72-18,212

ELTON, Willa Sack, 1942-
LA NOVELA DIALOGADA DE BENITO PEREZ GALDOS.
[Spanish Text].

The City University of New York, Ph.D., 1972
Language and Literature, modern

University Microfilms, A XEROX Company, Ann Arbor, Michigan

© COPYRIGHT BY

WILLA SACK ELTON

1972

# LA NOVELA DIALOGADA DE BENITO PEREZ GALDOS

by

WILLA SACK ELTON

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Spanish in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York.

1972

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

January 17, 1972
date

Chairman of Examining Committee

January 17, 1972
date

Executive Officer

Supervisory Committee

The City University of New York

PLEASE NOTE:

Some pages may have

indistinct print.

Filmed as received.

University Microfilms, A Xerox Education Company

AGRADECIMIENTO

Es un gran placer para mí expresar mi más sincera gratitud al Profesor Ildefonso Manuel Gil por su gran ayuda y dedicación firme en su capacidad de director de esta disertación; por su extraordinaria liberalidad con su tiempo valioso, su completa objetividad crítica, y su fe en mi habilidad intelectual. Y sobre todo quisiera agradecerle por su total apreciación de mis obligaciones extra-académicas--de esposa y madre. Siempre será para mí mucho más que el director de mi disertación.

También quisiera expresar mi gratitud al Profesor Emilio González López por haber establecido este programa doctoral tan fino, y por su apoyo e interés en el progreso de mis estudios, sin los que no tendría yo el gran honor de ser su primera graduada: y a mi esposo, Alan, por su amor y paciencia inagotables.

INDICE


INTRODUCCION . . . . . 1

CAPITULO I. LA LOCA DE LA CASA . . . . . 36

CAPITULO II. CASANDRA . . . . . 73

Cambios técnicos . . . . . 76
Reducción espacial . . . . . 76
Estructura . . . . . 79
Limpieza técnica . . . . . 80
Intensificación dramática . . . . . 84
Eliminación de materia . . . . . 89
Cambios en la expressión . . . . . 107
Acotación . . . . . 130

Cambios sustanciales . . . . . 157
Personajes menores y secundarios . . . . . 159
Personajes principales . . . . . 164
Cambios en el significado de la obra . . . . . 194

CAPITULO III. EL ABUELO . . . . . 219

Cambios técnicos . . . . . 222
Reducción espacial . . . . . 224
Reducción de escenas y concentración del conflicto dramático . . . . . 234
Distribución y reordenación de escenas . . . . 244
No simple adaptación, sino reescritura . . . . 250
Limpieza técnica . . . . . 261
Estructura . . . . . 266
Intensificación dramática . . . . . 269
Eliminación de materia . . . . . 273
Acotación . . . . . 308
Cambios en la expresión . . . . . 352

Personajes . . . . . 363
Menores y secundarios . . . . . 365
Principales . . . . . 378

CAPITULO IV. REALIDAD . . . . . 395

Cambios técnicos . . . . . 395
Reducción espacial . . . . . 396
Estructura . . . . . 409
Limpieza técnica . . . . . 411

Eliminación de materia . . . . . 436
Acotación . . . . . 441
Intensificación dramática . . . . . 451
Cambios en la expresión . . . . . 464

Cambios sustanciales . . . . . 479
Personajes menores y secundarios . . . . . 479
Expresión monologal . . . . . 504
Personajes principales . . . . . 509

CAPITULO V. LA RAZON DE LA SINRAZON . . . . . 550

CAPITULO VI. NOVELAS NO DIALOGADAS Y SUS ADAPTACIONES TEATRALES . . . . . 554

CONCLUSION . . . . . 565

BIBLIOGRAFIA . . . . . 581

# INTRODUCCION

Entre los muchos aspectos de la copiosa obra literaria de Benito Pérez Galdós que todavía quedan sin estudiar a fondo se encuentran los referentes a la novela dialogada. Hay muy pocos estudios que se dediquen exclusivamente a las novelas dialogadas galdosianas como ejemplares de este género híbrido, y ninguno que yo sepa que considere género en sí mismo como un aspecto peculiar de la tradición literaria española desde La Celestina en adelante.

En obras recientes sobre la novelística de Galdós hay algunos capítulos que se dedican principalmente al significado de sus novelas dialogadas, refiriéndose de paso al problema del género. Con la excepción de la valoración de María Rosa Lida de las novelas dialogadas de Galdós, en relación con otras manifestaciones europeas semejantes, en La originalidad arística de La Celestina,[1] el artículo de Gonzalo Sobejano que trata de La incógnita. Realidad, novela dialogada y Realidad, drama,[2] y un estudio de Hal Carney, tesis doctoral sobre el teatro de Galdós,[3] han

---

[1]María Rosa Lida de Malkiel, La originalidad artística de La Celestina (Buenos Aires: Editorial universitaria de Buenos Aires, 1962).

[2]Gonzalo Sobejano, "Forma literaria y sensibilidad social en La incógnita y Realidad de Galdós," Revista hispánica moderna, xxx (Abril, 1964, núm 2), pp. 89-107.

[3]Hal Carney, The Dramatic Technique of Benito Pérez

analizado en profunidad las novelas dialogadas galdosianas.

Tampoco hay un libro, y es sorprendente, que se dedique a las obras en otras literaturas europeas que, si no son precisamente novelas dialogadas como las conocemos en España, arrancan de una motivación estética semejante a la que llevó a Galdós hacia la novela dialogada.

El presente estudio se propone precisar esta motivación en términos generales, y mas específicamente intenta llegar a precisar una teoría literaria de la novela dialogada específicamente galdosiana.

Los dos prólogos del autor a El abuelo y Casandra,[4] mientras nos dicen algo de sus propósitos al cultivar este género híbrido, no nos presentan una teoría de la amplitud que buscamos, como hizo por ejemplo Henry James en los prólogos de la edición neoyorkina de sus novelas.[5] A falta de ese texto directo, nos aprovechamos más bien del hecho de que Galdós adaptó sus novelas al teatro. Por medio de

---

Galdós (Lincoln, Nebraska, 1957 University Microfilms, Doctoral Dissertation Series Publication number 20, 986).

[4]Benito Pérez Galdós, El abuelo, novela en cinco jornadas (Obras completas, vol. VI. Madrid: Aguilar, 1961); El abuelo, drama en cinco actos, Arreglo de la novela del mismo título (Obras completas, vol. VI. Madrid: Aguilar, 1961); Benito Pérez Galdós, Casandra, novela en cinco jornadas (Obras completas, vol. VI. Madrid: Aguilar, 1961); Casandra, drama en cuatro actos, Arreglo de la novela del mismo título (Obras completas, vol. VI. Madrid: Aguilar, 1961).

[5]Henry James, The Art of the Novel, with an introduction by Richard P. Blackmur (New York: Charles Scribner's Sons, 1934).

un cotejo minucioso de las dos versiones de cada obra, pretendemos destacar y categorizamos los cambios que se efectuaron en las adaptaciones, con el propósito de separar los que eran meras correcciones estilísticas sin consideración genérica, los mecánicos, exigidos por el cambio de género y los que responden a la concepción personal del autor de las distinciones entre ambos géneros. De estos últimos principalemte esperamos sacar una teoría de la novela dialogada galdosiana.[6]

También estudiaremos brevemente las tres novelas, Doña Perfecta, Gerona y Zaragosa, que Galdós llevó al teatro. La razón de la sinrazón, fábula teatral absolutamente inverosímil,[7] caso aparte, según mi parecer, también se considerará brevemente.

El cuerpo central de este estudio será el cotejo de los cuatro textos en cuestión con sus adaptaciones al

---

[6]Carney, en su ya citada tesis sobre el teatro de Galdós, refiriéndose a las novelas dialogadas, procede de manera semejante. Sin embargo, no ofrece un análisis detenido ni profundo, y no llega a las mismas conclusiones.

[7]Benito Pérez Galdós, Doña Perfecta (Obras completas, vol. IV. Madrid: Aguilar, 1961); Doña Perfecta, drama en cuatro actos (Obras completas, vol. VI. Madrid: Aguilar, 1961); Gerona (Obras completas, Vol. I. Episodios Nacionales, Madrid: M. Aguilar, 1941); Gerona, drama en cuatro actos en prosa (Obras completas, vol. VI. Madrid: Aguilar, 1961); Zaragoza (second edition; Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1953); Zaragoza, Drama lírico en cuatro actos (Obras completas, vol. VI. Madrid: Aguilar, 1961); La razón de la sinrazón, fábula teatral absolutamente inverosímil (Obras completas, vol. VI. Madrid: Aguilar, 1961).

teatro. El análisis de La loca de la casa,[8] Casandra, El abuelo y Realidad,[9] constituirá cuatro capítulos consecutivos. El lector advertirá la escasez de referencias bibliográficas en estos capítulos: ésta se debe a la ya notada falta de crítica en este campo.

Entre los críticos más o menos contemporáneos de Galdós, Clarín fue el único que dedicó una obra entera a su novelística.[10] La materia contemporánea sobre el teatro y novelas sueltas de Galdós en las obras de Pérez de Ayala, Manuel Bueno, Yxart, Pardo Bazán, y Gómez de Baquero[11] constituye crítica periodística, después compilada en libros.

---

[8]Benito Pérez Galdós, La loca de la casa, comedia en cuatro actos, [primera versión](Obras completas, vol. V. Madrid: Aguilar, 1961); La loca de la casa, comedia en cuatro actos, [segunda versión](Obras completas, vol. VI. Madrid: Aguilar, 1961).

[9]Benito Pérez Galdós, Realidad, novela en cinco jornadas (Obras completas, vol. V. Madrid: Aguilar, 1961). Realidad, drama en cinco actos y en prosa, Arreglo de la novela del mismo título (Obras completas, vol. VI. Madrid: Aguilar, 1961).

[10]Leopoldo Alas (Clarín), Galdós (Obras completas, vol. I. Madrid: Renacimiento, 1912).

[11]Ramón Pérez de Ayala, Las máscaras (Madrid: Editorial "Saturnino Calleja," 1919); Manuel Bueno, Teatro español contemporáneo (Madrid: Renacimiento, 1909); José Yxart, El arte escénico en España (2 tomos; Barcelona: "La Vanguardia," 1894), vol. I; Emilia Pardo Bazán, "Realidad," Nuevo teatro crítico, II, Núm. 16 (abril 1892); E. Gómez de Baquero (Andrenio), Letras é ideas (Barcelona, Henrick, 1905); Novelas y novelistas (Madrid: Calleja, 1918).

Por ser Galdós figura controversial, el cuerpo de la crítica coetánea, especialmente la del teatro, principalmente periodística, tiende a ser emocionadamente apologética y hasta propagandista. En el otro polo, en casos como Bustillo,[12] emocionadamente denigrante y detractora.

Los críticos de la siguiente generación, quienes con la ventaja de la distancia temporal podrían habernos dejado crítica objetiva y responsable, también se dividieron en su apreciación del valor artístico de la obra de Galdós. Hasta la obra de Walton, 1927, Pérez Galdós and the Spanish Novel of the Nineteenth Century,[13] no volvió a aparecer un estudio extenso de la novela galdosiana, descontados los que se incluyeron en varias historias de la literatura de la época. Se dice que con el centenario del nacimiento, en 1943, se renovó el interés por la obra de Galdós. Diríamos más bien que en 1943 nació esta apreciación. En realidad, menos las obras de Clarín y Walton, hasta la publicación del libro de Joaquín Casalduero, Vida y obra de Galdós,[14] publicado en ese año commemorative no había ningún estudio amplio de la obra galdosiana. Y hasta el presente, otra, vez, teniendo en cuenta la importancia del autor, han

---

[12]Eduardo Bustillo, Campañas teatrales (crítica dramática) (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1901).

[13]L.B. Walton, Galdós and the Spanish Novel of the Nineteenth Century (London: J.M. Dent and Sons, 1927).

[14]Joaquín Casalduero, Vida y obra de Galdós (Nueva: edición aumentada; Madrid: Gredos, 1951).

aparecido relativamente pocos. Descontamos la obra de Berkowitz,[15] no por no tener gran valor, sino por no ser obra de crítica literaria, sino más bien biográfica. La obras de Angel del Río, la colección de artículos, de Pattison, Eoff, Correa, Schraibman Ricard,[16] y más recientemente los libros de Gullón, Regalado, y Montesinos[17] son los únicos de importancia que han salido. Entre éstos hay algunos que consideramos de dudosoo valor crítico que lograron eminencia por el mero hecho de haberse escrito. No olvidemos que hay una serie de críticos muy responsables que se han dedicado a la obra de Galdós solamente en artículos de revista; entre éstos se cuentan nombres como Bataillon, Dena Lida, Onis, Gilman, Portnoff, Sobejano, Guillermo de Torre, Jacinto Grau. También la revista Anales

---

[15]H. Chanon Berkowitz, Pérez Galdós, Spanish Liberal Crusader (Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1948).

[16]Angel Del Río, Estudios Galdosianos (New York: Las Americas Publishing Company, 1969); Walter T. Pattison, Benito Pérez Galdós and the Creative Process (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1954); Sherman H. Eoff, The novels of Pérez Galdós--concept of life as dynamic process (St. Louis: Washington University Studies); Gustavo Correa, El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós (Madrid: Biblioteca románica hispánica, Gredos, 1962); Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós (Bogotá: Publicaciones del instituto Caro y Cuervo, 1967); Joseph Schraibman, Dreams in the Novels of Galdós (New York: Hispanic Institute, 1960); Robert Ricard, Galdós et ses romans (Paris: Centre de Recherches de l'Institut d'etudes hispaniques, 1961).

[17]Ricardo Gullón, Galdós, novelista moderno (nueva edición; Madrid: Gredos, 1966); Antonio Regalado García, La novela historica de Pérez Galdós (Madrid: Insula, 1966); José F. Montesinos, Estudios sobre la novela española del siglo XIX: Galdós (Madrid: Editorial Castalia, 1968).

galdosanos, en recientes años ha contribuído mucho al estudio de las obras del autor. Sin embargo, desde la muerte de Galdós, hace cincuenta y un años contamos con muy poca crítica seria del quizá más importante escritor español desde Cervantes.

Antes de entrar en el estudio detenido de las obras en cuestión, veremos brevemente la tradición anterior de la novela dialogada española, el clima literario en que se encontraban la novela y el drama europeas en la época de Galdós y la evolución dentro de la misma novelística de éste hacia la novela dialogada.

Es posible estudiar mediante el examen de la estética del autor dentro del ambiente casi exclusivamente coetáneo la obra de James y de algunos autores europeos que es semejante a la novela dialogada galdosiana. Pero en el caso de Galdós, aunque creamos que es también cuestión de evolución básicamente orgánica hacia la novela dialogada, tenemos que considerar La Celestina, como punto de partida, por formar esta obra parte tan íntegra de la tradición literaria española y por citarla Galdós en el prólogo de El abuelo:

> Que me diga también el que lo sepa si La Celestina es novela o drama. Tragicomedia la llamó su autor; drama de lectura es, realmente, y, sin duda, la más grande y bella de las novelas habladas.[18]

---

[18]Galdós, Prólogo del autor, El abuelo, p. 11.

