LA AUTORIDAD DEL NARRADOR Y LA DIALÉCTICA
DE LAS ALIANZAS: EL EXPERIMENTO
DE LA SERIE *TORQUEMADA*

En su libro sobre las *Novelas contemporáneas* de Pérez Galdós, Kay Engler ha propuesto un concepto del realismo que se apoya en la persona del narrador omnisciente (1977, 16-17). Aunque no me parece que una novela realista requiera necesariamente un narrador omnisciente, concuerdo en que, para establecer el mundo verosímil de la novela realista, se necesita establecer un *locus* de autoridad, y que, frecuentemente, éste se encuentra en la persona del narrador. Pero ¿en qué consiste la autoridad en una novela? Las contribuciones de campos tan dispares como los estudios de la filosofía lingüística ¹ y la crítica estructuralista ² nos han indicado la conexión que existe entre la palabra y el poder, así que se supone que el que más hable en el texto literario será el que más poder tenga. El mero hecho de que alguien hable, y de que se le escuche, establece un modelo de comunicación que sugiere la posesión de cierta información por una parte y el deseo de adquirirla por otra.

Esta relación de intercambio sobresale en los textos que se suelen calificar como meta-ficción, como el *Quijote*, o *Tristram Shandy*. En tales novelas los autores implícitos ³ y los narra-

¹ Ver «What is a Speech Act?» de John Searle.

² Ver «The Discourse on Language» de Michel Foucault.

³ Me sirvo de la terminología de Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 70-71.

dores parecen burlarse de los lectores manipulados. Cuando el segundo narrador del *Quijote* dice que se acabó el manuscrito de Cide Hamete, o cuando el de *Tristram Shandy* presenta una página entera sin palabra ninguna, se destaca la autoridad del que finge negar información a los lectores. Pero en la novela realista tal autoconciencia suele aparecer de una manera más sutil, y usualmente no se plantea como tema de la novela la autoridad narrativa.

El narrador omnisciente ha llegado a ser casi el prototipo del narrador realista, y así lo presenta Engler. Pero en realidad, se ofrece en la novela realista una variedad sorprendente de posturas narrativas, de la cual se puede deducir que no toda autoridad reside en la omnisciencia. Paula Shirley, en un estudio que aporta gran claridad sobre la relación narrador/lector, dice que «The Torquemada series presents the Galdós critic with a treasure trove of narrative devices» (78).⁴ En efecto, aquí Galdós experimenta con tres maneras diferentes de establecer la autoridad narrativa, imprescindible para el realismo. Y, como es costumbre en la obra de Galdós, esta experimentación se presenta en momentos de suma autoconciencia, los cuales revelan a los lectores no sólo la técnica misma, sino también las ventajas y desventajas de cada postura narrativa adoptada. Debido a estas características, esta novela ofrece buena oportunidad para analizar no solamente la relación entre narrador y lector sino también la creación de la autoridad narrativa que forma la base de tal relación.

Para estudiar la autoridad lograda por un narrador, es preciso empezar con un conocimiento del narrador mismo. Shirley mantiene que «[the n]arration vacillates between omniscient and limited first person, the first person narrator often being an observer/character» (78).⁵ Se basa en la teoría de

⁴ Shirley se concentra mayormente en *Torquemada en la hoguera*, y no trata específicamente la autoridad del narrador. Sin embargo, mi trabajo y el suyo coinciden en varios puntos, como se verá más adelante.

⁵ Jennifer Lowe, «Narrator and Reader in *Torquemada en la hoguera*: Some Further Considerations», *Anales Galdosianos*, 18 (1983), 89-95. Aunque se limita a la primera novela de la serie, también ve que «the narrator assumes more than one role within this single novel» (89).

Wayne Booth, y su caracterización del narrador de la serie *Torquemada* es paralela a la que hace Germán Gullón del narrador de *Misericordia*. Dice Gullón que éste «unas veces aparece como testigo y otras se nos presenta como omnisciente» (121). Aunque Gullón también emplea la teoría de Booth, se basa en las categorías establecidas por Norman Friedman⁶ para identificar las diferentes clases de narrador. Describe así al narrador «yo-testigo»: «Se trata de la narración en primera persona. El que cuenta es testigo de la acción; la observa desde dentro o desde fuera, pero el papel que desempeña en ella carece de importancia» (Gullón, 16). Una de las ventajas de esta postura narrativa se encuentra precisamente en el campo de la autoridad; el hecho de haber presenciado los acontecimientos que describe les da un aire de verdad incontrovertible. La desventaja es que la historia se limita a lo visto por el testigo, y aunque se variase un poco para imaginar los pensamientos de un personaje, el narrador no podría contar, por ejemplo, lo que pasaba en dos lugares a la vez.

