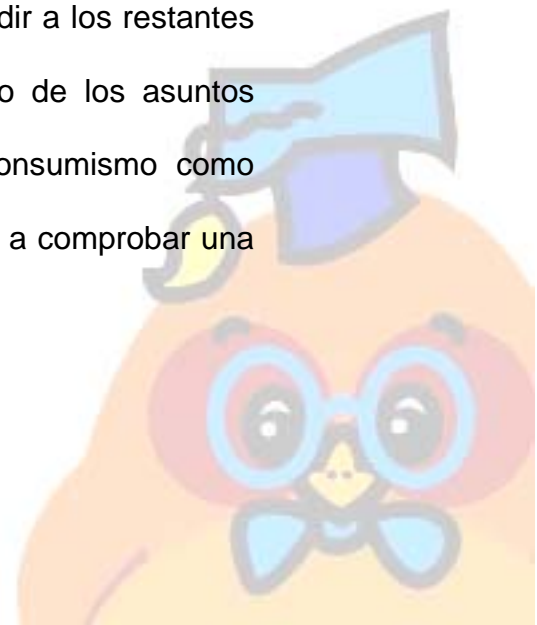


"Cada noche me acuesto pensando en una cosa con tanta energía, y me caldeo tanto el cerebro, que llego a figurarme que es verdad lo que pienso". Sin embargo, en algo se oponen radicalmente: mientras que José María parece representar buena parte de los males de cierto colectivo social contra el que Galdós lanza su crítica, esto es, la clase poderosa, caracterizada por su hipocresía, por su alejamiento de la realidad y por la utilización del dinero como un instrumento de poder, en Raimundo veríamos al pueblo en su actitud más crítica, muy en la línea del pensamiento del autor. Así, no duda en denunciar la situación del Madrid de entonces: "¡si en Madrid se gasta más dinero del que existe!". En este sentido, es clarísimo el sentido de ese mapa moral que confecciona, atacando la corrupción de las provincias, o el de su decaimiento, cuando se encuentra sin dinero ("volvía a desmayar y a decaer como planta de tiesto"), lo que parece convertirle en el símbolo de la España menos favorecida.

En lo que respecta a los tres matrimonios, y empezando por los Carrillo, nos encontramos con una Eloísa que se convierte en un perfecto representante de individuo víctima de su afán consumista, como podíamos encontrar también en *La de Bringas*. Al igual que José María, estará a punto de morir, y ambos intentarán saciar sus frustraciones a través de la imaginación ("yo me acuesto pensando que soy la señora de Rothschild"), y será designada por este como "la pícara" (frente a Camila, "la borriquita", apodo muy significativo). Respecto a Carrillo, destaca la amistad que le une al protagonista (y que nos recuerda a la de Quintanar y Mesía), si bien el amante se siente en todo momento muy inferior a aquel (no olvidemos el título del capítulo X: "Carrillo valía más que yo"). En cierto modo, la



beatífica actitud final del seductor parece recordarnos al desaparecido Carrillo. En cuanto a los Miquis, se nos presentan como la antítesis de Eloísa y José María. Stephen Gilman considera que son personajes con una existencia inauténtica. Por otro lado, James Whiston le resta mérito a la fidelidad de Camila, pues esta no le encuentra ningún atractivo a José María, insistiendo en el hecho de que ella y su marido se complementan, transmitiendo la idea de unidad y vida al margen de las convenciones, siendo los únicos personajes que realmente están contentos con su situación. Respecto a Miquis, contra el que no ahorra insultos el protagonista, a la hora de describir su brutalidad, desarrolla este, igualmente, cierto sentimiento de inferioridad, en este caso física, y que igualmente nos recuerda a *La Regenta*, en concreto el famoso episodio del columpio, donde Mesía ha de rendirse ante la fortaleza del sacerdote. Finalmente, María Juana y Medina constituyen la pareja descrita con menor nitidez. Rápidamente se notan las tiranteces existentes entre esta y Eloísa: "no armonizaban aquellas dos cuerdas de ritmo y son tan diferente", y que derivan hacia la envidia: a "los jueves" de Eloísa, María Juana opone sus "lunes"; no pierde ocasión de obtener información de la mujer de Carrillo a través de José María, etc. Y en cuanto a Medina, personaje poco tratado, exterioriza cierta animadversión hacia el protagonista, como evidencia la calidad de los cigarrillos que le ofrece. Finalmente, por aludir a los restantes familiares, tendríamos al patriarca, Rafael, desvinculado de los asuntos familiares, a su mujer Pilar, tan preocupada por el consumismo como Eloísa, y al misántropo del tío Serafín: todo ello nos lleva a comprobar una carencia absoluta de implicación, a nivel familiar.