Primero nos conviene citar brevemente algo de la teoría literaria establecida sobre los dos géneros de los que participa la novela dialogada. La épica es el antecedente de la novela y el drama. Según Scholes y Kellogg la novela siempre ha sido "an unstable compound". Se encuentra entre "the direct speaker or singer of the lyric" y "the direct presentation of action in drama."[19] La novela que apenas se establece como género definido en el siglo dieciocho, según estos teorizadores muestra indicaciones de que en el siglo presente va a descomponerse para producir nuevas formas, como hizo la épica en tiempos antiguos. Este proceso seguramente comenzó a fines del siglo pasado. Viendo descomponerse su propia novelística, Galdós miró hacia atrás, hacia una época pre-genérica para quizá justificar la novela hablada; dio con La Celestina. No pretendemos aquí precisar el género de La Celestina, sino más bien mostrar que en una época en la que los géneros no eran rígidamente fijos, un autor podía acudir a la forma o combinación de formas más adecuada a su materia. Por ejemplo, según María Rosa Lida,

> . . . el teatro devoto medieval podía dramatizar partes de una historia conocida dejando que el auditorio supliese los nexos entre episodio y episodio: así había de proceder todavía Gil Vicente en sus tragicomedias de Dom Duardos y de Amadís. El dramaturgo podía inventar una historia, narrarla detenidamente en el prólogo o argumento y dramatizar partes de ella, como en el caso anterior: así procede Frulovisi en la mayoría de

---

[19]Robert Scholes and Robert Kellogg, The Nature of Narrative (London, Oxford and New York: Oxford University Press, 1966), pp. 15-16.

> sus comedias; Gil Vicente en la Comédia de Rubena, la Comédia do Viuvo, la Comédia sôbre a divisa de cidade de Coimbra, la Floresta en engaños, el Auto de Lisitánia; Lope de Rueda en las comedias Armelina, Medora y el Colloquio de Camila; Alonso de la Vega en sus tres Comedias. . . . y en el teatro de Shakespeare, Enrique V, donde prólogos y epílogos completentan la representación, . . .

También, según María Rosa Lida, "el autor podía componer dramas sin argumento central y con varias acciones no jerarquizadas, pero con unidad de ambiente, como la Soldadesca y Tinellaria entre las de Torres Naharro."[20] Después de la Celestina podemos citar imitaciones de ésta como La ingeniosa Elena, hija de Celestina de Salas Barbadillo y La Dorotea, de Lope de Vega, no precisamente imitada sino más bien inspirada en La Celestina. En lo que se refiere a esta obra, nos dice María Rosa Lida:

> . . . basó su "acción en prosa" en la estructura de La Celestina, . . . por acoger la variedad individual de hombres y ambientes que los dos teatros más familiares excluían. . .[21]

Consideramos muy parecida la motivación de Galdós en la composición de sus novelas dialogadas.

Los preceptos neoclásicos del siglo xviii fijaron como inflexibles los géneros. La crítica de este siglo estableció, en particular, normas que el teatro debía seguir. Por no considerarse forma literaria seria que mereciese la atención de la crítica, la novela se libró de la rigidez inhibitoria del neoclasicismo. Gozaba de libertad para

---

[20]Lida de Malkiel, La originalidad artística, pp. 75-76.

[21]Ibid., p. 56.

probar técnicas nuevas y abarcar nuevas estéticas o filosofías. Aparecen en esta época novelas dialogadas como la citada por Mendilow, obra anónima inglesa The Disguise, a dramatic novel, 1771.[22] También se produce lo que se denomina Buchdramen, Closet-drama o Lesedrama, dramas que según las normas del siglo eran irrepresentables.[23] El criterio de longitud referente a la representabilidad de estos dramas y la designación peyorativa de dramas de lectura, según María Rosa Lida responden a los prejuicios del neoclasicismo.[24] Concluye ella también, que designar las obras de Galdós "novelas dialogadas" responde a prejuicios de la época formados ya en el siglo XVIII. Para ella son dramas que participan de una "forma dramática en desuse desde el siglo XVII;" la comedia humanística de la que participa también La Celestina. Niega que provengan las novelas dialogadas de Galdós de "un maridaje abstracto entre el género de la novela y del drama, . . ." y sostiene que deben su concepción a "la atención honda a La Celestina, cuyas huellas son muy visibles cabalmente en Realidad, 1889, la primera de estas obras dialogadas."[25]

---

[22]Adam Abraham Mendelow, Time and the Novel (New York: Humanities Press, 1965), pp. 111-112.

[23]Wolfgang Kayser, Interpretación y análises de la obra literaria, traducida y editada par María D. Mouton y V. Garcia Yebra (Madrid: Gredos, 1961), pp. 223 y 278.

[24]Lida de Malkiel, pp. 65-66.

[25]Ibid., pp. 71-72.

Estamos de acuerdo con María Rosa Lida en su afirmación de que quizá la denominación de estas obras de híbridas entre novela y drama, responde a prejuicios críticos temporales, pero sostenemos que insistir en que son comedias humanísticas responde igualmente a otros prejuicios críticos --el querer hacerlas conformar con su teoría sobre el género de La Celestina y las influencias de esta obra en la literatura española subsiguiente. Tampoco podemos aceptar que Realidad, novela dialogada, se pueda reducir a un producto de "la atención honda" a La Celestina. En su obra acertadísma en otros aspectos, la preocupación por encontrar "huellas" de La Celestina tiende a cegarla ante el reconocimiento de la inspiración auténtica y personal.

Tengamos siempre en cuenta que Galdós no escribió un prólogo a Realidad, su primera novela dialogada. La forma de esta obra, como demonstraremos más adelante, se inspira en la materia que también inspiró La incógnita.[26] (Y ésta, por cierto, por ser novela epistolar no debe su existencia a Cárcel de amor). Cuando Galdós se refirió a La Celestina, estaba escribiendo El abuelo, 1897. Probablemente, con la experiencia de la reacción de la crítica a Realidad, novela dialogada, Galdós consideró oportuno justificarse mediante sus referencias a obras maestras del pasado, también de dudoso género. En cuanto a "las huellas", cuya existencia no negamos absolutamente; María

---

[26]Benito Pérez Galdós, La incógnita (Obras completas, vol. V. Madrid: Aguilar, 1961).

Rosa Lida se refiere a frases sueltas que no tienen que ver con el género, ni con la motivación artística de la obra. Y como veremos más adelante, el empleo de la acotación hablada, típicamente celestinesca, en escenas itinerantes, no se liga al género necesariamente A lo mejor, puede constituir, cierta forma de homenaje al autor de La Celestina, por parte de Galdós.

En todo caso, no es decir que el autor escribe en un vacío. Siempre hay influencias exteriores y antecedentes que afectan la obra literaria. Cervantes parodia el libro de caballerías para dar forma a una inspiración honda y personal que no podría proceder del exterior, ni mucho menos del pasado.

Más importante, aunque no tanto como la inspiración individual del autor, especialmente en el desarrollo de la literatura moderna, es el clima literario coetáneo--el aire que respira el autor. Galdós, indudablemente era hombre de su época; su obra, paralela a las estéticas literarias europeas de la segunda mitad del siglo diecinueve. En términos muy superficiales se puede decir que la literatura novelesca y la dramática en Europa se atraían mutuamente. Vemos una tendencia hacia la novelización del drama y la dramatización de la novela. Mientras el drama se hizo un tanto discursivo (Ibsen, Tolstoy, Hauptmann, Maeterlinck, Shaw), en la novela, en muchos casos, las partes narrativas y descriptivas se rindieron a la presentación actual de la acción. Como otra manifestación de esta

tendencia, vemos que en Francia novelistas como Flaubert, los Goncourt, Zola, y Daudet, y en España, Alarcón, Valera y Galdós hicieron tentativas en el teatro. En Inglaterra, Henry James publicó The Awkward Age, 1899 [27] que por la utilización casi exclusiva del diálogo podría haber sido comedia, o novela dialogada. El dramaturgo Shaw escribió dramas con prólogos y acotaciones largas que se dirigían igualmente al lector y al espectador teatral. Y en España, Galdós publica sus novelas dialogadas.

En la novela se empieza a utilizar la técnica dramática del soliloquio, lo que más tarde se denominará monólogos interiores o "streams of consciousness". Por considerarse inverosímiles los soliloquios, ya no se admiten en el teatro realista y naturalista. Este teatro, en cambio, pone mucha atención en los detalles de la decoración escénica para crear un ambiente, como también hace la novela realista. Todo esto nos parece cuestión de generación. Como dicen Wellek y Warren,

> Attention to setting--the literary elements of description as distinguished from narration--would at first thought seem to differentiate "fiction" from drama; our second thought, however, would rather make it a matter of period. Detailed attention to setting, whether in drama or the novel, is Romantic or Realistic (i.e. nineteenth century) rather than universal. In drama, the setting may be given verbally within the play (as in Shakespeare) or indicated

---

[27] Henry James, The Awkward Age (New York and London: Harper and Bros., 1899).

> by stage directions to scene designers and carpenters. . . .[28]

La tendencia a la descripción minuciosa del escenario se da en Ibsen y llega hasta el extremo en Shaw. En Galdós, como en Shaw, la acotación no es sólo descriptiva, sino también narrativa de acción pantomínica. Según J.W. Beach, por extensas que sean estas acotaciones, no forman parte del drama puesto que el drama no existe fuera del escenario.[29] En el otro extremo, si el novelista "offers nothing but the bare dialogue, he is writing a kind of play; as a dramatist, amplifying his play with 'stage-directions' and putting it forth to be read in a book, has really written a kind of novel."[30]

Esta aparente confusión genérica no es más que una indicación sintomática de una condición general estética más honda en la literatura europea. Esta condición afecta profundamente la obra de Galdós. Es de doble cara, una sustancial y la otra formal. Mientras desde los orígenes de la novela moderna hay una continua progresión hacia la interiorización de la sustancia con una concomitante reducción de la importancia del argumento,[31] hay una

---

[28]René Wellek y Austin Warren, Theory of Literature (3ª ed; New York: Harcourt Brace and World, 1956), p. 220.

[29]Joseph Warren Beach, The Twentieth Century Novel (New York: Appelton-Century Croft Inc., 1960), p. 146.

[30]Percy Lubbock, The Craft of Fiction (New York: Viking Press, 1957), pp. 111-112.

[31]Mendilow, p. 202.

búsqueda incesante de formas cada vez más objetivas para la presentación de esta materia. Toda esta cuestión de interiorización y objetividad viene envuelta en otra aun más básica que es la concepción de la realidad por el artista. Ejemplar de esta situación es el empleo de la acotación y del soliloquio en el teatro. El gran desarrollo de la acotación en el siglo diecinueve se debe al afán de la reproducción realista del ambiente; cayó en desuse el monólogo teatral por considerarse medio inverosímil. Mentras en la novela se consideraba más verosímil el monólogo que la presencia del narrador.

Los novelistas en general anhelaban lograr mayor realismo e intensidad dramática mediante la presentación objetiva de la materia. ¿De dónde sacar los medios para estos efectos más convenientes que del teatro mismo? Según Wellek y Warren, esto se debía, en parte, a la gran influencia de Dickens en la literatura de la época. "Dickens' impulse is always to present, in dialogue and pantomine; instead of telling is <u>about</u>, he <u>shows</u> us." El maestro inglés pidió prestado mucha de su técnica de la comedia y el melodrama del siglo XVIII.[32] (Conviene notar aquí que Galdós cuenta a Dickens entre sus maestros.) Otros novelistas de la época, como James, aprenden de Ibsen. Con el uso del diálogo, la ilusión de actualidad y objetividad en la novela, se intensifica el dramatismo, de manera que la

---

[32]Wellek y Warran, <u>Theory</u>, p. 233.

novela pueda tener efecto dramático semejante al del drama teatral.[33] Pero por mucho que el novelista procure intensificar estos aspectos de la novela, no puede desaparecer por completo como hace el dramaturgo. Entonces, ¿por qué no se escribían dramas más bien que novelas objetivas? Esto nos lleva otra vez a la cuestión del realismo que se quería crear. La novela aventaja al teatro en la presentación de la realidad, especialmente la interior o espiritual.[34] El novelista tiene la opción de poder usar medios teatrales, sin renunciar a las libertades que le proporciona la novela. En las palabras de J.W. Beach:

> . . . at every point, the play is distinguished from the novel by its greater limitations, by all it has to go without. It has to go without exposition, discription, caracterization, without "psychology," and almost entirely without action.[35]

El mismo James nos explica por qué, mientras usaba tantos métodos teatrales, nunca abandonó la novela por el drama. Teniendo que caracterizarse por la claridad, el teatro no puede ser complejo,

> . . . Ibsen and Dumas are precisely cases of men, . . . in their poor theatrical straight-jacket, speculative, who have <u>had</u> to renounce the finer thing for the coarser, the thick, in short, for the thin and the curious for the self-evident. . . . Ibsen is, in fact, wonderfully a case in point, since from the moment he's clear, from the moment he's 'amusing' it's on the footing of a thesis as simple and superficial as that of 'A Doll's House'--while from

---

[33]Mendelow, pp. 111-112.

[34]Wellek y Warren, <u>Theory</u>, p. 223.

[35]Beach, p. 146.

> the moment he's by apparent intention comprehensive and searching it's in the footing of an effect as confused and obscure as 'The Wild Duck'. . . .[36]

Conviene considerar brevemente este nuevo realismo íntimo que ha sido censurado por inverosímil o fantástico. Con la invención de la máquina fotográfica y del cinematografía, el novelista tenía que volverse hacia adentro para superarlos. Guy de Maupassante se defiende en una introducción a Pierre et Jean: "The realist, if he is an artist, will seek to give us not a banal photographic representation of life, but a vision of it that is fuller, more vivid and more compellingly truthful than even reality itself." De semajante manera dice Dostoevsky: "I have my own idea about art, and it is this: what most people regard as fantastic and lacking in universality, I hold to be the inmost essence of truth. Arid observation of everyday trivialities I have long since ceased to regard as realism--it is quite the reverse. In any newspaper one takes up, one comes across reports of wholly authentic facts, which nevertheless strike us as extraordinary. . . . They happen every day and every moment, therefore they are not 'exceptional'! . . ."[37]

---

[36]James, The Art of the Novel, pp. 112-113.

[37]Guy de Maupassante, introducción a Pierre et Jean, citada por Miriam Allot, Novelists On the Novel (New York: Columbia University Press, 1959), p. 71; Fyodor Dostoevsky, Carta a Nikolay Strakhov, 26 feb 1869 en Letters (1914) traducida por Ethel Colburn Mayne, citada por Miriam Allot, Op. cit., p. 68.