Aunque no lo hace frecuentemente, hay momentos en que el narrador de la serie *Torquemada* insiste en ser testigo de los acontecimientos de la historia. Se presenta como conocido de los personajes, pues dice, «Un día me hablaron de él dos profesores amigos míos» (1342), o «Mis amigos conocen ya, por lo que de él se me antojó referirles, a don Francisco Torquemada» (1338).⁷ Y con respecto a doña Silvia nos dice, «la apreciábamos todos los que tuvimos el honor de tratarla y conocíamos sus excelentes prendas y circunstancias» (1339). Este narrador ha conocido personalmente a la gente que describe, pero el hecho de no ser amigo íntimo de la familia también le proporciona objetividad. Su autoridad se basa en ser testigo y presentar un «I saw it with my own eyes' account» (Shirley, 79), pero también en que los observa a una cierta distancia, pues su pro-

⁶ «Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept.»

⁷ Citado por Shirley (80), para demostrar que las alusiones extratextuales no forman más que una ilusión textual de verosimilitud, y por Lowe para enfatizar que «we are dependent for our knowledge ...upon the unquantifiable whims of the narrator» (90).

pio papel «carece de importancia» (Gullón, 16), lo cual le brinda la objetividad.

El narrador describe su conexión con la familia, y se presenta como testigo, empleando un discurso en primera persona. Los casos citados vienen de *Torquemada en la hoguera*, y establecen esta postura narrativa al principio de la serie. Debido a la concentración de estas intrusiones del narrador en esta primera novela, Shirley concluye que «since the first volume of the series, the narrator has never again reappeared as a character» (85). Pero en términos de la autoridad establecida por el narrador-testigo, una vez que se presenta como narrador dramatizado, esta presencia no desaparece para los lectores. Cada vez que habla el narrador en primera persona, o aun cuando emplea lo que Engler llama «lenguaje expresivo» (39), es decir, lenguaje que revela la presencia de quien habla, e incluso cuando señala desdeñosamente en bastardilla los errores lingüísticos del protagonista, los lectores le van a atribuir la autoridad del yo-testigo establecida ya en la primera novela.

Queda establecida la presencia del yo-testigo a lo largo de la serie, pero ¿por qué deja el narrador de entrometerse en la historia? Puede que este cambio se deba al intervalo que existe entre la publicación de la primera novela de 1889, y la continuación de tres volúmenes más que aparecieron de 1893 a 1895. Peter Bly aún sugiere que el narrador que aparece en *Torquemada en la Cruz* es un «segundo narrador». Hay, sin embargo, otras razones para la desaparición de las intrusiones narrativas en las siguientes novelas. Pues la postura del yo-testigo no es el papel narrativo de mayor importancia en la serie; y aunque el narrador aparentemente se apoya en ella, lo que hace más tarde es socavar esta misma autoridad, poniendo en duda su propia capacidad de testigo.

Cuando establece la cronología de la historia de los Torquemada, el narrador menciona ciertas fechas: «El año de la revolución» (1338), «desde el 51 al 68» (1340), «a la entrada de los liberales» (1341), etc. Las fechas dan la impresión de una descripción precisa por parte de un narrador bien informado. Pero a principios de la segunda novela, con un tono que recuerda la ironía cervantina, cuenta que, «fue el 15 de mayo, día

grande de Madrid (sobre este punto no hay desavenencia en las historias), del año... (esto sí que no lo sé; averígüelo quien quiera averiguarlo)...» (1369).⁸ La trampa nos recuerda al narrador del *Quijote*, pero en términos del realismo, si se ha presentado el narrador como conocido de la familia, ¿por qué habría que buscar acuerdo de fechas en las historias escritas? Las dudas sobre la fecha pueden cuestionar los conocimientos del narrador yo-testigo. ¿Es que ignora la fecha? ¿No conoce a la familia tan bien como había indicado? En fin, ¿puede ser un buen testigo de los acontecimientos que presenta?

En cuanto a la autoridad, el autor implícito no cuenta mucho con la del narrador-testigo para establecer el poder de su narrador, pero hay ciertas ventajas que proceden del mero uso del discurso en primera persona, y que nada tienen que ver con el hecho de ser testigo. Shirley ofrece en su descripción del narrador una explicación de esta otra función del hablar en primera persona:

The narrator, dramatized by his use of «yo», functions as the organizer of the story, at times commenting on or simply signaling his expository choices or purpose. For example, «De esto hablaré más adelante» and «Vamos a otra cosa». (78)

Este «yo» aparece con las primeras palabras de la serie, el «Voy a contar» (1338), frase ya tan comentada en la crítica,⁹ —y dice Lowe que aquí «the narrator clearly demonstrates that he is in control» (89). Tal control procede por una parte de la autoridad de ser testigo, pero por otra de la del punto de vista omnisciente, en que el narrador se presenta como experto y fuente de toda información.

⁸ Bly atribuye esta omisión a la «abulia», y habla de la «incompetencia de narrador» que se ve aquí. Propone una «fossilización de la autoridad narrativa», y describe como pasa la autoridad narrativa del narrador al protagonista (26-27).