#### 1.4 Cuestiones narrativas generales

*Lo prohibido* se nos presenta como una falsa autobiografía, donde se relatan los sucesos acaecidos al protagonista, José María, entre otoño de 1880 y verano de 1884, como se nos indica en el capítulo final de la obra. No obstante, la historia como tal habría de remontarse, por medio de una analepsis, hasta la infancia del narrador, etapa esta tratada en el capítulo V. La historia es relatada de forma prácticamente lineal, salvo escasísimas incursiones en el pasado,<sup>10</sup> como la ya comentada, y alguna que otra catáfora, surgida a partir de la inserción del ámbito de lo onírico en determinados fragmentos del relato, especialmente en la relación José María - Eloísa. Esta linealidad afecta también a la inclusión de las alusiones a la elaboración de la propia obra, pues dedica, como nos indica, tres etapas a ello, mencionándolas en cada una de las ocasiones (su estancia en San Sebastián, la colaboración de Ido del Sagrario, en la parte final, etc). A esto hay que sumar que, supuestamente, la obra no verá la luz hasta su muerte, como él mismo escribe, por lo que, aparte de tratarse de un relato posterior (a los acontecimientos), emplea casi exclusivamente formas de pasado, al menos cuando se sirve de la presentación panorámica (la predominante) en tercera persona, utilizando el presente, como es obvio, en la presentación escénica. Hay un predominio del monólogo, con la inclusión, con la suficiente regularidad como para proporcionar dinamismo al relato, de diálogos. La obra comienza con un relato marcadamente iterativo, con un ritmo lento, abundando las descripciones y las escenas "modélicas", que sirven como ejemplificación de una determinada actitud. A

---

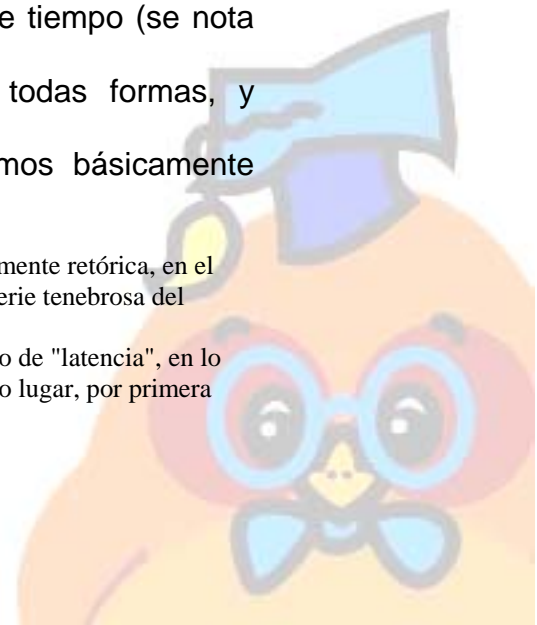
<sup>10</sup> No pretendemos adelantar acontecimientos, pero estas analepsis están, creemos, en relación directa con los dos géneros de los que más muestras encontramos en la obra: en primer lugar, con la picaresca, al servirse el protagonista de sus antecedentes familiares como elemento justificativo de su conducta (padre mujeriego, madre inglesa y calculadora) y, en segundo lugar, con el naturalismo (alusión a la herencia de taras, lo que guarda una relación directa con el determinismo biológico).  
Alberto García