He is also quoted in Wellek as having said: "they call me a psychologist mistakenly. I am rather a realist in a higher sense, i.e. I depict all the depths of the human soul."[38] Citamos otra vez a Wellek quien es el único crítico, no español, que ha reconocido precisamente que Realidad, novela dialogada, sintetiza todas estas tendencias de la estética de la época:

> Besides, the objectivity of narration, the whole attempt to approximate the novel to drama which reached such extremes as the almost completely dialogized novel, The Awkward Age (1899) of James, or the novel in dialogue by Pérez Galdós, Realidad, (1890) [sic] does not necessarily mean an increase in realism in the sense of 'faithful representation of social reality'. The furthest consequences of the method, the stream of consciousness, the dramatizing of the mind, actually dissolve outer reality. The stream of consciousness represents rather an inward turn toward a subjective, symbolic art which is at the other pole of realism.[39]

De modo que al llegar hacia el fin del siglo el novelista de estética espiritualista tenía en su poder la amplitud de la novela y la objetividad del drama para dramatizar la realidad de la vida íntima. Destacamos aquí lo más enfáticamente posible que Realidad, novela dialogada, representa una culminación sintética de esta estética europea del fin del siglo. Además de presentarnos un drama ético de la vida interior de tres individuos de manera

---

[38]Fyodor Dostoevsky, carta a N.N. Strakhov, 26 feb /10 Marzo 1869, en Pisma ed. A.S. Dolinin, 2 (Moscow, 1928-34) p. 169 citada por René Wellek, Concepts of Criticism (New Haven: Yale University Press, 1963), p. 232.

[39]Wellek, Concepts, p. 251.

objetiva, en conjunto con La incógnita, constituye un estudio dialéctico de la misma realidad en sus manifestaciones superficiales e íntimas. O sea que Realidad, novela dialogada, cae dentro de la novelística del autor, siempre en constante evolución. No es, como han dicho demasiados críticos, un paso en su evolución hacia el teatro, un aprendizaje del novelista inseguro de su habilidad de dramaturgo, antes de mojarse en las aguas turbulentos del mundo teatral coetáneo. Quien estudie el teatro de Galdós, tiene que reconocer esto.

Nos toca ahora pasar a mirar en términos generales esta evolución novelística de la que hemos hablado tanto. Consideraremos brevemente algunas obras representativas de cada etapa. Por los obligados límites de este estudio pasamos por alto los Episodios Nacionales, considerando en otro capítulo sólo los que se adaptaron a las tablas.

Repetimos que la evolución de la obra de Galdós sigue, en términos superficiales, la de la novela europea. De la historia y acción en las novelas de la primera etapa pasa a la preocupación por problemas sociales, y finalmente al conflicto personal psicológico o espiritual en las Novelas Españolas Contemporáneas. De un predominio de la narración, su obra pasó a caracterizarse por la maestría de la recreación de la palabra hablada. Este proceso, de histórico a psicólogico espiritual, de narrativo a dialogístico y hasta monologístico, de difuso a denso, podría caracterizarse en una palabra, la que emplea Gullón:

"interiorización".[40] En conexión con el problema de la expresión de la materia cada vez mas íntima, a través de su evolución literaria, surge la cuestión de la relación del autor con la obra de arte. Esta cuestión es, según Wellek y Warren, "the central problem of narrative method".[41] Hace del conjunto de la obra novelesca de Galdós una especie de continua experimentación en lo que se refiere a su relación con su obra y sus personajes.

En La Fontana de Oro, 1867-68, ya se plantea el problema; el autor escribe en tercera persona fingiendo saber todo por Vozmediano. Pero no logra la objetividad que piensa crear así. La intervención del autor se siente en muchos aspectos de la novela: el humor, la ironía, el simbolismo transparente de los nombres de los personajes. En esta obra se encuentran ya tentativas que apuntan hacia la técnica dialogal. Aunque todavía no se entremezclan trozos de diálogo dramático en el texto, el aparte o "para sí" se utiliza. Los pensamientos de Lázaro se presentan por medio del "para sí" simultáneo con la recitación ante el club político. Mientras habla, siente su fracaso como orador. Para dar actualidad y derechura y el sentido de rapidez a la reacción del público se trancriben estas reacciones en forma de acotación de tipo teatral entre las

---

[40]Gullón, Galdós, novelista, p. 25.

[41]Wellek y Warren, Theory, p. 222.

frases del parlamento de Lázaro.[42] En Doña Perfecta,[43] 1876, de este período, no se apreveche de artificios específicamente teatrales como el aparte o la acotación. Tampoco se plantea abiertamente el problema del autor frente a la obra. Sin ambargo la obra tiene la distinción de ser una de las más dramáticas de la novelística galdosiana. Se caracteriza por la gran concentración del conflicto y la acción y el aislamento de los personajes en el pueblo de Orbajosa. Según Muir, el dramatismo de la acción se intensifica cuando "all exits are closed" para los personajes.[44] En esta novela, Galdós alterna los capítulos largos de fondo narrativo con los cortos que presentan de manera casi escénica la acción. Efectivamente, esta obra se lleva a las tablas con relativamente pocas alteraciones. Más importante en su aplicación a las novelas dialogadas es que en toda la experimentación técnica de Galdós de aquí en adelante, las distintas formas de las obras nos paracen inspirarse en la sustancia. La novela dramática, por ejemplo, está perfectamente adecuada a la presentación tendenciosa de ideologías en conflicto en Doña Perfecta.

---

[42]Benito Pérez Galdós, La Fontana de Oro (Obras completas, Madrid: Aguilar, 1961), IV, cáp. ix, p. 55 y cáp. x, p. 53.

[43]Benito Pérez Galdós, Doña Perfecta (Obras completas, vol IV. Madrid: Aguilar, 1961). Doña Perfecta, drama en cuatro actos (Obras completas, vol. VI. Madrid: Aguilar, 1961).

[44]Edwin Muir, The Structure of the Novel (London: The Hogarth Press, 1963), p. 59.

En contraste, aunque dialogada, en los demás aspectos, Realidad, no es una novela dramática.

Efectivamente, Galdós abandona esta forma compacta y acelerada de presentar la acción novelesca al embarcarse en el estudio de problemas sociales y psicológicos en Las Novelas Españolas Contemporáneas. La primera, La desheredada, 1881[45] incorpora ya casi todos los gérmenes de la novela galdosia del futuro. Se desarrolla plenamente la reproducción de la realidad exterior de acuerdo con las estéticas realista y naturalista: el manicomio la fábrica, la cárcel. Pero si bian muchos de estos pasajes descriptivos parece motivados por el solo gusto de copiar, siempre se dan otros que forman parte íntegra de la obra. Esta útlima clase de descripción íntegrada, es lo que predomina en las obras más tardías. "Estas detalladas descripciones, que con frecuencia parecen alargarse con exceso, tienen, sin embargo, el sello de un ambiente caracterizador, cuya función es la de proyectar el personaje hacia el mundo externo, como una prolongación de sus atributos esenciales.[46]

Se inicia en La desheredada la exploración de la subconsciencia en una especie de monólogo interior durante el insomnio de Isidora. Aparecen también varias tentativas en el diálogo directo de forma teatral que en ciertas ocasiones consitituyen capítulos enteros. En uno, con

---

[45]Benito Pérez Galdós, La desheredada (Obras completas, tomo IV. Madrid: Aguilar, 1961).

[46]Correa, Realidad y ficción, p. 57.

acotación detallada del interior, monologan sucesivamente Isidora y Joaquín. Estos monólogos aunque larguísimos se distinguen de los de los insomnias más incoherentes y típicamente novelescos por tratar de manera directa, dramática y hasta teatral los conflictos principales de los amantes. Citamos pasajes de estos monólogos:

> Isidora.--. . . Yo no soy mala. Es que las circunstancias me obligan a parecerlo.
> . . . . . .
>
> Dios mío, ¿Por qué me hiciste noble? ¿Por qué no me hiciste nacer de vil populacho?
> . . . . . .
>
> Joaquín.--¿Por qué educaron en el lujo al hijo de un pobre empleado con treinta mil reales? ¿Por qué desde niño me enseñaban a competir con los hijos de los grandes de España? ¿Por qué no me aplicaron a cualqiuer trabajo. . . ?[47]

Como nos dice Roberto Sánchez, "Así, en La desheredada, Galdós parece acudir al diálogo como para dar realce a uno de los motivos claves de la obra. El drama de los personajes nos llega en forma directa y objetiva."[48]

El titular el primer capitulo de La desheredada, "Final de otra novela", representa otra manifestación del problema del autor ante la obra de ficción. Empieza aquí destruyendo la ilusión de la realidad al decirnos que es una novela. En la materia de la obra crea la ilusión de

---

[47]Galdós, La desheredada, parte II, cap. XII, pp. 1124-25.

[48]Roberto Sánchez, "'El sistema dialogal' en algunas novelas de Galdós," Cuadernos Hispanoamericanos, LXXIX (1969), núm. 235, p. 159.

la vida de manera plenamente realista/naturalista. Termina por negar otra vez la ilusión de realidad imponiéndose, para moralizar sobre el desenlace a la manera de los novelistas ingleses del siglo dieciocho.

El amigo Manso, 1882, y Lo prohibido, 1884, 1855,[49] se escriben en primera persona. En el primero, se plantea el problema del autor ante su creación ficticia, no de manera indirecta como en La desheredada, (o sea por referencia a la calidad literaria de la obra) sino por medio de la declaración del personaje, al parecer independiente del autor, de que no existe, y por medio de la narración al fin de su propia muerte. En Lo prohibido, el autor hace que José María autor de sus propias memorias encargue a José Ido del Sagrario la publicación póstuma del manuscrito. Este afán de desaparecer tras un autor ficticio o el personaje que se crea a sí mismo, se relaciona directamente a con la búsqueda continua de medios, cada vez más objetivos de la presentación de la materia novelesca.

En lo que se refiere al uso del diálogo de tipo teatral en la novela, encontramos en El doctor Centeno, 1883,[50] que en vez de incorporarse escenas de conflicto dramático, se emplean para puntuar, en forma de escenas representativas,

---

[49]Benito Pérez Galdós, El amigo Manso (Obras completas, vol. IV. Madrid: Aguilar, 1961); Lo prohibido (Obras completas, vol. IV. Madrid: Aguilar, 1961).

[50]Benito Pérez Galdós, El doctor Centeno (Obras completas, vol. IV. Madrid: Aguilar, 1961).

el proceso en declive de la vida de Alejandro. Galdós da relieve a los episodios en los cuales Alejandro, cada vez más desesperado económicamente, se deja llevar por su generosidad, prestando dinero a sus amigos.

Al fin de esta novela, Alejandro, ya moribundo, habla con Centeno, su criado leal. El pasaje es, en realidad, una especie de soliloquio, como lo son muchas de las conversaciones que ambos personajes tienen. La presencia de Felipe es más bien estímulo para la expresión de Alejandro de sus pensamientos íntimos. En este pasaje, Alejandro no está justificando su vida tanto ante Centeno, sino ante sí mismo. Esto, de cierto modo, anticipa el desdoblamiento de personajes que se encuentra en Realidad, novela dialogada.

Otro propósito tiene el primer capítulo, del todo dialocado, de Tormento, 1884.[51] No lleva el conflicto; al contrario, no es diálogo dramático, sino expositivo. El capítulo final, también escena en diálogo, funciona como epílogo. Aislar así la novela, no dialogada, entre principio y fin dialogados, tiene el efecto de esconder un tanto la presencia del autor puesto que la primera y última impresiones mediante la presentación dialogal son objetivas. Eoff, en su valoración relativamente negativa de las novelas dialogadas de Galdós, cita el primer capítulo de Tormento como ejemplo de lo que Galdós debió haber hecho en la novela dialogada. Sin rebajar el valor de este capítulo en

---

[51]Benito Pérez Galdós, Tormento (Obras completas, vol. IV. Madrid: Aguilar, 1961).

Tormento, consideramos que como este capítulo tiene el sólo propósito de presentar la exposición, tan limitado en contraste con la responsabilidad del diálogo de en las novelas dialogadas, esta opinión del crítico muestra su falta de comprensión de la novela dialogada galdosiana. Además, dice que Galdós hubiera podido crear así la novela dialogada sin sacrificar los detalles incidentales tan propios de su talento y sin preocuparse por la mecánica de la producción teatral.[52] Con toda modestía, quisiéramos que el insigne crítico nos dijera dónde, en la novela dialogada de Galdós se encuentran indicaciones de una preocupación por el montaje escénico de estas obras.

En las palabras de Gilman, Fortunata y Jacinta, 1887,[53] es "una historia oral al parecer ilimitada, en que se registran infinitas conversaciones en una infinidad de lugares." Esta obra, tan lograda desde el punto de vista oral no es dialogada, ni contiene pasajes de diálogo de tipo teatral. Tampoco predomina hasta el punto extremo el diálogo directo. Escribe Gilman:

> Recapitulando brevemente, al examinar cualquier frase o fragmento del estilo de Galdós, las primeras preguntas pertinentes son "¿dónde?" y "¿quién?" Se trata, desde luego, de un estilo de individuos que hablan en ciertos lugares o situaciones: así lo podemos ver en la enorme cantidad de diálogos que hay en la novela. Pero si por alguna razón un personaje no puede hablar, o Galdós prefiere no dejarlo hablar, sus palabras seguirán infiltrándose en la narración por

---

[52]Eoff, p. 87.

[53]Benito Pérez Galdós, Fortunata y Jacinta (Obras completas, vol. V. Madrid: Aguilar, 1961).

> medio de las mil y una variedades del diálogo indirecto. Será imposible tratar de estudiar aquí en forma adecuada el problema del diálogo indirecto y del "punto de vista" narrativo. Sin embargo, no podremos comprender la estructura oral de Fortunata y Jacinta en su totalidad si no mencionamos un aspecto íntimamente relacionado con el diálogo indirecto: el interés continuo que muestra Galdós por los límites o fronteras del lenguaje hablado. Como muchos otros novelistas, Galdós escribe en un estado de continua transición creadora entre el diálogo reproducido y la narración en tercera persona, pasando por el diálogo indirecto. Pero en Fortunata y Jacinta, donde se acentúa temáticamente la lengua hablada, parece haber una especial conciencia de esas zonas o situaciones en que comienza o termina el acto de hablar.[54]

Fortunata y Jacinta es otro ejemplo de lo que hemos visto con total consistencia en la novela de Galdós. Es que la forma se inspira en la materia. En esta obra la reproducción objetiva de la realidad, más bien que efectuada por medios artificiales, como la interposición de un autor ficticio o la presentación de escenas en forma de diálogo teatral, se efectúa mediante la misma forma aparentemente casual, amorfa, del libro, a imitación de la vida misma. En este senetido, Galdós anticipa lo que Beach designa "the composite view" que se da en Dos Passos.[55] La contraposición de las noticias actuales con la materia novelesca en este autor norteamericano también es anticpada en una contraposición semejante de la historia política y la personal en Fortunata y Jacinta.

---

[54]Stephan Gilman, "La palabra hablada en Fortunata y Jacinta," Nueva revista de filología hispánica, XV, núm. 30, México (Julio-decembre 1961), pp. 547 y 552-53.

[55]Beach, p. 510.