⁹ Ver Shirley, (79), y Bly, (26). Ver también Francisco Ayala, «Los narradores en las Novelas de 'Torquemada'», H. B. Hall, «Torquemada: The Man and His Language», y Diane Urey, *Galdós and the irony of language*.

Dos de las categorías de omnisciencia narrativa presentadas por Gullón corresponden al narrador de la serie *Torquemada*. Primero, este papel de omnisciente está conforme con la *Omnisciencia del [narrador] como editor*,¹⁰ la cual se define así:

La perspectiva del narrador no tiene límites, lo que la hace difícil de controlar. Característica esencial de este tipo de narración es la presencia del [narrador],¹¹ manifiesta en constantes intrusiones que le llevan a hacer generalizaciones sobre lo divino y lo humano, sean o no pertinentes a la historia. (16)

Si la desventaja de la postura del narrador yo-testigo es la de limitación a un punto de vista, con el narrador-editor la dificultad es que a veces no se limita suficientemente.¹² Suele entrometerse con tanta frecuencia que parece hacer vagar la narrativa. Conociendo tales problemas en las obras de Balzac y Dickens, Galdós emplea el narrador-editor con mayor sutileza para evitar tales dificultades. En una ocasión, se entromete el narrador-editor para comentar sobre el éxito financiero de su protagonista:

¡Qué cosas hace Dios! En todo tenía una suerte loca aquel indino de Torquemada, y no ponía mano en ningún negocio que no le saliese como una seda, con limpias y seguras ganancias, como si se hubiese pasado la vida sembrando beneficios y quisie-

¹⁰ Donde ponen Friedman y Gullón la palabra «autor» yo la sustituyo por «narrador», y me opongo también a Booth, que cita a lo que «Fielding says» (177), y dice que «the author intrudes explicitly [in the novel]» (147), porque me parece que después del ensayo «The Death of the Author» de Roland Barthes no es posible ya hablar del autor entrometiéndose en el texto literario. En la teoría de la crítica ya se suele presentar lo dicho en el texto como perteneciente al mundo de lo narrado, y por consiguiente se lo atribuye al narrador y no al autor implícito, cuya presencia en el texto se limita a las tareas de organizar, seleccionar, y permitir ciertas actividades por parte del narrador.

¹¹ Gullón y Friedman ponen «autor». Ver la nota anterior.

¹² Con respecto a los comentarios dirigidos directamente a los lectores, Lowe demuestra que la combinación del «yo» con el «nosotros» indica «the narrator's desire to involve his reader in specific issues [while remaining] nonetheless, firmly in control» (91).

ra la divina Providencia recompensarle con largueza. ¿Por qué le favorecía la fortuna, habiendo sido tan viles sus medios de enriquecerse? ¿Y qué Providencia es ésta que así entiende *la lógica del fenómeno*, como por cosa muy distinta decía el avaro? (1454)

La opinión del narrador es una «generalización ... no pertinente a la historia», (Gullón, 16, citado arriba), pero lo interesante del caso consiste en que abandona rápidamente su postura de superioridad y alejamiento cuando adopta el lenguaje de su protagonista. Al destacar la expresión torpe citada del personaje se recuerda a los lectores el desprecio que siente el narrador frente a él, pero también se disminuye la distancia establecida entre la voz del editor y el personaje con un entendimiento limitado.

La gran ventaja del puesto de narrador omnisciente es, claro está, que se presenta como una especie de dios, cuyo conocimiento no tiene límites. Es importante entonces que el narrador se aproveche de la omnisciencia de su perspectiva cuando emplea un léxico más vulgar para revelar el conocimiento profundo que tiene de los personajes. El narrador describe el modo de leer del protagonista de esta manera:

Por lo que pasaba como gato sobre ascuas era por los artículos pertinentes a cosa de literatura y arte, porque allí sí que le estorbaba lo negro; es decir, que no entendía palotada ni le entraba en la cabeza la razón de que tales monsergas se escribieran. (1455)

Se establece una imagen viva del prestamista y la repugnancia que le causaba el arte, y la imagen se presenta por medio de un léxico que lo hace casi estilo indirecto libre,¹³ por emplear las expresiones vulgares y comunes que suelen caracterizar el lenguaje del protagonista. Los lectores casi pueden sentir el escalofrío del personaje mientras evita esta sección del periódico, y les impresiona la autoridad del narrador, que conoce los pensamientos y emociones escondidas del protagonista.

¹³ Bly también comenta el uso del estilo indirecto libre en la serie (27).

Muchas veces aquél se sirve de la técnica de estilo indirecto libre para dar la impresión de que conoce la vida íntima de sus personajes. En vez de indicar que conoce los pensamientos de los personajes, poniéndolos entre comillas, entra directamente en sus mentes, y habla utilizando el lenguaje adecuado a cada uno de ellos, para señalar que puede participar en sus pensamientos tanto como participa en su manera de hablar. No nos repite los pensamientos, sino que nos lleva dentro de la mente del personaje mientras que éste está pensando, y vemos al narrador como a un ser todopoderoso que puede entrar y salir cuando le da la gana.