partir del capítulo cuarto, con la llegada de octubre, se pasa a la acción propiamente dicha, al relato singulativo, no renunciando por ello a la anterior modalidad a lo largo de toda la obra. El narrador, homodiegético, sirviéndose del uso alterno de la primera y tercera persona, según a quién se refiera,<sup>11</sup> nos presenta un relato en primer grado (puesto que es él quien nos cuenta directamente la historia) y subjetivo, mixto en ocasiones. José María es quien se halla en posesión de la voz, generalmente, y todo lo contemplamos a través de su mirada, por lo que se convierte en un narrador equisciente, que posee, sin embargo, omnisciencia temporal, como comprobamos al tratarse de un relato posterior en el que es posible localizar algún elemento catafórico. Encontramos como elemento recurrente no solo el tema del adulterio,<sup>12</sup> sino la idéntica progresión psicológica que el protagonista manifiesta en cada uno de ellos. Esto hace que el sincretismo, en lo que al papel del marido y la mujer respecta, esté muy presente. Por otro lado, puesto que José María actúa siempre como el seductor, se vinculan sus distintas "tentativas" a través de una relación de coordinación, funcionando él como elemento conector. De cualquier modo, hay una absoluta interrelación entre las distintas aventuras amorosas, puesto que la figura de Eloísa está omnipresente a lo largo de toda la obra, y los intentos de conquista de Camila y María Juana se producen prácticamente de forma paralela, en el mismo espacio de tiempo (se nota especialmente entre los capítulos XXII y XXIII). De todas formas, y siguiendo los planteamientos de Crane, nos encontramos básicamente

---

<sup>11</sup> Encontramos algún uso de la segunda persona, bien con finalidad marcadamente retórica, en el que se recurre al vocativo, sin mayor relevancia: "(...) y por fin saliste de la serie tenebrosa del tiempo, día dos de Julio.", o bien dirigiéndose directamente al lector.

<sup>12</sup> El cual, en realidad, aparece siempre omitido, si bien se encuentra en estado de "latencia", en lo que a José María y Eloísa respecta, por ejemplo (así, el adulterio habría tenido lugar, por primera





ante una trama de personaje, con constantes cambios en este, de tipo moral, el cual alterna entre el idealismo abstracto y el romanticismo de la desilusión (la terminología es de Lukács), pero que en ningún momento logra aprender de sus errores. En *Lo prohibido*, novela que podríamos considerar espacial, el protagonista recorre cada uno de los "espacios" familiares que se va encontrando, esto es, los de los tres matrimonios, sin llevarse por ello ninguna enseñanza final.

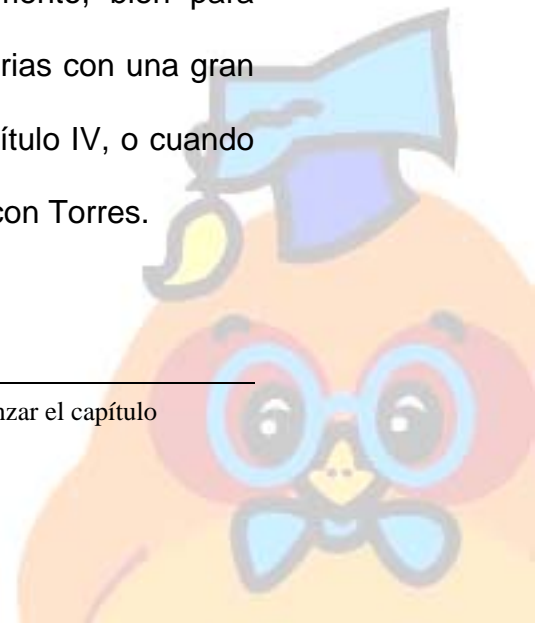
### 1.5 Algunos temas secundarios

**La política:** sin lugar a dudas, uno de los aspectos que más deseaba criticar Galdós era el de la política nacional. En este sentido, no duda en mostrar la inoperancia del turno de partidos. Así, respecto a Severiano y Villalonga, dice José María: "cuando el uno estaba en la oposición el otro estaba en el poder, y alternando de este modo, aseguraban y perpetuaban de mancomún su influencia en los distritos". La competencia del protagonista como diputado ya habla por sí sola: "mis amigos lo arreglaron todo en Gobernación, y yo con decir *sí* o *no* en el Congreso, según lo que ellos me indicaban, cumplía."