Los años 1888 y 1889, años de la composición, y publicación de La incógnita, Torquemada en La hoguera[56] y Realidad representan el período de la culminación experimental de la obra novelística de Galdós. La incógnita, noviembre 1888 a febrero 1889, es su única novela epistolar; Torquemada, febrero, 1889, su única novela corta; y Realidad, su primera, y a nuestro parecer, más auténtica novela hablada. Estas tres obras representan tres resultados distintos de la búsqueda del autor de las calidades de objetividad, derechura y actualidad de la presentación de materia noveles. La novela epistolar, no puede considerarse equivalente a la narración en primera persona. Juzga Mendilow que ésta por escribirse "backward from the present" pierde el sentido dramático de la actualidad lo que no se compromete en la novela epistolar, porque narra los hechos mientras estan aconteciendo.[57] Sin embargo, lo que gana en actualidad, como vemos en la comparación de Realidad y La incógnita, lo pierde en intimidad.

Es digno de atención que para destacar eficazmente lo que es The Awkward Age, de Henry James, novela casi del todo dialogada, Lubbock teoriza hipotéticamente sobre lo que sería su contrapartida: "Has anyone tried to write a novel in which there should be no dialogue, no immediate scene,

---

[56]Benito Pérez Galdós, Torquemada en La hoguera (Obras completas, tomo V. Madrid: Aguilar, 1961).

[57]Mendilow, p. 107.

nothing at all but a diffused and purely subjective impression? Such a novel, if it existed, would be a counterpart to The Awkward Age."[58] Aunque está hablando de una obra puramente retrospectiva, y La incógnita es actual, es aparente que no conoció la obra de Galdós. Precisamente, lo que hace Galdós es presentar una novela dialogada objetiva y su contraparte sujetiva. La incógnita, además de subjetiva, es superficial. Por ser novela epistolar, es obvio que no siendo autor omnisciente, el narrador no puede profundizar en las almas de los personajes. Realidad representa la verdad íntima del mismo asunto de La incógnita. En la novelística de Galdós ambas obras son igualmente experimentales.

Hablando de Torquenada en la hoguera, Ricardo Gullón plantea el problema de la composición de esta novela corta entre La incógnita y Realidad. Concluye que "algún impulso incontenible le obligó a dar plenitud de existencia a esa figura hasta entonces transeúnte por su novelística". Continúa, "como el jardinero sabe el instante preciso en que la flor debe ser cortada, el novelista tuvo conciencia de que no podía retrasar la creación. El tempo de esta novela corta es tan rápido que diríase escrita sin levantar la pluma del papel; su admirable continuidad de ritmo presta al relato la fuerza de una narración de cosas recién sucedidas, de algo que acaba de ocurrir cuando la relación

---

[58] Lubbock, p. 195.

comienza. . . ." La obra es un ejemplo de la novela corta por excelencia. Esta forma según el mismo Gullón "prescinde de crear un mundo novelesco. . . . escoge para desundarle el momento en que el usurero asiste, impotente y trastornado, a la agonía de su único hijo varón."[59] Como nos dice Wolfgang Kayser, la novela corta es "la más afín al drama en cuanto que, a partir de cierto momento sigue la línea recta del desarrollo de la acción.[60] De manera que, tomando en consideración las caracteristicas de la novela corta, no nos parece tan problemático el haberse escrito Torquemada en la hoguera, la única novela corta de Galdós, entre La incógnita y Realidad. Es evidente que Galdós estaba experimentando con formas de expresión, inmediatos, directas y actuales. Ambas obras, La incógnita y Realidad, incorporan un tiempo, un conflicto y una acción concentrados, y además son de poca extensión y aunque no se caracterizan por el tempo rápido de Torquemada en la Hoguera, creemos que es precisamente por haberse escrito entre estas obras por lo que resultó así. No es decir que el novelista escoge primero la forma y ajusta a ella la materia. Al contrario, como nos dice James en el prólogo a The Awkward Age, los dos aspectos de la obra son inseparables. "The thing 'done' artistically is a

---

[59]Gullón, Galdós, novelista, p. 103 y 100.

[60]Kayser, p. 274.

'fusion'."[61] En otros términos, si Galdós hubiera tenido años antes la idea de Torquemada en la hoguera, no podría haberla realizado entonces, tal como resultó en esta etapa de su carrera literaria. Según Del Río,

> Marca justamente la aparición de Torquemada en la hoguera el momento de crisis estética en la cual Galdós desplaza el centro de atención de su obra del pormenor realista y general, para hacerlo gravitar sobre el análisis psicológico de unos personajes. Se inicia el cambio en Fortunata y Jacinta y llega a predominar en Realidad, aparecida pocos meses después de la obra que estamos analizando [Torquemada en la hoguera]. Hasta Fortunata y Jacinta las novelas contemporáneas de Galdós--excluyendo las de la primera época de carácter distinto--habían sido amplios cuadros de custumbres, donde los personajes, por muy intensos y bien concebidos que fueren algunos, estaban como supeditados al conjunto; en la segunda parte de esta obra cumbre del realismo galdosiano aparece la figura de Maxi, en su crisis místico-sensual destacando sobre todo lo demás; y en Realidad, el drama íntimo de Federico Viera, y secundariamente de Orozco y Augusta, constituye el nudo de la obra.
>
> En Torquemada en la hoguera el equilibrio entre ambos elementos es perfecto. Casi no hay acción. Las angustias, los desvaríos del avaro ante la muerte de su hijo; el juego tragicómico de su mezquino espíritu ante el golpe rudo e inexplicable, dominan la obra; pero sirviendo de fondo, Galdós ha condensado aquí, como en ningún otro libro, toda la sal de su pluma de costumbrista. . . .[62]

Sería fácil concluir que estas obras, La incógnita, Torquemada en la Hoguera y Realidad, novela dialogada, representan el punto de viraje entre la novela anterior y el drama, que también es de conflicto personal y concentrado. A nuestro ver, al contrario, la evolución dentro

---

[61] James, The Art of the Novel, p. 115.

[62] Del Río, pp. 85-86.

de la novela galdosiana, la novela dialogada inclusiva, no se dirige hacia el teatro. La obra teatral de Galdós tiene que considerarse aparte, por ser de inspiración y motivación estética distintas. Las obras en cuestión, constituyen más bien el viraje hacia la novela espiritualista. En el teatro, en cambio, hay una tendencia a volver a la presentación simplista de la obra de tesis, distinguiéndose de las obras de la primera época, como Doña Perfecta, por la "integración" y "conciliación" de los "elementos irreconciliables". En el plano estético esto se manifiesta "en los ensayos de fundir formas diversas: novela y drama."[63] Para apoyo de esta teoría, Angel del Río acude a La loca de la casa. De semejante manera, acudiendo a la más tardía Casandra, novela dialogada, 1905, Eoff atribuye la tendencia hacia la conciliación en la obra tardiá de Galdós a una ansiedad de acelarar el lento proceso social en España.[64] La selección de los ejemplos en los dos casos es indicativo de la falta de compresión general de la crítica de las novelas dialogadas galdosianas. El error de Del Río es considerar La loca de la casa novela dialogada; no lo es. Y Eoff no distingue entre Casandra, novela dialogada y la versión teatral. O sea que esta tendencia a la conciliación cuya existencia en estas últimas etapas de la obra de Galdós no negamos, se limita por la

---

[63] Ibid., p. 33.

[64] Eoff, p. 113.

mayor parte, a la obra dramática inclusivas La loca de la casa y Casandra, drama. Efectivamente la misma obra que Eoff cita, es ejemplar de la distincción que hace Galdós entre la sustancia adecuada a los dos géneros. En Casandra, drama, con el asesinato de Doña Juana se soluciona el conflicto social. En la novela dialogada, el que haya reconciliación entre Casandra y Rogelio no tiene que ver con el problema social más importante; éste no se soluciona. Rafael Altamira, crítico contemporáneo de Galdós reconoció la distinción básica entre las dos versiones: "Galdós no es, sin embargo, optimista, á lo menos en cuanto á las consecuencias inmediatas de la muerte del símbolo Tobalina. No concluye su novela melodramáticamente, con la destrucción del malo y el triunfo de la virtud. Si así fuese, acabaría en la tercera jornada. Pero la cuarta y la quinta con tan esenciales como las anteriores."[65]

De todos modós, Casandra pertenece a una estética que representa la ramificación galdosiana del simbolismo. Volviéndonos a las obras que vienen inmediatamente después de La incógnita, la serie de Torquemada, Angel Guerra, Tristana, Nazarín, Halma y Misericordia,[66] vemos que estas

---

[65]Rafael Altamira, Cosas del día: crónicas de literatura y arte (Valencia: F. Sempere y Compañía [sin fecha]), p. 38.

[66]Benito Pérez Galdós, Torquemada en la cruz; Torquemada en el purgatorio; Torquemada y San Pedro (Obras completas, vol. V. Madrid: Aguilar, 1961); Angel Guerra (Obras completas, vol. V. Madrid: Aguilar, 1961); Tristana (Obras completas, vol. V. Madrid: Aguilar, 1961); Nazarín (Obras

obras tratan la personalidad individual de manera muy distinta de lo que encontramos en el drama. En estas novelas se descubre una realidad principalmente interior, mientras en el drama se considera por lo general el choque exterior entre individuos con ideologías antagonistas. Lo que se da en el período espiritual de la novelística galdosiana es precisamente lo que advierte Beach en la novela del siglo viente. Escribe: "the story had ceased to exist for itself. Everything was focused on the characters conceived as problems of conduct. The primary interest was in the soul. It was the soul of the character that determined the action of the story."[67]

Creemos que entre las novelas dialogadas, Realidad, en particular, cabe perfectamente en esta caracterización de la novela del siglo viente. Repetimos que las novelas dialogadas de Galdós forma parte íntegra de su evolución de novelista. El drama es un caso aparte que en cierto sentido se parece más a la novela de la primera época que a la tardía. Según la opinión de Roberto Sánchez:

> A primera vista, y con cierta lógica, se atiende a identificar el sistema dialogal con el teatro y ésta es una impresión que nos urge corregir. Las novelas galdosianas de la primera época tienen mucho de teatro; en Doña Perfecta, por ejemplo, encontramos capítulos que son en esencia escenas teatrales, pero tales escenas

---

completas, vol. V. Madrid: Aguilar, 1961); Halma (Obras completas, vol. V. Madrid: Aguilar, 1961); Misericordia (Obras completas, vol. v. Madrid: Aguilar, 1961).

[67]Beach, p. 319.

> surgen como melodrama, se desenvuelven con un sentido estratégico. Falta allí toda espontaneidad; pesa la retórica del teatro, domina la distancia escéncia. Tenemos la sensación del proscenio, de actores en diversas poses. Por el contrario, las obras que venimos comentando, a pesar de la supremacía del diálogo y la acotación, persiguen fines opuestos ya que el deseo de Galdós de captar al personaje en su realidad más íntima supone, hasta cierto punto, una posición anti-teatral. Aún en las escenas del sistema dialogal hay una falta de distancia escénica; hay también una ruptura de la temporalidad dramática como va hemos señalado, con pausas que hablan de horas.[68]

Tomando en cuenta todas las falsas concepciones que ha tenido la crítica respecto a las novelas dialogadas, es lógico que varios críticos hayan creído que estas se sometieron a muy escaso arreglo al llevarse al proscenio. La comparación muy superficial de las versiones consitiuye otra explicación de la opinión general de que representan una etapa en la evolución de Galdós como dramaturgo más bien que novelista. Este estudio se propone , por medio del cotejo minucioso de las novelas dialogadas y sus adaptaciones teatrales, extraer una teoría de la novela dialogada galdosiana y situarla dentro de la novelística del autor.

---

[68]Roberto Sánchez, p. 166.

# CAPITULO I

## LA LOCA DE LA CASA

Aunque Galdós mismo clasificó La loca de la casa entre sus novelas contemporáneas, la obra parece haber sido escrita para la escena. No la menciona en su prólogo a la última novela dialogada, Casandra, aunque se refiere a las demás, Realidad y El abuelo. Tampoco la denominó novela dialogada por medio del subtítulo como hizo con las otras tres.

Además del subtítulo de "comedia" que lleva La loca de la casa, hay otros elementos importantes que distinguen esta obra de las otras novelas dialogadas. Estas se dividen en jornadas; La loca de la casa tiene la división teatral tradicional en actos. Las novelas dialogadas tienen cinco jornadas. Las adaptaciones teatrales de Realidad y El abuelo tienen cinco actos y la de Casandra tiene cuatro. La loca de la casa tiene cuatro actos en sus dos versiones.

Las novelas dialogadas tienen un conflicto interior bien desarrollado en parte por medio de los frecuentes y largos monólogos interiores. Además, los conflictos son más complejos, (e.g. Realidad: Augusta-Federico, Federico-Orozco, Orozco-Augusta, Federico-La Peri, Federico-Clotilde, Federico-Joaquín Viera, Joaquín Viera-Orozco. Y todos tienen conflicto ante la sociedad y conflicto moral íntimo.)

O sea que en la novela dialogada, especialmente Realidad y El abuelo, se desarrollan dos dramas simultáneamente, el exterior presentado por medio del diálogo y el íntimo, por medio del monólogo.

La primera versión de La loca de la casa tiene un conflicto principal exterior entre Victoria y Cruz y varios conflictos secundarios típicamente teatrales que no tienen consecuencia en la totalidad de la obra. Naturalmente existe el conflicto íntimo, especialmente en lo que se refiere a la decisión de Victoria de casarse con Cruz; pero nunca alcanza la profundidad ni extensión del conflicto íntimo de las otras novelas dialogadas. Tampoco se desarrolla por el medio predilecto de este género, el monólogo interior.

Otra característica típica del género, de la cual carece La loca de la casa, es la acotación larga que pinta física y espiritualmente a los personajes y lugares y que a veces narra el movimiento de los personajes. Estas acotaciones se reducen sustancialmente en las adaptaciones teatrales de las novelas hasta dejar sólo la materia objetiva, típica de la acotación teatral. Este tipo de acotación no aparece en ninguna versión de La loca de la casa. Las acotaciones de esta obra son del tipo tradicional. (Tampoco se usan en Realidad, pero por otras razones. Toda la materia y aún más que se desarrolla en las acotaciones de las novelas dialogadas se encuentra en La incógnita.)

Como la novela dialogada es una forma literaria destinada exclusivamente a la lectura, al autor no le importan las necesidades de "carpintería" que preocupan el autor de la obra teatral. No considero aquí la elaboración de las decoraciones de la escena, sino el número de cambios de lugar en la producción teatral. En esto la divergencia entre la primera versión de La loca de la casa y las otras tres novelas dialogadas es extraordinaria. Sería verdaderamente imposible representar en escena el número de cambios de lugar necesarios a la producción de cualquiera de las tres novelas dialogadas. Por eso, una de las formas de alteración más radical en las adaptaciones de las novelas dialogadas al teatro es la reducción del número de cambios de lugar. Demuestra esto que sin duda en este aspecto de las obras, Galdós distinguió entre los dos géneros. Treinta y seis lugares figuran en Realidad, novela, seis en el drama; treinta y seis en Casandra, novela, y cuatro en el drama. El abuelo, novela, también tiene treinta y seis cambios de lugar mientras el drama cuenta sólo tres. En cambio no hay tal distinción genérica entre las dos formas de La loca de la casa. Se preocupó mucho Galdós por la limitación del número de cambios de lugar aún en la primera versión, la supuesta novela dialogada. La loca de la casa en sus dos versiones tiene sólo tres lugares. No hay novela dialogada española que conozca, La Celestina y La Dorotea incluídas, que cuente sólo tres cambios de lugar.