Esto da como resultado un narrador cuyo poder para entrometerse en la mente del protagonista le lleva a adoptar otra postura narrativa, la de *omnisciencia selectiva*:

En este supuesto, el lector depende de un centro de conciencia única: el cerebro de uno de los personajes. Tal limitación le impide formarse una idea de conjunto basada en la diversidad de perspectivas que en otras ocasiones le son accesibles. Aquí está situado en un centro fijo. (Gullón, 17)

La ventaja es que se crea un nivel de intimidad con el personaje en el que los lectores comparten las experiencias del protagonista y llegan a identificarse con él, cosa que normalmente no se logra en el caso del narrador-editor. La dificultad es similar a la del narrador yo-testigo, es decir, la de la limitación de conocimiento, pues una vez seleccionado el personaje desde cuya perspectiva el narrador va a contar la historia, está limitado a este punto de vista. Pero es importante destacar que esta limitación puede variar a causa de la misma omnisciencia del narrador. Es decir, que puede presentar información conocible aunque no conocida por el personaje. Por ejemplo, cuando describe el encuentro del protagonista con Isidora Rufete y su pintor, dice: «Dos años antes se conocieron en casa de un prestamista que a entrambos los desollaba vivos. Se confiaron su situación respectiva, se compadecieron y se amaron; aquella misma noche durmió Isidora en el estudio» (1361). Aunque esta información no parece formar parte del conocimiento del protagonista, se presenta como algo que pudiera saber. Se cono-

cieron estos dos en casa de otro prestamista (¿conocido de Torquemada?), y como casero, éste, al cobrar el alquiler, suele informarse de las actividades de sus inquilinos y hablar con otros dueños. La descripción no se presenta desde su punto de vista, pero no se distancia lo suficiente de ella como para llamar la atención de los lectores. Esta postura narrativa se limita, entonces, no a los verdaderos conocimientos del personaje, sino a toda una variedad de conocimientos que puedan corresponder a sus capacidades de percepción.

Pero el autor implícito de la serie *Torquemada*, gran experimentador, aún encuentra solución para esta limitación. Establece, pues, una verdadera dialéctica de alianzas para el narrador, la cual, además de lograr una yuxtaposición de perspectivas, revela a los lectores la técnica misma cuando cambia el punto de vista en la segunda parte de *Torquemada en la Cruz*. La alianza con el protagonista ya establecida al principio de *Torquemada en la hoguera* (cuando sufría la agonía de su hijo) se cambia por una con Cruz del Águila, y esto se logra de la manera siguiente. En ese momento de la acción los lectores siguen a Torquemada mientras éste se atormenta por ignorar la identidad de su novia. El sabe que va a casarse, y se dice «Pero ¿con cuál, ¡ñales!, con cuál...?» (1403). Los lectores comparten su suspenso y no saben cuál será la decisión de Cruz. En los primeros párrafos de la segunda parte, el narrador empieza con una descripción de lo que suele hacer Cruz cuando madruga:

Levantábase Cruz del Águila al amanecer de Dios, y comúnmente se despertaba un par de horas antes de dejar el lecho, quedándose en una especie de éxtasis económico, discurriendo sobre las dificultades del día y sobre la manera de vencerlas o sortearlas. (1406)

Tal presentación de los pensamientos de otro personaje está fuera del conocimiento del protagonista, pero al igual que las relaciones entre Isidora Rufete y su pintor, no es imposible que conociera esto el prestamista. Cuando habla de «la voluntad poderosa» y como «era forzoso descender al campo de batalla» (1406), está contando lo que pudiera suponer o lo que le hubieran podido contar. Pero cuando describe el narrador el efecto

que produce en Cruz la ceguera de su hermano, la descripción de su reacción emocional lleva a los lectores a un conocimiento más íntimo de Cruz:

Pero la enfermedad y ceguera de Rafael, a quien adoraba, la hizo tambalear. Aquello era más fuerte que su carácter, endurecido y templado ya como el acero. Tragaba con insensible paladar hieles sin fin. Para combatir la terrible dolencia, realizó empresas de heroína, en cuyo ser se confundieron la mujer y la leona[...] (1406-07)

Aquí las palabras con que narra la reacción conmovedora de una hermana cariñosa («adoraba», «tragaba», «terrible dolencia»), hacen que los lectores se identifiquen con las emociones de Cruz, y aunque la narración mantiene todavía cierta distancia temporal, tal identificación requeriría un esfuerzo imaginativo del cual el protagonista sería absolutamente incapaz.

Cuando llega el narrador al momento de la historia de los del Águila en que aparece doña Lupe, el cambio de punto de vista empieza a destacarse. Dice el narrador:

cuando la amistad de doña Lupe anunciaba algún fruto de bienandanza, la pobre señora hizo la gracia de morir. Creeríase que lo había hecho a propósito, por fastidiar.