**El dinero:** al igual que en Zola, el adulterio en Galdós suele estar relacionado con problemas pecuniarios (buen ejemplo de ello es *La de Bringas*). En *Lo prohibido* el dinero sirve como elemento de poder, bien para intentar alejar a Eloísa, en un determinado momento, bien para aproximar a Camila. El autor trata las cuestiones monetarias con una gran meticulosidad, como se puede comprobar al final del capítulo IV, o cuando José María se encuentra inmerso en negocios bursátiles con Torres.

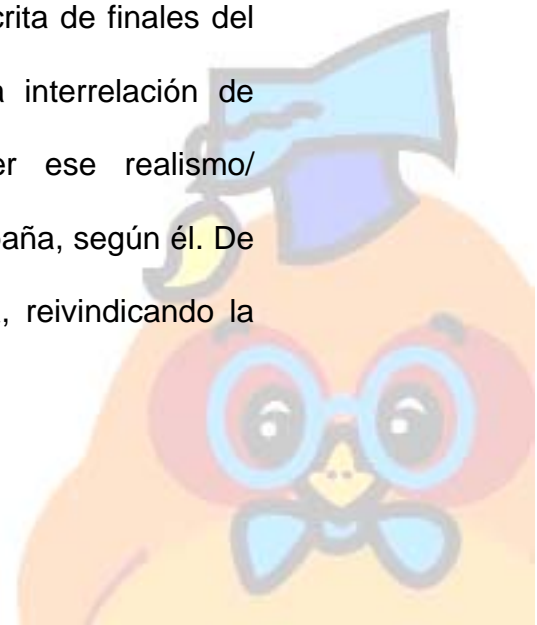
---

vez, entre los capítulos VIII y IX, pues este se da ya por consumado al comenzar el capítulo noveno).



**Las mudanzas:** tienen cierta presencia en la obra de Galdós (tienen lugar también en *Tormento*), y han de ser interpretadas en cuanto catálisis, puesto que permiten y facilitan el contacto entre los personajes: así, tenemos la ayuda de Eloísa a José María, cuando este se muda, o el desplazamiento de la familia Miquis a uno de los pisos de la casa del protagonista, aspectos ambos determinantes para los lances amorosos del seductor.

**Los géneros:** cuestión esta metaliteraria, lo cierto es que fácilmente localizamos rasgos que permiten relacionar la novela con el género picaresco (los títulos de los capítulos, en los que hay un frecuente uso de verbos elocutivos, el afán por conseguir presentar un relato creíble → "esta verdadera historia", las alusiones al determinismo biológico como método exculpatorio, el presentarse el protagonista como víctima de las circunstancias, la elaboración de la novela en primera persona, etc.) y con el naturalismo francés (el determinismo biológico, sobre todo). En cuanto a este último, la visión caricaturesca que Galdós ofrece de los Bueno de Guzmán da la impresión de pretender ridiculizar precisamente esta premisa (el peso de las taras) como base ideológica, a la hora de escribir una obra, considerando más pertinente, pensamos, la influencia determinante del "ambiente" (la atmósfera cerrada en la que José María ha de realizar sus conquistas) y del "momento" (la España corrupta e hipócrita de finales del XIX), como condicionantes de su conducta. Con esta interrelación de géneros, Galdós probablemente pretendiera defender ese realismo/naturalismo tradicional que siempre había existido en España, según él. De este modo, a la crítica social lograría sumar la literaria, reivindicando la



validez y calidad de nuestros clásicos, en un momento de desorientación y alienación nacional.

### **BIBLIOGRAFÍA**

- Acosta de Hess, Josefina, *Galdós y la novela de adulterio*, Editorial Pliegos, Madrid, 1988.
- Bobes Naves, Carmen, *La novela*, Síntesis, Madrid, 1993.
- Ciplijauskaitė, Biruté, *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*, Edhasa, Barcelona, 1984.
- Pérez Galdós, Benito, *Lo prohibido*, ed. de James Whiston, Cátedra, Madrid, 2001.
- Pérez Galdós, Benito, *Lo prohibido*, ed. de José F. Montesinos, Clásicos Castalia, Madrid, 1971.