Además del cambio de lugar, hay otro fenómeno que se encuentra en las tres novelas dialogadas de Galdós y en los antecedentes españoles, pero no en ninguna versión de La loca de la casa. Es la escena itinerante, en que se nos presentan personajes andando de calle en calle. Esto necesitaría cambios de decoración dentro de una sola escena. (La primera escena de la segunda jornada de Realidad, la escena x de la jornada V de El abuelo y la escena viii de la jornada III de Casandra son ejemplos.)

Además, se distinguen las novelas dialogadas en la difusión de la acción y el conflicto en un gran número de personajes. En las adaptaciones ese número se reduce sustancialmente, de vienticinco a trece en Realidad; de quince a once en El abuelo; y de cuarenta y uno a diez y seis en Casandra. Galdós tampoco distingue aspectos de género en el número de personajes de La loca de la casa. Las dos versiones tienen exactamente el mismo número: trece.

En términos puramente cuantitativos se diferencian La loca de la casa y las novelas dialogadas. En las adaptaciones de éstas se elimina más de la mitad de la obra. Realidad, novela, tiene, en la edición citada, extensión de ciento diez páginas, la forma teatral, cuarenta y siete; Casandra, ciento dos y treinta y ocho, y El abuelo, ciento dos y cuarenta páginas respectivamente. La loca de la casa tiene sesenta y dos páginas y su reducción al adaptarse al proscenio no es tan drástica como la de las novelas

dialogadas: la versión teatral tiene cuarenta páginas. Es decir que mientras las otras tres sufrieron reducciones que pasaban del cincuenta por ciento, La loca de la casa fue reducida sólo en una tercera parte.

El tipo de alteración que predomina en la adaptación al teatro de la primera versión de La loca de la casa es la eliminación o reducción de pasajes en el diálogo. Sólo hay uno o dos casos de alteración en la materia que se conserva. O sea que no es cuestión de cambios sustanciales, sino de dos versiones, una larga y otra corta de la misma obra. Y no creo que la extensión pueda ser el elemento que distingue una novela dialogada de una obra teatral.

Sin embargo, aunque sabemos que Galdós no se cuidó mucho de la clasificación de sus obras ni de otras cuestiones puramente formales, es dudoso que incluyera La loca de la casa entre las novelas por simple capricho, (especialmente después de haber experimentado tanto sobre problemas formales en La incógnita, Realidad, novela, y Realidad, drama.) Se me ocurre la posibilidad de que clasificara la primera versión, después de haber escrito la segunda, más ajustada a la escena, como distinción entre las dos versiones. Hay que considerar el hecho de que si fue escrita como comedia, sería la primera obra teatral original de Galdós (con la excepción de sus intentos juveniles). En este período de su carrera literaria, cualquier comedia que hubiera escrito habría corrido el riesgo de pecar de novelesca. No afirmamos que la

clasificación de La loca de la casa entre las novelas contemporáneas fue una decisión arbitraria. Es posible que después de adaptar la obra a la escena se diese cuenta Galdós de que la primera versión había exigido bastantes cambios que justificaban una denominación genérica distinta de la segunda. En ese caso la inclusión entre las novelas contemporáneas habría funcionado más como una relación diferenciadora entre dos versiones de una misma obra, que como relación con el grupo al que fue incorporada.

Existe otra posible razón para la clasificación de La loca de la casa. Sostengo que no es novela dialogada y que Galdós no la podría haber concebido como tal. Tampoco quiere decir eso que la concibiese como obra teatral. En su prólogo a El abuelo cita como antecedentes a la novela dialogada, obras que no son novelas dialogadas ni obras teatrales, sino "drama de lectura".[1] De todos modos, cita Realidad en el prólogo de El abuelo, y Realidad y El abuelo en el prólogo de Casandra, mientras en ninguno menciona La loca de la casa. Creo que nunca la consideró novela dialogada, sino quizá teatro para leer. Habrá también que considerar la existencia de otra obra teatral que el mismo autor clasificó entre sus novelas contemporáneas, La razón de la sinrazón, fábula teatral absolutamente inverosímil. O sea que considerando la actitud de Galdós en lo que se

---

[1]Benito Pérez Galdós, Prólogo a El abuelo, novela en cinco jornadas (Obras completas, vol. VI, Madrid: Aguilar, 1961), p. 11.

refiere a clasificaciones, ". . . . lo más prudente es huir de los encasillados y de las clasificaciones catalogales de géneros y formas. . . .", [2] es posible admitir que hay entre sus novelas contemporáneas dos obras en forma teatral que no son novelas dialogadas ni teatro destinado a la representación.

En cierto modo el análisis de esta obra y su adaptación a la escena clarifica más que el de las novelas dialogadas la razón de ser de este género híbrido, del que ella no participa. La naturaleza tan sencilla de los cambios hechos en la adaptación teatral en comparación con los que sufrieron las novelas dialogadas destaca de manera clarísima lo que Galdós debió de considerar teatro representable. La clarificación de esto, a su vez, destaca lo no representable de la novela dialogada.

El hecho de ser tan sencilla la naturaleza de los cambios, (meras eliminaciones de pasajes del texto en su mayor parte), complica hasta cierto punto la clasificación de estos. Como casi todos son eliminaciones, tienen carácter cuantitativo. Sin embargo, la eliminación de varios pasajes se ha efectuado por motivación distinta. Trataré de considerar los cambios según lo que creo carácter o motivación principal de una eliminación.

Por ejemplo, la reducción del número de apartes responde a un deseo de alterar estilísticamente la obra.

---

[2]Galdós, El abuelo, p. 11.

Hay una tendencia general en las adaptaciones de las novelas dialogadas a reducir el número de apartes, y de expresión interior. Aunque son de distinta clase los apartes en La loca de la casa--el conflicto es casi exclusivamente exterior y el aparte es así superfluo--se nota la voluntad de Galdós de reducir los que hay al traer la obra al proscenio. Esto se aplica en particular al aparte de extensión y contenido relativamente espiritual, que a veces se aproxima al monólogo interior de la novela dialogada. La presencia de tales apartes en la primera versión y su reducción en la adaptación teatral tienden a prestar sabor genérico al cambio. Galdós no debía de considerar este tipo de aparte como propio del teatro. En el acto II hay un aparte que tal vez se hubiera mantenido si fuera un monólogo típicamente dramático.[3]

> Victoria.--(Aparte.) ¡Cuán necio orgullo en su barbarie! (A media voz, con acento de plegaria.) Dios de mi vida, tú que conoces la nobleza de mi intención, aleja de mi hasta la menor sombra de egoísmo: consérvame animosa, temeraria, insensible al dolor y al peligro; aviva en mi corazón el fuego de la caridad, en mi mente las ideas elevadas y generosas. Sean para los demás los

> Victoria.--(Aparte.) ¡Cuan necio orgullo en su barbarie! (Alto.) Bueno, Pepet: pues fijadas las estipulaciones. . . (Temerosa de explicarse. Aparte.) ¡Ay de mí, ahora falta lo peor! ¿Cómo le digo. . . ? Es tan torpe que, no ha comprendido. . . (II.xii.p.581)

---

[3]Referido a la transcripción de pasajes de los textos estudiamo seguiremos el sistema de situar la uta de la novela a la izquierda y la del drama a la derecha proporcionando en es te orden la jornada o el acto; la escena y la página de tales pasajes.

> bienes que de esto pueden
> resultar, para mí sola
> todas las amarguras. (Alto)
> Bueno, Pepet, pues fijadas las
> estipulaciones. . . (Temerosa
> de explicarse. Aparte.)
> ¡Ay de mí ahora falta lo peor!
> ¿Cómo le digo. . . ? Es tan
> torpe que no lo ha comprendido.
> (II.xviii.p.1645)

Hablado como aparte en presencia de otro personaje, sería difícil de sostener escénicamente. La extensión del aparte crea el problema de la actividad del segundo personaje; por eso, en la adaptación teatral, aunque no se elimina totalmente, se reduce. Lo suprimido es justamente la parte espiritual que raya en monólogo interior. Lo que se mantiene son dos frases que meramente nos presentan la reacción de Victoria a la conducta de Cruz, (exterior) más bien que el análisis del conflicto personal, (interior).

No todos los apartes o monólogos del tipo espiritual se eliminan. Algunos, recitados especialmente por Victoria en las escenas que tratan de su decisión de casarse con Cruz, se mantienen; pero se eliminan muchos correspondientes a otros personajes. Es interesante que de un monólogo largo de Daniel, reminiscente de los de la novela dialogada por su extensión, (uno de los pocos que se mantienen) se corta lo que se refiere a su madre, la marquesa. Lo que trata de su preocupación por el matrimonio de Victoria se conserva, (III. ix. 1655-66, III. ix. 537). Es evidente la tendencia a reducir materia espiritual que no se enfoque directamente sobra Victoria o, en menor grado, sobre Cruz.

No he querido dar la impresión de que carece La loca de la casa de apartes, sino que hay pocos de extensión y de materia espiritual en la primera versión, y que la comedia tiende a reducir los que hay.

Por la mayor parte quedan sin alteración los apartes cortos. Estos a veces denotan algo hablado en secreto, "Huguet.--(Aparte a doña Eulalia.) ¿De veras conspira usted conmigo? (I. vi. 1622); o expresan a un personaje la reacción del hablante frente a la conducta de otro, "Gabriela.--(Aparte, a Jaime.) ¿Has visto qué tío más grosero?, (I. vii. 1622); o presenta al espectador la reacción de un personaje: "La Marquesa.--(Con desconsuelo, mirándole a Victoria. Aparte.) ¡Lástima de muchacha! . . . .", (II. i. 1631); O designa una preocupación personal no muy compleja, "Moncada.--(Aparte.) ¡Qué ansiedad! ¡Lo que tarda Huguet! . . . (I. iii. 1618). Este último tipo interior en la novela dialogada se llama "para sí" para distinguirlo del monólogo de magnitud y del aparte tradicional hablado en voz alta al espectador o en secreto a otro personaje. En las adaptaciones de las novelas estos "para sí" se convierten en apartes. Es evidente que el autor quería dar la impresión del silencio del pensamiento que puede efectuarse en la obra leída.

La loca de la casa, aunque se clasifique entre las novelas, no distingue entre lo hablado en voz alta y lo pensado. Toda la expresión se dirige hacia afuera, mientras mucha de la expresión en la novela dialogada va hacia adentro.

Se eliminan varios pasajes narrativos que relatan hechos que podemos deducir de la acción. La ausencia de tal materia, se puede decir, según normas de nuestro siglo, reduce la calidad novelesca de la obra. Sin embargo en el siglo XIX el pasaje narrativo no se consideraba exclusivamente novelesco. El hecho de que en sus comedias subsiguientes hay mucha narración parece negar tal causa para su eliminación. Creo que el propósito del autor era doble, cuantitativo y correccional. Se elimina el pasaje siguiente que narra el fondo de las desgracias de Moncada.

> Moncada.--¡Ay,sí, la fortuna me halagó con increíble perseverancia durante treinta años. Tú, todos, yo mismo nos asombrábamos de mi loca fortuna.
>
> Huguet.--Sí. . . , Tanta ventura no podía seguir. Decíamos que el Destino. . . ¿Te acuerdas de la broma? . . .
>
> Moncada.--Que el destino mi celaba para comerme después. Acertasteis. Llegó un día en que eso que llamamos suerte, este misterio eterno, por todos temido, por nadie descifrado, se volvió contra su favorito. (I.iv.1619)

Las desgracias de Moncada se hacen evidentes sin necesidad de destacarlas como hace arriba el autor; se conservan sólo aquellas referencias a su desgracia que no pueden deducirse de la acción. Aunque no son necesarias a la intriga, clarifican la situación de Moncada; así su conservación en la versión teatral está justificada.

Sostengo que los pasajes suprimidos responden a necesidades casi puramente cuantitativas y no genéricas. Aunque se pueda decir que la extensión es una cualidad

genérica, es quizá la menos importante por tener que ver solamente con la cantidad y no la cualidad de la materia literaria. De todos modos aún si se considerara genérica la extensión de una obra, la diferencia en la extensión de las dos versiones de La loca de la casa no sería suficiente para ser utilizada como prueba del cambio de género literario. O sea que no sería irrepresentable la primera versión de La loca de la casa, como lo es Realidad, novela. Es posible que los cambios cuantitativos respondan a un afán correctivo del autor. O sea que lo eliminado no representa excesos para el teatro en particular, sino que, en términos absolutos, se corrigen excesos de la obra en sus dos formas.

Además de las correcciones de excesos, en la adaptación a la escena, de La loca de la casa, se han efectuado correcciones en interés del buen gusto. Por ejemplo, la descripción del encuentro de Gabriela con Cruz en el jardín en la primera versión llega a lo caricaturesco, sin intención del autor:

> Gabriela.--Pues con una inclinación muy torpe de cabeza y cuerpo me saludó, y al querer ser fino y galán, parecía que se iba a poner a cuatro patas. (I. ii. 1618)

Cruz es muy rudo, pero nunca tan torpe como se describe arriba. Tampoco trataría de ser lo que no es. Se conoce muy bien a sí mismo y nunca se creería "fino y galán". Galdós debía haberse dado cuenta de esto. En efecto, corrigió ese pasaje eliminando ese párrafo en la versión teatral.

Otra corrección obvia es la condensación de dos pasajes en uno, donde el elemento cuantitativo no podía haber tenido influencia por ser muy corta la frase eliminada. Suena mejor la versión teatral por la ausencia de interrupción en las palabras de Cruz. Jordana adula a Cruz por su capacidad industrial y Cruz le corresponde al favor.

| | |
|---|---|
| Cruz.--Quieto el incensario. Pero si la primera capacidad industrial es usted. . . | Cruz.--Quieto el incensario. Pero si la primera capacidad industrial es usted. . . |
| Huguet.--Como padre. . . | ¡Un hombre que da un producto bruto de dieciseis hijos en catorice años! (III.ii.583) |
| Cruz.--¡Un hombre que da un producto bruto de dieciseis hijos en catorce años! (III.ii.1648) | |

Cuando Victoria se niega devolver a Cruz el cheque que ha decidido dar a La marquesa, Cruz no transige y Victoria decide dejarle. Al partir Victoria, exclama Cruz, ". . . ¡Y la dejé partir! ¡Y no maté al clérigo! . . . ¡No me conozco! . . .", (III. xiii. 592). Aunque no muy significativa, es una corrección. El autor quiere dar la impresión de un comienzo de cambio de carácter en Cruz. "No me conozco" implica falta de conocimiento de sí mismo por parte de Cruz, pero no implica que esa falta esté justificada por el cambio que empieza a efectuarse en su personalidad, dato importante y que está puesto de relieve con el empleo de <u>reconocer</u> en la adaptación.