Y ¡en qué mala ocasión le dio a *la de los Pavos* la humorada de marcharse al otro mundo! (1407)

Esta era la perspectiva de Cruz en el momento de morir doña Lupe. Torquemada, que no conocía a los del Águila en aquella época, ha desaparecido por completo como sujeto. El narrador, siendo omnisciente, conoce los planes de «la de los Pavos» para ayudar a la familia, y vería su muerte como un revés pasajero, así que sería Cruz la que se ve abandonada por doña Lupe e interpretaría su muerte como un desastre para su familia desesperada. Ahora los lectores se unen al punto de vista de Cruz, y desde este momento hasta la tercera novela, el narrador alternará entre su punto de vista y el de Cruz, en más o menos la misma manera que lo había hecho con el de Torquemada en la primera novela.

Hay otros cambios en la alianza del narrador de omnisciencia selectiva en la serie. En la segunda parte, los capítulos once a trece están narrados desde el punto de vista de Rafael, y esta alianza aparecerá de nuevo brevemente cuando describe el narrador los celos que siente el ciego de su sobrino en la tercera novela. A lo largo de *Torquemada en el purgatorio*, la alianza alterna entre Cruz y Torquemada hasta el discurso del prestamista en el capítulo VIII de la tercera parte, cuando el narrador parece adoptar la perspectiva de Juan de Madrid y los demás críticos. En la última novela, se completa el ciclo, y el narrador vuelve a la alianza con Torquemada con la cual había empezado la primera novela.

Tradicionalmente, la postura de *omnisciencia selectiva* se establece con un solo personaje, y la perspectiva presentada es una mezcla de la del narrador y la del personaje seleccionado. La innovación aquí consiste no sólo en que Galdós cambia la alianza del narrador, sino en que pasa ratos muy largos con dos personajes cuyas perspectivas son absolutamente opuestas. Torquemada y su cuñada aparecen como antagonistas durante gran parte de la serie, y cada uno tiene una falta de comprensión enorme para las opiniones del otro. El disgusto que siente Torquemada frente a los platos ricos y finos es tan incomprensible para Cruz como sus deseos de hacerle Marqués lo son para su cuñado. El hecho de haber establecido una alianza íntima entre los lectores y cada uno de estos enemigos es hazaña de no poco mérito. Mientras se encuentran aliados con el prestamista, los lectores comparten su curiosidad sobre la identidad de su novia, o se preguntan qué gasto nuevo planea su cuñada. Una vez aliados con Cruz, se interesan en cómo puede ella convencer a Fidela de casarse con tal monstruo, o reflexionan sobre cómo echa de menos su trabajo el prestamista cuando está de vacaciones. En cada caso, les falta a los lectores la información que le falta al aliado del momento.

Estas alianzas son mucho más profundas que las que aparecen brevemente con Rafael o con Juan de Madrid; los lectores llegan a conocer y comprender los deseos y sueños de cada personaje, a pesar de sus diferentes actitudes. Lo que se va formando a lo largo de los cambios de alianza es un compuesto

complejo de información extremadamente variada. Tomando en cuenta las opiniones del narrador omnisciente, los lectores tienen que construir una síntesis basada en datos positivos y negativos, alcanzada desde puntos de vista internos y externos, y cuestionada por opiniones contrarias. Así cuando está la familia Torquemada de vacaciones, primero se presenta el punto de vista del protagonista: «La nostalgia [de su trabajo] le consumía, y el verse imposibilitado de correr tras el fugaz ochavo ... Aborrecía el descanso» (1490). Se destaca aquí el caso patético de un hombre que no puede vivir sin su detestable trabajo, y se presenta su frustración acompañada de un profundo desdén por parte del narrador. Sigue éste con una descripción de la reacción de Cruz frente a esta situación: «Cruz sintió pena intensísima ante aquel hombre, abrumado por la nostalgia... ¿No era más humano y generoso dejarle cultivar su tacañería y que en ella gozara, como el reptil en la humedad fangosa?» (1495-96). Aquí revela Cruz, en un raro momento de simpatía con su enemigo, los más lastimeros aspectos de su carácter; y a la vez, por medio de dos palabras muy fuertes, «tacañería», y «reptil», reestablece su menosprecio y su odio. Los lectores terminan sintiendo piedad por el pobre hombre de horizontes tan limitados y que sufre tanto, pero a la vez también condenan su pobreza de espíritu y sus limitaciones.

De esta manera se presenta la dialéctica de alianzas del narrador, la cual revela, por medio de la misma yuxtaposición, los elementos esenciales de cada perspectiva. Entretanto, el narrador no deja tampoco de imponer sus propias opiniones. La finalidad de este conjunto, en cuanto a la autoridad del narrador, es presentarle como experto en las vidas de estos dos personajes, y al mismo tiempo distanciarle del protagonista, y acercarle al autor implícito.

La relación entre narrador y autor implícito se complica cuando éste introduce a otro autor dentro del texto. Se trata, claro está, del licenciado Juan de Madrid, que parece servir como una de las fuentes de la historia. El narrador describe sus métodos:

Llevaba el tal un centón en que apuntando iba todas las frases y modos de hablar que oía a don Francisco Torquemada...y se-

ñalaba con gran escrúpulo de fechas los progresos del transformado usurero en el arte de la conversación. Por los papeles del licenciado sabemos que desde noviembre decía don Francisco... (1450-51)

Esto describe, en cierta manera, la novela de Galdós; y el paralelo se enfatiza en la tercera novela de la misma serie, cuando habla el narrador de «aquella fase de su evolución social» (1516). Pero en manos de este «licenciado escrupuloso» resultaría otra la novela. Al texto que queda por escribir, le faltaría imaginación y entretenimiento, y el contraste entre estos papeles —que ni merecen nombre de *novela*— y la novela que leen los lectores atestigua el talento literario de Galdós.

Cuando habla el narrador con mucho desprecio del «gran escrúpulo» empleado por Juan de Madrid, se puede notar el mismo tono irónico con el que había criticado al protagonista, y se establece el narrador como ente tan superior a este autor como lo había sido al protagonista. Esta superioridad sugiere una inversión del orden jerárquico que normalmente caracteriza una novela, en el cual usualmente tiene más poder el autor que el narrador. El modelo normal dentro del texto es: autor implícito-narrador-personaje-lector implícito. (Aun cuando los lectores se sienten superiores a un personaje, en cuanto a la moralidad o la inteligencia —como es el caso en la serie *Torquemada*— dependen ellos, sin embargo, de las palabras de él para enterarse de su situación). La presencia de un narrador indigno de confianza puede a veces invertir los papeles de narrador y personaje, pero estas variaciones en el modelo suelen ocurrir en los niveles inferiores de la jerarquía, y de todos modos tiene el autor implícito el poder absoluto. Pero aquí hay un narrador que se siente superior al autor Juan de Madrid. Aquí no tenemos una inversión de jerarquía tal como se da en el juego de autonomía ficticia que John Kronik nos ha descubierto en *El amigo Manso*,¹⁴ pues el narrador de la serie *Torquemada* no llega a declararse superior al propio Galdós. Pero por el hecho de haberse comparado con un modelo de un autor inferior incrementa en nosotros su impresión de autoridad.

¹⁴ «*El amigo Manso* and the Game of Fictive Autonomy.»

Si este narrador no parece caber en una sola categoría de estilo narrativo, ¿por qué intentar establecer las categorías pertinentes? ¿Por qué no llamarlo simplemente postura múltiple? Lo interesante del caso de *Torquemada*, y la razón de nombrarla novela *experimental*, es que su autor ha hecho mucho más que emplear algunos toques de cada clase de narrador. Galdós nos presenta cada postura durante un rato para explorarla y presentar sus límites, lo que cuestiona los varios papeles y alianzas del narrador.

En el momento del discurso que presenta el protagonista, se destaca con gran relevancia la presencia del autor implícito, y se ven unidas las tres sobredichas posturas del narrador, llevadas cada una a su extremo. El discurso representa la cumbre del desarrollo lingüístico del prestamista; es el momento en que hace aceptar «una ensalada [...] de vaciedades» a un público cuyos miembros respetados «eran más tontos que yo» (1540).¹⁵ Sobresale por ser la única charla que se presenta al pie de la letra, complementada por una técnica extraordinaria: notas al pie de la página.

Primeramente aparece el narrador-testigo, que presenta el discurso en el capítulo anterior, anunciando que él había llevado al banquete «por su cuenta y riesgo» a varios «diligentes taquígrafos», gracias a los cuales aparecen «los más brillantes párrafos de aquella notable oración» (1530-31). En vez de presentar sus impresiones hablando en primera persona, sustituye a otros testigos: Juan de Madrid, Morentin, Zárate, que comentan en las notas (véase n. 2, 1533a, n. 1 y 2, 1534b). Incluye al público asistente también como testigo en las reacciones entre paréntesis «(risas)...(aplausos)», y en comentarios repetidos en las notas (n. 1, 1532b; n. 1, 1533a). Como el narrador de *Torquemada en la hoguera*, estos testigos aportan la autoridad que se deriva de ser observadores directos, a pesar de que esto mismo limita su punto de vista.

¹⁵ Ver Hall (citado arriba) para una descripción de la evolución lingüística del prestamista, y Vernon Chamberlin, «The *muletilla*: An Important Facet of Galdós' Characterization Technique», para un análisis del uso de la muletilla en el hablar del protagonista.