Al averiguar, después, que Victoria espera un niño, Cruz quiere reconciliarse con su esposa; tiene una especie de visión del futuro de su linaje:

Cruz.--Y realizaré el sueño de mi vida, pese a quien pese. Victoria y yo seremos fundamento de una gallarda generación, y perpetuaré mi nombre, único al de Moncada, y mis hijos serán condes, duques y marqueses, y vivirán con el esplendor que a su rango corresponde, y aumentarán las riquezas ganadas por su padre, y tendrán inmensa propiedad, tierras sin fin, granjas, montes, valles, provincias, casas, palacios, barrios, cuidades y nuestra casa, nuestra firma como industrial, como comerciantes, como banqueros, como terratenientes, como especuladores, como agiotistas. . . será la primera de Barcelona, y de Cataluña, y de España, y del mundo entero. (IV. xii.1669-70)

Cruz.--Y realizaré el sueño de mi vida, pese a quien pese. Victoria y yo seremos, fundamento de una gallarda generación, y perpetuaré mi nombre, único al de Moncada; y mis hijos serán condes, duques y marqueses, y vivirán con el esplendor que a su rango corresponde, y aumentarán las riquezas ganadas por su padre, y tendrán inmensa propiedad, tierras sin fin, granjas, montes, valles, provincias, casas, palacios, barrios, ciudades, y nuestra casa, nuestra firma, será la primera de Barcelona y de Cataluña y de Espana, y del mundo entero. (IV. xii.598)

Después de la primera serie de propiedades, la segunda representa un exceso; eliminada ésta, el pasaje resulta mejorado.

Es interesante notar los cambios que paracen haber procedido de una necesidad por parte del autor de cierto grado de autocensura. Galdós había sentido mucho los reparos del público después del estreno de Realidad en 1892. Es lógico que en la revisión de La loca de la casa tomase en consideración los pasajes que podían ofender la sensibilidad del público teatral, un público muy distinto del de sus novelas. La autocensura es obvia en el pasaje siguiente:

| | |
|---|---|
| Cruz.--Eso del monjío, envolver su rostro en la desairada toca, vestirse con tan feo traje, adoptar una vida estúpida de noñerías entre beatas asquerosas y frailes imbéciles. (II.vi.1636) | Cruz.--Eso del monjío: evolver su rostro en la desairada toca, vestirse con tan feo traje, adoptar una vida de estúpidas noñerías, entre beatas y frailes. (II.vi.576) |

Menos ofensiva es la sugerencia por parte de Victoria de que cumpla Cruz sólo con lo externo de la religión. Quizá creía Galdós que el público consideraría demasiado hipócrita para una religiosa hacer tal concesión:

| | |
|---|---|
| Victoria.--. . . Pues bien: la que va a ser su esclava le pone por condición imprescindible que ha de cumplir los preceptos elementales de la única religión verdadera. Ya ve usted; sólo se le pide por ahora lo externo, lo que, más que tributo a Dios, es exigencia del decoro social. (II.xviii.1645) | Victoria.--. . . Pues bien: la que va a ser su esclava le pone por condición imprescindible que ha de cumplir los preceptos elementales de la única religión verdadera. (II.xii.581) |

En la comedia después de "la única religión verdadera" siguen las palabras de Cruz (que también aparecen en la primera versión): "Cruz.--Bueno. . . , concedido. . . me comprometo a eso de las prácticas." (II. xii. 581) Así, al suprimirse la segunda frase de Victoria en la versión teatral, viene directamente de Cruz la sugerencia hipócrita de observar sólo lo externo de la religión.

Al surgir el conflicto entre Daniel y Cruz en la primera versión, Daniel desafía a Cruz. Daniel admite no saber manejar armas. Cruz concluye que si tiene tantas ganas de morir, le conviene suicidarse. Ofrece prestarle

un rifle para este propósito. Este pasaje se elimina totalmente al llevar la obra a la escena. Galdós debió de considerar que en Realidad la moralidad de la situación justificaba que Infante estimulase el suicidio de Federico, pero en La loca de la casa la cuestión moral no entra. Es un caso sencillo de celos. A Cruz le convendría la ausencia total de Daniel. Al averiguar que éste no representa competición, Cruz abandona totalmente la sugerencia. En la comedia hablan de la posibilidad de un duelo, pero nunca se introduce el tema del suicidio. La declaración de Daniel a Cruz de que Victoria no está enamorada termina la escena; en cambio en la primera versión continúa con una elaboración de la sugerencia y un plan de suicidio, y una repetición por parte de Daniel de la descripción de su relación con Victoria, que ya ha dicho a su madre. La escena de la primera versión tiene dos veces la proporción de la comedia. (IV. x. 1666-1668, IV. x. 596-597).

La eliminación de las palabras "azotaré a las Hermanas" no necesita explicación:

> Cruz.--¡Jordana! (Amenazador.) Le juro a usted. . . vamos, de mí no se ríe nadie y si esta idea de secuestrar a mi mujer llega a ser un hecho, se verá quien es José María Cruz. Pegaré guego a la casa, azotaré a las Hermanas y a usted. (IV.xv.1671)

De distinta naturaleza es la eliminación de partes del diálogo entre Victoria y su padre (IV. vii. 1664-65, IV. vii. 595). Aunque lo eliminado no es ofensivo, parece

haber sido suprimido para agradar al público. En este pasaje, Victoria confiesa a su padre que echa de menos la vida con Cruz. Lo que se elimina es la revelación por parte del padre de que el matrimonio con Cruz no ha sido para Victoria el martirio que esperaba. Además sugiere que Victoria se va enamorando de "la fiera". El hecho de desarrollarse el cariño de Victoria antes de reformar a Cruz quizá no sería tan aceptable para el público como la reconciliación y las expresiones de amor conyugal que vienen después de la reforma total de Cruz. El término "censura" es un poco fuerte para aplicarlo a lo eliminado de este pasaje. Pero creo que no nos puede escapar el interés de Galdós en agradar al público como motivo del cambio.

La recucción del elemento de atracción entre Victoria y Cruz compromete el carácter de Victoria. En la primera versión, su vacilación al decidir casarse con Cruz y la confesión de su atracción hacia él, la hace un personaje más humano y sutil. Consecuentemente, resulta más sutil, compleja y verosímil la relación entre los dos protagonistas. Sostengo que este cambio no responde a un solo deseo de hacer más teatral la obra, sino de hacerla más agradable al público. Bien puede ser sutil un personaje sin perder calidad teatral. Así pues, no tiene motivación genérica el cambio.

De mayor importancia son los cambios que se aproximan al tipo genérico. Apenas hay una alteración en <u>La loca de la casa</u> de la clase plenamente genérica que se encuentra en

las adaptaciones de Realidad, Casandra y El abuelo. Consisten estos cambios, como los ya citados, casi exclusivamente en eliminaciones de pasajes del diálogo. O sea que no nos hallamos ante dos obras de distinto género, sino ante una comedia un poco extensa, que ha sido cortada (de ninguna manera reescrita) antes de ser puesta en escena. Las diferencias en las dos versiones que se aproximan al tipo genérico se encuentran en (1) la importancia de los personajes secundarios, (2) el proceso de la decisión de Victoria de casarse con Cruz y (3) la conversión final de Cruz.

Desde principios de la obra se reduce la importancia de Gabriela, hermana de Victoria. También se eliminan las reacciones de los otros personajes ante la actitud de Gabriela. No importa en la segunda versión que los otros personajes alaben su firmeza de carácter. Casi se elimina el drama personal de Gabriela que tiene más importancia en el primer acto de la primera versión de la obra. (Al reducir la importancia de este personaje también se reduce la de su prometido, Jaime, personaje secundario en la primera versión, que resulta mucho más insignificante en la segunda.)

La marquesa, madre de Jaime y Daniel, sufre otra clase de disminución. No sólo se abrevian sus pasajes, sino que se eliminan escenas totales en que figura este personaje. Después de recibir el cheque de Victoria, Daniel habla con la marquesa sin dárselo (III. xv. 1656). Daniel ha decidido

devolver el dinero a Victoria y no lo menciona a su madre. Pero le dice que es necesario resignarse a ser pobres. La marquesa responde que nunca podría abandonar la esperanza de salvar El Clot, la casa donde nació. Como no es tan importante para la intriga el conflicto personal de la marquesa como la decisión de Daniel de devolver el dinero a Victoria, la escena se elimina. El soliloquio de Daniel que se conserva se altera sustancialmente. Eliminado el pasaje en el que expresa sus deseos de que su madre transcienda las preocupaciones materiales y mundanas, se mantiene lo que se refiere a su relación con Victoria. Merece notarse que en la segunda versión, aun cuando Victoria y Cruz no están presentes en la escena, la acción se enfoca sobre ellos.

Moncada también sufre alguna reducción de importancia. Como ya mencioné, se elimina algo del fondo de sus desgracias, (I. iv. 1620, I. iv. 596). Estos mismos pasajes son también analíticos del estado espiritual de Moncada. Su estado espiritual no se desarrolla más que en relación directa con Victoria y Cruz.

No sólo se reduce la importancia de Eulalia, sino que también se efectúa un cambio en su carácter. En la primera versión resulta una beata hipócrita, como las que abundan en la obra novelesca de Galdós. Por un lado le aconseja a Moncada que desprecie lo mundano (I. v. 1621, I. v. 561); por otro toma parte en la conspiración para casar a Gabriela con Cruz, con finos puramente materiales. En la versión

teatral es más inocua. Se reducen sus consejos por medio de la eliminación de pasajes en la escena xiii del primer acto (1628, 568). Tampoco parece tan enredada en la conspiración en la versión primera. En una escena eliminada (III. iv) averiguamos que Eulalia tiene dinero, pero que se niega a ayudar a su amiga la Marquesa. También, una vez que Cruz, casado con Victoria, no ayuda a la familia, Eulalia critica severamente a Victoria por haberse casado con él (esto después de haber conspirado en el plan de casar a la otra sobrina Gabriela con el mismo hombre.) En la segunda versión es menos negativa y también menos interesante.

La importancia de Huguet y Jordana no sufre, porque no figuran mucho en la intriga en la primera versión. Son comerciantes asociados con Moncada y Cruz que llegan con noticias, mensajes etc. Jordana que influye en la intriga en lo que se refiere a la caridad de Cruz, no es indispensable. Así lo que se elimina de los papeles de Huguet y Jordana no se nota. Por ejemplo, la eliminación de la escena en que Eulalia y Jordana hablan de Gabriela y Cruz y la llegada de Victoria (I. xii.) es irrelevante. La reducción de la conversación extensa de Jordana y Huguet al principio del tercer acto tampoco se nota. Estos personajes no están envueltos personalmente en el conflicto. Tampoco tienen conflicto individual paralelo al conflicto principal. Son en efecto personajes menores, más bien que secundarios.

Aunque el papel de Daniel no sufre mucha reducción de extensión, se eliminan varios pasajes que afectan sustancialmente a su carácter. En la primera versión la relación entre Daniel, Cruz y Victoria raya en triángulo de amor. El lector sabe que no lo es, que son infundados los celos de Cruz, pero es importante que Cruz crea que existe todavía un lazo amoroso entre Victoria y Daniel. En la versión teatral este aspecto de la trama tiene poco desarrollo. Se concentra el conflicto de manera más estrecha, exclusiva, y así más dramática en la relación y el combate espiritual de Cruz y Victoria.

Con la sencilla eliminación de algunas frases, se reduce la sugestión por parte de Cruz de un amor ilícito entre Victoria y Daniel. La presencia de Daniel en casa de Cruz para devolver el cheque ocasiona el diálogo.

Cruz.--¿Y por qué no entraba usted estando yo, y delante de mí le decía. . . ?

Daniel.--Porque no era a usted a quien tenía que hablar, sino a ella.

Cruz.--¿Tan reservado era el asunto?

Daniel.--Quizá.

Cruz.--¿O era de esas cosas que nadie debe oír?

Daniel.--No tanto.

Victoria.--(Aparte.) Concluyamos esto. (Alto.) Daniel quería darme las gracias por el favor que hice a su mamá. (III.xviii.1660)

Cruz.--¿Y por qué no entraba usted estando yo, y delante de mí le decía. . . ?

Daniel.--Porque no era a usted a quien tenía que hablar sino a ella.

Victoria.--(Aparte.) Concluyamos esto. (Alto.) Daniel quería darme las gracias por el favor que hice a su mamá. (III.xii.590)

Cruz se niega a ayudar a la Marquesa y Victoria decide abandonarlo. Al verla salir dice él:

> Cruz.--¡Se va! . . . ¡De verdad se va! (Después de dar vueltas por la escena, como atonado, mira por los cristales de la derecha.) ¡Y el clérigo delante! . . . Parece que guía sus pasos. . . , que le marca el camino . . . (Volviendo al proscenio, poseído de furor.) ¡Y la dejé partir! ¡Y no maté al clérigo! . . . ¡No me conozco! . . . (III.xix.1661)

> Cruz.--¡Se va. . . ! ¡De verdad se va! (Después de dar vueltas por la escena, como atonado, mira por los cristales de la derecha.) ¡Y la dejé partir! ¡Y no maté al clérigo! . . . ¡No me reconozco! . . . (III. xiii.592)

La relación que elabora Cruz entre la salida de su esposa y la atracción de Daniel no existe en realidad. Sin embargo motiva el furor de Cruz. En la comedia, en ausencia de lo cortado del pasaje arriba citado, existe el furor dirigido hacia Daniel, pero los celos no tienen la fuerza motivadora que tienen en la primera versión. Así existe Daniel como agente en la acción objetiva de la versión teatral; no acepta el dinero y es catalizador para la salida de Victoria. Pero no tiene la calidad de rival que tenía en la primera versión. No es decir que no haya celos por parte de Cruz en la obra teatral, pero no llegan a tener la importancia que tienen en la primera versión. No motivan a Cruz a sugerir el suicidio a Daniel. O sea que aunque a Cruz le importa Daniel en la comedia, no le importa tanto.

La eliminación de las escenas xiii, xiv, xv, xvi del segundo acto en su totalidad y la escena xvii con la

excepción de un pasaje de Victoria que se incorpora a otra escena en el drama sirve dos fines. El más inmediato es el efecto que tiene en los personajes secundarios. (El otro que se tratará más adelante tiene que ver con la precipitación de la acción en la versión segunda.) En la escena xiii toman parte Huguet, Doña Eulalia y la Marquesa. Huguet, creyendo que las acciones de Victoria significan una renovación de la conspiración para cesar a Gabriela con Cruz, informa a la Marquesa y a Doña Eulalia. En la escena siguiente se lo dicen a Jaime; Jaime se pone furioso. Vuelven de su paseo Daniel y Moncada en la escena xv. Moncada se niega a hablar con los demás de la conspiración; quiere quo lo dejan sólo. Desesperados hablan la Marquesa y Jaime en la escena xvi; acusan sin caridad a Victoria mientras la defiende Daniel. Deciden hablar con Gabriela antes de tomar una resolución.