El narrador-editor aparece aquí como verdadero editor, proporcionando comentarios que aparecen literalmente en los márgenes del texto. Como buen editor, identifica las fuentes de ciertas expresiones (n. 1, 1531a; n. 3, 1531b; n. 1, 1532a) insistiendo y haciendo resaltar la inferioridad del protagonista, de parte de quien una frase bonita no podría jamás ser original. Se destaca la omnipotencia de su postura cuando, por medio de tres notas en nueve líneas de texto, el narrador es capaz de dividir la atención de los lectores entre el texto del discurso, en el que el tacaño trata de impresionar a sus oyentes al llamar a Taramundi el «*Deus ex maquina* del ferrocarril», y el texto de las notas en que presenta una descripción sumamente irónica del esfuerzo y la preparación necesaria para «soltar la frase» (1534, n.ºs 3-5). Resulta imposible leer la oración pronunciada por el protagonista sin sentir la fuerte manipulación del narrador-editor que dirige las reacciones de los lectores.

El narrador de omnisciencia selectiva sobresale en este capítulo por haber abandonado por completo la escena, dejando la palabra, y aparentemente el poder, en boca del protagonista. Este parece revelarse a los lectores él mismo, sin ningún tipo de mediación. Sus momentos de vacilación, sus equivocaciones, y el contenido absolutamente trivial y ridículo confirman el retrato del usurero pintado por el narrador en los capítulos anteriores.

En la obra de Galdós tal negación del poder lingüístico por parte de un narrador no podría ser más que fingida, y se descubre que el narrador adopta ésta postura también en las notas. Al igual que el narrador-editor, añade una especie de acotaciones escénicas, pero éstas se presentan en un tono personal que ofrece una visión interior del personaje. Dice que Torquemada «[p]rocura recordar un final de párrafo que oyó en el Senado» (n. 2, 1531a), o explica que «[e]l orador, que se animaba ya, creyéndose en terreno firme y dominando toda la fraseología del Senado, se embarrulla y no acierta a terminar la oración» (n. 1, 1531b). Aquí se revelan las reacciones, las emociones y la psique del personaje.

Quizás la nota más extraordinaria que todas las que acompañan este discurso se presenta desde esta postura narrativa:

«El orador, sin dejar de hablar, dice para sí: ‘Voy muy bien. Parece que me estoy luciendo. ¡Qué siento que no me oiga Donoso!’» (n. 1, 1533b). Hasta entonces, Galdós había presentado una división clara entre el texto, en que hablaba el personaje directamente, citado entre comillas, y las notas en las cuales se podían oír las voces de los narradores o de los varios sustitutos del narrador. Shari Benstock, en su estudio sobre las notas al pie de página en el texto literario, ha indicado que estas notas suelen «remind us of the authority on which the text rests» (206), y la división entre el hablar del protagonista y los comentarios del narrador parece seguir este modelo, por incluir la autoridad del narrador en las notas.

En el momento que permite hablar al prestamista en una nota (¡sin que deje éste de pronunciar su discurso en el texto!), queda invertida esta jerarquía. De hecho, lo hace sólo una vez, pero es suficiente para revelarnos que Galdós tenía conciencia de la función tanto de la nota como del papel del narrador. Benstock explica que:

scholarly notes can ensure the authority of the text... [however] the fictional process... differs significantly from the scholarly process precisely because the notational system implies an extra-referentiality that does not exist in fiction... (219-20)

Galdós entonces cuestiona de nuevo la autoridad de los hablantes, cuyas procedencias forman una cadena que va desde lo completamente imaginado (el personaje) por distintos tipos de narradores y por el autor implícito y llega a la realidad (el autor mismo) donde radica la autoridad absoluta. Y aunque parezca falso decir que «habla» un autor implícito en el texto literario, lo cierto es que el modelo de la nota al pie de página en la crítica propone esta posibilidad. Apoyándose en su modelo, y en el cambio de voz entre el texto y la nota (véase Benstock, 204), Galdós parece mezclar el papel del narrador con el del autor implícito hasta el punto de hacer imposible la distinción entre ellos. El efecto de esta técnica es la de aumentar al máximo el poder y la autoridad del narrador.

En este momento, la novela se ha convertido en una serie de producciones lingüísticas que son en realidad re-produccio-

nes; pues *Torquemada* ha asimilado el lenguaje de Zárate y Donoso, y lo ha empleado al escribir su texto, el cual se reproducirá en las revistas de los reporteros. *Aquel* texto, y los comentarios de los espectadores y del narrador son utilizados por el autor implícito para confeccionar estos capítulos de la novela galdosiana. Es un momento de suma autoconciencia, en el cual saltan a la vista las fuentes de información que se presentan en el texto, y el proceso mismo de creación de una novela realista. Pues aunque es extraordinaria la técnica, tiene un fin mimético: el de reproducir palabra por palabra el discurso, la presencia de los reporteros, y aun la del público que refleja la actitud de los lectores hacia el protagonista. Entonces, mientras se retira un poco el narrador, lo que ven los lectores en estos capítulos es la intromisión del autor implícito, quien organiza y determina finalmente los elementos de la narrativa.

No hay lugar donde se vea mejor la presencia del autor implícito que al final de la serie. Aquí abandona el narrador su posición de autoridad cuando insiste en que no sabe si se ha salvado o no *Torquemada*. H. L. Boudreau presenta un argumento muy convincente en el que nos sugiere que podemos saber fácilmente que no se salvó el tacaño.¹⁶ Pero lo interesante para nuestro propósito es que insista el narrador en desconocer el destino del personaje. Esto concuerda con su papel de narrador yo-testigo, pues ningún ser humano puede conocer si otro ha alcanzado o no la salvación eterna. Si cree conocerla, juega con los lectores; si la ignora, éstos se quedan con la sensación de haber perdido información. Es obviamente el Creador el que tiene esta información, y aquí es el creador de la novela el que parece tenerla y negarla al público. Como no sabemos si el narrador está al tanto o no, su autoridad desaparece, y queda sustituida por la del autor implícito, quien se convierte en titiritero que maneja las marionetas y decide sus destinos. El narrador es también otro títere, pero un títere de especial relevancia, que nos ha servido como guía durante nuestra lectura, pero que, a pesar de haber tenido tanta autoridad en el texto, como narra-

¹⁶ «The Salvation of *Torquemada*: Determinism and Indeterminacy in the Later Novels of Galdós.»

dor dramatizado queda ahora sometido a la autoridad absoluta del autor implícito.

Esta jerarquía es la que normalmente se encuentra en la novela, y lo que aquí se pone de manifiesto (y en algunas otras novelas galdosianas) es la revelación de estos papeles. En la novela realista muchas veces no hay gran separación entre el narrador y el autor implícito. Aquél es tan parecido al autor implícito que resulta casi imposible separar sus puntos de vista (y carecería de interés tal tarea crítica). Pero en algunos casos, o en algunos momentos, se puede notar una diferencia de opiniones, o, como es el caso aquí, de nivel o cantidad de información.

Lo que nos muestra Galdós es que puede haber autoridad *narrativa*, sea o no sea el narrador digno de confianza; lo más importante es que la relación entre lector implícito, narrador, y autor implícito siga creando la impresión de una realidad reconocible, es decir, de verosimilitud.

LISA PASTO-CROSBY
Vanderbilt University

OBRAS CITADAS

- Ayala, Francisco. «Los narradores en las Novelas de 'Torquemada'». *Cuadernos Hispanoamericanos* 250-252 (1970-71), 374-381.
- Benstock, Shari. «At the Margin of Discourse: Footnotes in the Fictional Text». *PMLA*, 98 (1970), 204-225.
- Bly, Peter A. «La fosilización de la autoridad narrativa a través de los capítulos iniciales de la serie 'Torquemada' de Galdós». *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Sebastian Neumeister, (Frankfurt: Vervuert Verlag, 1989), 25-29.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: U of Chicago P, 1967.
- Boudreau, H. L. «The Salvation of Torquemada: Determinism and Indeterminacy in the Later Novels of Galdós.» *Anales Galdosianos* 15 (1980), 113-128.
- Chamberlin, Vernon A. «The *muletilla*: An Important Facet of Galdós' Characterization Technique». *Hispanic Review* 29 (1961), 296-309.
- Engler, Kay. «Notes on the Narrative Structure of *Fortunata y Jacinta*». *Symposium* 24 (1970), 111-127.
- . *The Structure of Realism: The Novelas contemporáneas of Benito Pérez Galdós*. North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures 184. Chapel Hill, NC: UNCP, 1977.
- Foucault, Michel. «The Discourse On Language». In *Critical Theory Since 1965*. Ed. Hazard Adams, and Leroy Searle. Tallahassee: Florida State UP, 1986, 148-162.
- Friedman, Norman. «Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept». *PMLA*, 70 (1955), 1160-1184.
- Gullón, German. *El narrador en la novela del siglo XIX*. Madrid: Taurus, 1976.
- Hall, H. B. «Torquemada: The Man and his Language». *Galdós Studies*. Ed. J. E. Varey. London: Tamesis, 1970, 136-163.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore, MD: Johns Hopkins UP, 1975.
- Kronik, John W. «*El amigo Manso* and the Game of Fictive Autonomy». *Anales Galdosianos* 12 (1977), 71-94.

- Lowe, Jennifer. «Narrator and Reader in *Torquemada en la hoguera*: Some Further Considerations». *Anales Galdosianos* 18 (1983), 89-95.
- Pérez Galdós, Benito. *Las novelas de Torquemada. Obras completas: novelas*, II (Madrid: Aguilar, 1986, 4a reimpresión).
- Searle, John. «What is a Speech Act?» In *Critical Theory Since 1965*. Ed. Hazard Adams, and Leroy Searle. Tallahassee: Florida State UP, 1986, 60-69.
- Shirley, Paula. «The Narrator / Reader Relationship in *Torquemada*, or How to Read a Galdosian Novel». *Anales Galdosianos* 20 (1985), 77-87.
- Urey, Diane. *Galdós and the irony of language, Cambridge Iberian and Latin American studies* (NY: Cambridge UP, 1982).