Toda la acción de estas escenas es innecesaria para la intriga. Representa una crisis breve y secundaria. No importa que en un breve interludio comprendan mal las intenciones de Victoria. Tampoco, como he mostrado antes, importa en la versión teatral el destino de Gabriela. La eliminación de estas escenas en que figuran sólo personajes secundarios tiende a reducir aún más los papeles de estos personajes, para que la obra se enfoque en Victoria y Cruz. En la escena xviii Daniel confiesa a Victoria su resolución de seguirla en la vida religiosa. En esta escena también Victoria le da a Daniel su rosario con la insignia de su

congregación. La eliminación de esta entrevista demuestra de manera definitiva que Galdós no quiere que haga Daniel papel tan importante en el conflicto espiritual de la obra.

Se efectúa una disminución de la importancia de los personajes y conflictos secundarios, especialmente donde estos no afectan al principal, (e.g. Daniel/la Marquesa, Gabriela/Cruz.) Este cambio es del tipo que influye más en las adaptaciones de las novelas dialogadas al teatro. Sin embargo hay que tener en cuenta el grado de reducción en los papeles de los personajes, antes de categorizar el cambio genérico. Se nota que en la primera versión estas figuras nunca llegan al grado de desarrollo de los personajes secundarios de las novelas dialogadas. La reducción de su importancia resulta insignificante en contraste con el cambio que sufren los personajes de Realidad, Casandra y El abuelo al traerlos a la escena.

Todas las alteraciones estudiadas hasta este punto sirven fines múltiples. Por ejemplo, la reducción de pasajes narrativos sirve fines cuantitativos y estilísticos. La eliminación de las escenas arriba enumeradas tiende a reducir los papeles de los personajes secundarios. También precipita la acción.

Estas escenas interrumpen la acción en un momento crítico. Victoria está para proponer a Cruz que acepte su mano en lugar de la de su hermana Gabriela, enamorada de Jaime. Cruz todavía cree que está hablando de su propuesto casamiento con Gabriela. El hecho de romper la línea recta

de la acción, de mostrar en este punto lo que está pasando en el conflicto de los otros personajes, tiene sabor novelesco. Eliminar el interludio y proseguir en la misma escena con la proposición de Victoria, precipita la acción hacia la crisis y tiene efecto más dramático. El proceso general de condensar y precipitar la acción es un proceso que bien puede ser característico de la adaptación de una novela a la escena. Sin embargo, es necesario tener en cuenta el grado de condensación y precipitación, como consideré el grado de reducción de los papeles de los personajes secondarios. No hay tanta diferencia entre las dos versiones de La loca de la casa como hay en las adaptaciones de las novelas dialogadas y las novelas mismas.

A diferencia de la eliminación de la mayor parte de la materia que tiene que ver con los personajes y acciones secundarios, se ha eliminado muy poco de los papeles de Victoria y de Cruz, o de la parte de la intriga que se aplica directamente a ellos. Los pocos cambios que se efectúan en estos aspectos de la obra son los más significativos en la adaptación total. Tienen ocasión en los episodios más críticos de la obra: (1) la decisión de Victoria de dejar el convento para casarse y la proposición que le hace a Cruz; (2) la conversión final de Cruz. Es interesante observar que los únicos cambios que no son meras eliminaciones de texto se encuentran en el primer episodio mencionado. El menos significante de estos cambios, por ser una añadidura sin cambiar el resto del

pasaje, es la única amplificación que encuentro en la adaptación teatral. Victoria habla con Daniel que va a dar un paseo con Moncada.

| | |
|---|---|
| Victoria.--A paseo. . . Me parece bien. Distracción, ejercicio. (Aparte a Daniel.) No te separes de él ni un momento. (II.ix.1638) | Victoria.--A paseo. . . Me parece bien. Distracción, ejercico. (Aparte a Daniel.) No te separes de él. La desgracia, la ruina, el descrédito de su honrado nombre le trastornan, le enloquecen. Tomo. . . Ni un momento le dejes solo. (II.ix.577) |

La implicación de un posible suicidio es más explícita en la segunda versión. La inminencia de una posible tragedia crea un temor por parte de Victoria que hace más urgente su decisión. En realidad se efectúa con más precipitación en la segunda versión.

La revisión total de la escena x del segundo acto es de grandísima importancia. Es la única ocasión en la adaptación en que se efectúan cambios verdaderos más bien que meras eliminaciones de pasajes del texto. El propósito de los cambios es hacer más resuelta la decisión de Victoria para encaminar la obra directamente al clímax. Las escenas en las dos versiones empiezan de la misma manera. El primer cambio es la eliminación de parte del pasaje en que Sor María le dice a Victoria que puede quedarse unos días más al lado de su padre.

| | |
|---|---|
| Sor María.--Sí, mi enferma murió anoche. Me voy con las dos hermanas del hospitalito de San Lázaro, que hoy regresan a Barcelona. Me ha dicho tu papá. . . , ahora salía de aquí con ese joven. . . , que te quedas unos días más. No habrá inconveniente, creo yo. Se lo diré a la superiora. Podrás irte con las dos hermanas que saldrán de servicios el sábado próximo. (II.x.1638) | Sor María.--Sí; mi enferma murió anoche. Me voy con las dos hermanas del hospitalito de San Lázaro, que hoy regresan a Barcelona. (II.x.577) |

En este pasaje de la primera versión, introduce Sor María la mención del "joven" que más adelante le hace sospechar de las intenciones de Victoria cuando ésta le dice que quizá no vuelva al convento.

| | |
|---|---|
| Sor María.--¡Qué disparates se te occuren! (Aparte.) ¡Virgen Santísima! Ya entiendo. . . ; ese caballerito que salía de aquí con don Juan. . . ; sin duda, retoña la malicia de aquel noviazgo. (Alto.) Pero dime, ¿de veras piensas. . . ? (II.x. 1638-39) | Sor María.--¡Qué disparates se te ocurren! (II.x.578) |

Siguen iguales las dos escenas hasta una tercera eliminación. Al decirle Sor María que no entiende lo que está diciendo Victoria, ésta contesta.

| | |
|---|---|
| Victoria.--Quizá no suceda lo que he dicho; pero si sucediese, dirán de mi las hermanas; "¡Ah! La extravagante, la soñadora, la de ambicioso espíritu, la que nunca se sacia de lo espinoso, y difícil. . . , | Victoria.--El Señor, que ve mis resoluciones, conoce la intención de ellas. (II.x.578) |

> nos abandona hostigada de su ambición inquieta y voluble." Paréceme que las oigo. . . Pero no me importa. El Señor, que ve mis resoluciones, conoce la intención de ellas. (II. x.1639)

En la primera versión, la consideración de la opinión de las otras hermanas muestra cierta inseguridad por parte de Victoria. Con la eliminación de la primera parte del pasaje desaparecen las dudas y queda sólo la resolución.

Después que hablan del deseo de Victoria de martirizarse y la ocasión de martirio que se la presenta, cambian totalmente las dos escenas. La escena se ha preparado anteriormente por la eliminación del pasaje que muestra la duda de Sor María y la inseguridad de Victoria. En la versión teatral dice Sor María:

> (Asustada.) Es verdad, sí, Victoria hija mía, Dios mora en ti. . . ¿Le sientes, sientes su voz en lo más hondo de tu alma? (I.x.578)

A eso contesta Victoria que sí. Le aconseja Sor María que no vacile. Con completa confianza en la validez de la resolución de Victoria le dice. "Oye la voz de tu corazón." (II. x. 578)

En primer lugar, en la primera versión, en vez de decirle que Dios mora en ella, dice a Victoria:

> Sor Maria.--(Asustada.) Victoria, hija mía, tu ánimo está perturbado. . . No resuelvas nada sin consultar. . . Mira, ahí tienes al padre Serra, tu confesor antes de entrar en el Socorro. (II.x.1639)

Le aconseja Sor María que consulte con el confesor, añadiendo con escepticismo:

> Sor María.--Ea, yo me voy. No quiero hacer esperar a las hermanas. Reflexiona, Victoria; no te arrebates. Ya sabes lo que dice nuestra madre. El entusiasmo es siempre un estado sospechoso, y hay que precaverse contra él. Vale más tomarlo todo con calma, hasta la salvación. Así es más segura. Porque en los raptos de la mente hay casos de equivocaciones, ¿sabes? . . . En fin, consulta, consulta con ese santo varón. (II.x.1639)

Después, en un aparte, su escepticismo se hace más evidente y agudo.

> Sor Marís.--(Aparte.) ¡Pobra criatura! Es toda bondad, pureza y amor. . . Pero su cabeza, digan lo que quieran, no rige bien. (II.x.1639)

En la primera versión el consejo de hablar con el confesor, y la sospecha de las intenciones de Victoria y de su estabilidad emocional ganan en factibilidad lo que pierden en dramatismo. Ambas escenas establecen el paso de lo que sigue. La primera versión es más analítica y episódica hasta el final del acto. La determinación de Victoria es mayor en la segunda versión y la acción marcha con más precipitación.

En la escena xi del ægundo acto en la primera versión Victoria vacila:

| | |
|---|---|
| Victoria.--Aquella paz, la soledad dulcísima del Socorro, la comunicación continua del alma descansada y amante con su Dios, siempre presente, ¿se acabaron ya para mí? ¿Será posible que tenga | Victoria.--Auella paz, la soledad dulcisima del Socorro, la comunicación continua del alma descansada y amante con su Dios, siempre presente, ¿se acabaron ya para mí? ¿Será posible que tenga |

yo valor para renunciar tanta dicha, para trocarla por una lucha horrible en terreno desconocido, por un martirio lento. . . , que martirio ha de ser y de los más crueles? No, No, no. Imposible. Esto es un desvarío. . . Mi razón se aclara otra vez. Debo sí, intentar devolver a mi padre querido la tranquilidad; pero por otros caminos. . . ¿Cuáles Dios poderoso? (Meditabunda, hasta que aparecen Huguet y Cruz por la derecha.) (II.xi.1639, 1640)

yo valor para renunciar tanta dicha, para trocarla por una lucha horrible en terreno desconocido, por un martirio lento. . . , que martirio ha de ser, y de los más crueles. . . ? ¡Oh!, el valor aquí está. ¿Durará en mí? ¿Lo perderé? (Meditabunda, hasta que aparecen Huguet y Cruz por la derecha.) (II.xi.578)

Lo eliminado de la primera versión se sustituye en la segunda por "¡Oh!, el valor aquí está. ¿Durará en mí? ¿Lo perderé?". En la primera, duda Victoria de su decisión; está a punto de abandonar el plan. En la adaptación teatral, su actitud es mucho más positiva; no duda de que tiene valor para aceptar el sacrificio, pero teme que no dure lo bastante para realizarlo. No se duda de la aceptación del sacrificio, sino de la posibilidad de soportarlo.

En la siguiente escena (xii), Victoria le propone a Cruz resolver su problema. Finge tratar el asunto del matrimonio de su hermana Gabriela. Cruz se entusiasma. En este punto Victoria reafirma sus vacilaciones pidiendo que Cruz le asegure todo. Pregunta qué haría Cruz si ella lograse convencer a su hermana. Esto se elimina de la adaptación teatral.

> Victoria.--Sí; ¿qué haría usted?
>
> Cruz.--En ese caso, todo cambiaría. . . Don Juan y yo seríamos una misma persona comercialmente hablando.
>
> Victoria.--Mi padre recobraría su crédito.
>
> Cruz.--Sin duda.
>
> Victoria.--Y todo sería bienandanza aquí donde todo es tristeza y desolación.
>
> Cruz.--(Agitado.) ¿Qué duda tiene? Pero ¿de verás podrá usted? . . . (II.xii.1641)

Antes de decirle a Cruz que se trata de ella misma y no de Gabriela, se interrumpe la acción, y se interpone un interludio de las cinco escenas ya mencionadas. El deseo de Victoria de dejar a Cruz en este momento para consultar al padre Serra antes de concluir su proposición a Cruz, ocasiona el interludio. Esto destaca su inseguridad. Antes de salir, la expresa una vez más en un aparte en presencia de Cruz.

> Victoria.--(Inquieta. Aparte.) Mi espíritu flaquea. . . ; siento alternativas de valor heroico y de horrible desfallecimiento. (II.xii.1641)

Mientras Victoria consulta con el confesor, (esta entrevista no se presenta) se nos dan las escenas ya consideradas en las que los otros personajes hablan de la posibilidad de que se haya renovado la conspiración para casar a Gabriela con Cruz. También sucede el encuentro de Victoria y Daniel. Esta (II. xvii) es la última escena de esta serie que forma el interludio. Empieza con dos soliloquios. Victoria, concluída la consulta a su confesor, está "forme ya en [su] resolución". Después de dar el

rosario a Daniel, Victoria va al encuentro de Cruz (II. xviii). La proposición de Victoria a Cruz, que ocupa dos escenas (xii, xviii), con la interrupción del interludio de cinco (xiii, xiv, xv, xvi, xvii), se condensa en una sola escena (xii) en la versión teatral. Con dos excepciones, esta escena y las dos originales que la componen son iguales. La eliminación de dos pasajes responde a exigencias técnicas. El primero da en forma de aparte la reacción de Cruz al ver a Daniel que sale por el fondo al fin de la escena anterior; el segundo da la reacción de Victoria al ver otra vez a Cruz. Aunque se eliminan de la versión teatral por razones técnicas, porque no hay separación y reencuentro en esta versión, la eliminación del segundo pasaje, él de Victoria, tiene efecto sustancial. Es una muestra más, aún después de su afirmación de valor y firmeza, de una inseguridad latente.

> Victoria.--(Aparte.) ¡Ay Dios mío! Paréceme
> que al verle se me disipa el valor, dejándome
> el corazón vacío y helado. . . ¡Que hombre,
> que fiera, que fealdad en el alma y que
> antipatía en la persona! (II.xviii.1645)

La escena xvii se suprime en la segunda versión, pero se conserva un soliloquio de Victoria, presentado ahora como un aparte. En esta escena Victoria se encuentra con Daniel, después que ella ha consultado al padre Serra, mientras que en la segunda versión el aparte pertenece a un diálogo entre Victoria y Cruz:

Victoria.--(Que avanza en actitud de arrebato o transporte místico, cruzadas las manos, mirando al cielo.) Firme ya en mi relolución. . . Segura ya de que de Dios me ha venido esta idea. . . (Con ardiente entusiasmo.) Siento en mi un valor heroico, y nada temo, ni a Satanás con sus malicias traidoras, ni al mundo con sus sátiras acerbas. (II.xvii.1643)

Victoria.--(Aparte.) Firme ya en mi resolución, segura de que de Dios me ha venido esta idea, nada temo; ni a Satanás con sus malicias traidoras, ni al mundo con sus sátiras acerbas. (II. xii.580)

La diferencia de situación en la versión teatral dicta la eliminación de las acotaciones. Sin embargo, la ausencia completa del elemento místico de la decisión compromete la caracterización de Victoria.

En lo demás se corresponden las dos escenas con la excepción de los pasajes antes ya mencionados; la eliminación de la sugerencia de Victoria de que sólo cumpla Cruz los deberes religiosos en lo externo y el aparte largo en el que Victoria pide a Dios fuerza para soportar el martirio que presiente en su futuro con Cruz.

En su mayor parte, la motivación de las eliminaciones de las escenas de Victoria y Cruz no parece ser sustancial. No hay aquí la intención de alterar la importancia de estos personajes que se nota en la adaptación de los personajes menores. Creo que el único propósito de los cambios fue acelerar la acción, aunque esto acarrea el efecto secundario de dejar a Victoria un poco más impulsive y menos compleja.

La eliminación de las escenas iv, v, vi, y vii, del tercer acto no tiene el mismo efecto que la de las escenas

que interrumpen la decisión de Victoria en el segundo acto. Aunque vienen después de la aparición de Cruz casado e inalterado, y antes de la de Victoria, y aunque sentimos curiosidad por los posibles cambios en Victoria, no vienen en un punto crítico de la acción como las arriba-mencionadas. Su presencia no interrumpe la acción y su eliminación no tiene el mismo impacto dramático. En este punto, aunque no hay crisis, crece la tensión dramática. Es lógico eliminar aquí el de arrollo de un conflicto secundario, el de la Marquesa. En la escena iii la Marquesa pide a Huguet y a Jordana una prórroga en la hipoteca del Clot. En la escena siguiente habla con Moncada sobre el mismo asunto. Este sugiere que la ayude Eulalia. Entra Eulalia a anunciar la vuelta de Jaime y Gabriela de su luna de miel. Sale la marquesa dejando a Eulalia y a Moncada solos en la escena. Al hablar del problema de la Marquesa, results que no sólo no quiere Eulalia ayudar a su amiga, sino que acusa a Moncada de sumisión y pasividad respecto a Cruz, y a Victoria, de irresponsabilidad ante la congregación religiosa al casarse con Cruz. (III. vi.) La escena vii introduce a Jaime y Gabriela ya casados. La eliminación de estas escenas no tiene la eficacia que tiene la de las escenas en el acto II. Sin embargo, el hecho de que la reunión de la dos hermanas siga a la escena ii en la que Cruz anuncia la llegada de Gabriela tiene más validez teatral. De más importancia aún es la oposición dramática de las escenas ii y iii en la comedia. El

contraste inmediato del retrato de Victoria casada (iii) con el de Cruz casado (ii) es muy eficaz, especialmente seguidos inmediatamente por la escena iv en la que se nos presentan juntos. Es aparente que otra vez la técnica, que raya en novelesca, de mostrar el progreso de otros personajes simultáneamente con la acción principal, se sustituye por la técnica propriamente teatral de intensificar el dramatismo del conflicto central a costa del secundario.

Algunos de los cambios efectuados en La loca de la casa, como ya he mencionado, afectan a la caracterización de Victoria de manera indirecta, (e.g. la eliminación del interludio mientras Victoria consulta a su confesor). Sin embargo hay muy pocos cambios que se apliquen directamente a los protagonistas. La eliminación de los pasajes de interacción entre Cruz y Daniel tiene el propósito de disminuir la importancia de Daniel en el conflicto principal; no se dirige a la caracterización de Cruz. La última escena de la obra es la única ocasión decisiva para la intriga de confrontación dramática entre Victoria y Cruz de la que se han cortado un número sustancial de pasajes. La reducción de esta confrontación progresiva y final responde a un deseo definitivo de precipitar el desenlace.

Aunque el propósito de este tipo de alteración parece ser la precipitacion de la acción, resulta que tiene influencia en la personalidad de Cruz. Eliminado algo del

regateo, Cruz se debilita; resiste menos y se conquista más pronto.

Además de la condensación de pasajes, hay una reducción en el número de asuntos que se tratan en esta escena. Se elimina la discusión del terreno que quiere Victoria que ceda Cruz a los franciscanos, la del hospital y de las dos escuelas que quiere que edifique, y la de los viente mil duros que quiere que ofrezca para obras benéficas en Barcelona, a todo lo cual accede Cruz. Con la discusión del asilo de Jordana que Victoria quiere que termine Cruz con iglesia y dos torres que lleguen al cielo, resume la correspondencia entre las escenas de las dos versiones. Resulta este asunto el gran obstáculo a la reconciliación. Las dos obras se detienen más en esta material que en la otra. En la primera versión, Cruz está para dejarse vencer cuando se referena con una negativa firme; en la segunda versión, se deja vencer. Continúa el duelo de voluntades en la primera versión hasta que Victoria le llame "mi monstruo". Esta expresión de posesión y afecto le ablanda. Después de conquistarle en lo que se refiere al asilo, Victoria empieza a proponerle que regale el Clot a la Marquesa. Continúa el conflicto hasta la conquista final de Cruz, punto en el que se restablece otra vez la correspondencia de las dos versiones. Permanecen iguales hasta el fin de las respectivas escenas. La de la primera versión es muy corta y se conserva con la excepción de la

referencia a la sugerencia de Cruz de que vaya Daniel a America. (Esta eliminación responde al hecho de que no existe tal sugerencia en la versión teatral.) Anuncian Victoria y Cruz que van a terminar el asilo y devolver la finca a la Marquesa.

# CAPITULO II

## CASANDRA

Aunque se efectúan muchos cambios importantes de tipo sustancial en Realidad y El abuelo, no cambia el sentido total del conjunto de las obras al adaptarlas al teatro. Como hemos visto, la adaptación de La loca de la casa exigió aun menos cambios sustanciales. En contraste, la adaptación de la novela dialogada Casandra altera radicalmente el significado de la obra. Desde el punto de vista sustancial, más bien que técnico, se puede decir que las diferencias entre las dos versiones de esta obra son mayores qun que las de Doña Perfecta, novela no dialogada, y su adaptación teatral. Las diferencias extraordinarias entre las dos versiones de Casandra se derivan básicamente de la eliminación completa de las últimas dos jornadas, IV y V de la novela dialogada.

Con La incógnita y Realidad quería Galdós presentar ciertos hechos des de distintas perspectiva. En las dos versiones de Casandra, Galdós nos presenta la misma materia con distinta motivación sustancial. Aunque el subtítulo de Casandra drama, "arreglo de la novela del mismo título" implica que la obra teatral es una mera adaptación de la primera versión, la comparación de las dos obras descubre

la intención del autor de reescribir la obra más bien que adaptarla.

Veremos que se parecen los cambios efectuados en Casandra a los que encontramos en La loca de la casa. O sea que en gran parte (pero en menor grado) son eliminaciones de pasajes del texto. Al primer examen se pueden considerar eliminaciones de motivación básicamente cuantitava que a veces resultan cualitativas. Pero al estudiar en más profundidad las dos versiones de Casandra se nota que no se han efectuado con motivación puramente técnica para facilitar la representación teatral de la obra, sino para cambiar radicalmente el sentido por medio de estas omisiones.

Naturalmente, el cambio más radical es la eliminación de las dos jornadas, IV y V. Aunque tenga cuatro actos el drama, éstos se componen de la materia de sólo las primeras tres jornadas de la novela. Las últimas escenas de la tercera jornada de la novela, la entrevista final de Casandra y Doña Juana y la muerte de ésta a manos de la heroína, forman el cuarto y último acto de poca extensión en el drama. La eliminación de toda la materia de las dos últimas jornadas de la novela tiende a afectar hasta cierto grado, de manera directa e indirecta, las alteraciones que se encuentran en las primeras tres jornadas. Pero también hay cambios en las jornadas I, II, y III que parecen de inspiración independiente. Esto es lógico si se considera que aun en la primera versión casi existen dos dramas

independientes entre sí, el que precede al climax (jornadas I - III) y el que lo sigue (jornadas IV y V). O sea que la novela también podía haberse terminado después del asesinato de Doña Juana, pero el hecho de que siga por dos jornadas más nos dice algo de la distinción que hace el autor entre los dos géneros. Para él, el análisis en las jornadas IV y V de los efectos del asesinato es tan importante en la novela como el mismo crimen; bastante importante para alterar el significado del climax y del mensaje de la obra en conjunto.

Como el monólogo interior y el análisis distinguen la novela Realidad del drama, y el uso de la acotación distingue las dos versiones de El abuelo, el análisis que se nos presenta en esas dos últimas jornadas, materia de naturaleza básicamente novelesca, es la característica que distingue Casandra, novela dialogada, del drama. Por eso será conveniente tratar el estudio de las jornadas IV y V, y el cotejo de las primeras tres jornadas y los primeros tres actos de Casandra separadamente.

Puesto que las alteraciones más importantes en esta obra, como las de Realidad, novela dialogada, en particular, son las sustanciales, su estudio requiere más consideración y desarrollo. No es decir que no haya muchas alteraciones técnicas significativas, sino que no tienen tanta influencia en el conjunto de la obra. Por eso, estudio primero estos cambios antes de entrar en el estudio más amplio y detenido de los sustanciales.

## Cambios técnicos

En contraste con los cambios técnicos hechos en La loca de la casa para facilitar la producción escénica, los que se encuentran en Casandra se efectúan para hacerla posible. O sea que en su forma original la obra era irrepresentable. Consecuentemente, la mayor parte de los cambios son genéricos.

La novela se divide en cinco jornadas, y el drama tiene cuatro actos convencionales. Como ya mencioné, la materia contenida en estos cuatro actos corresponde a las jornadas I, II, y III de la novela. El cuarto acto del drama corresponde a las tres últimas escenas de la tercera jornada de la novela.

El efecto de la reducción del número de personajes de la novela es de naturaleza sustancial y técnica a la ver. En términos puramente técnicos y cuantitativos, los cuarenta y un personajes de la novela se reducen a dieciséis en el drama, número factible en mayor grado para la producción escénica.

La extensión de la obra se reduce de manera drástica; en la edición Aguilar la novela tiene ciento dos páginas y el drama trenta y ocho.

### Reducción espacial

De máxima importancia genérica en lo que se refiere a la pura representabilidad de la obra es la reducción del número de cambios de lugar, de trente y seis a cuatro. Era

totalmente inconcebible en el siglo XIX una obra teatral con treinta y seis cambios de lugar. Esta reducción es la única otra alteración que se aproxima en importancia a la eliminación de las dos últimas jornadas. O sea que la eliminación de las jornadas IV y V tiene más efecto sustancial en la obra, y es en lo sustancial en lo que la obra se ha alterado más. La reducción del número de cambios de lugar es la alteración que influye más en el aspecto técnico; tiene efecto de catalizador que hace necesarios los otros cambios ténicos. La completa libertad de movimiento en la primera versión, que hoy día se consideraría cinematográfica presta a la novela una estructura suelta o abierta. Las exigencias de "carpintería" de la producción teatral que hacen necesaria la eliminación de trenta y dos de los trenta y seis cambios de lugar tiende a cerrar la estructura de Casandra, drama. Resulta una obra más arquitectónica en el sentido clásico. Sirve de ejemplo la obra en conjunto. En ambas versiones la primera jornada y el primer acto se sitúan en el palacio de Tobalina, domicilio de Doña Juana. En esta división expositiva se introducen los personajes principales y se nos presenta el conflicto. En la primera jornada hay cuatro cambios de lugar--de una sala comunica con la sacristía, de la capilla al jardín, de allí a otra sala del palacio y vuelta al jardín en la última escena de la jornada. En el acto correspondiente del drama no hay ni un cambio de lugar. La reducción a un solo lugar estaba facilitada por el hecho de que los distintos lugares de la novela correspondían

todos al Palacio de Tobalina. Después del primer acto o jornada, se empieza a notar el efecto que tiene la reducción de los cambios en la arquitectura de la obra. La segunda jornada de la novela empieza en la casa de Clementina y Alfonso. Pasa a la casa de Rogelio. El conflicto de Casandra y Rogelio así se introduce y se desarrolla. Pasa la acción a la sacristía de la capilla del Palacio para la presentación de la segunda entrevista de Casandra y Doña Juana. Pasa a una escena en el jardín del palacio y en la calle y vuelve a la casa de Clementina para la presentación de su reacción al cambio del testamento de Doña Juana. De este punto en adelante se dedica más la novela al conflicto de Clementina que a los otros conflictos. El segundo acto del drama no sólo se sitúa exclusivamente en la casa de Clementina, sino que se limita al desarrollo del conflicto de este personaje. Sin embargo, entran Casandra y Rosaura para compensar la eliminación de la segunda entrevista de aquélla con Doña Juana. Se desarrolla el conflicto de Casandra, pero ahora este conflicto se liga directamente al conflicto de Clementina paralelamente, el tercer acto del drama se sitúa en casa de Rosaura e Ismael y se dedica al conflicto de éste. Estuvieron presentes Rosaura y Casandra en casa de Clementina en el segundo acto. De manera paralela está presente Clementina en casa de Ismael. En efecto es ella quien trae las noticias del testamento nuevo. También entra Casandra, en busca de sus niños, para completar el paralelismo arquitectónico de los dos actos. La jornada

correspondiente (III) de la novela se desarrolla de una manera mucho más difusa. Empieza en casa de Ismael (escenas i-vii), entran las mismas personas que le visitan en el drama. Además se introducen los niños de Ismael que no hacen papel en el drama. Las escenas viii y ix se localizan en la calle, de donde pasa la acción otra vez al Palacio. Están Juana y Martina. Entra Casandra (xii) llega el punto culminante de la novela cuando Casandra mata a la mujer que le ha robado los niños y destruído la familia. La descubren Martina y Cebrián. Declara Casandra la liberación del mundo de maldad que representaba Doña Juana; termina la jornada.

Después de la tercera jornada continúa la novela por dos jornadas que analizan el efecto de la muerte de Doña Juana en la familia y la sociedad circunstante. En contraste, la muerte de Doña Juana es el punto culminante y también final de la obra teatral.

Estructura

De conformidad con la arquitectura establecida hasta este punto en el drama, forman estas últimas escenas un solo acto. En resumen, la eliminación de trenta y dos cambios de lugar, limitando cada acto a un cambio, hace posible una arquitectura equilibrada con armonía entre los cuatro actos: El primero es la exposición; se nos presenta el conflicto en términos de las relaciones de los personajes principales, (1) Juana-Clementina, (2) Juana-Ismael, y (3) Juana-Casandra. Los actos intermedios atomizan esto

para estudiar individualmente las reacciones de los citados personajes al cambio de testamento de Doña Juana. El segundo acto se dedica principalmente a Clementina y en menor grado a Casandra, el tercer acto a Ismael y también a Casandra, en menor grado. Al llegar a este punto se ha hecho aparente, por medio de su presentación en juxtaposición con los otros personajes, que la víctima verdaderamente trágica de Doña Juana es Casandra. Así en un cuarto acto, muy corto, la obra vuelve al lugar del primer acto y Casandra mata a Doña Juana en la misma sala de su primera y única entrevista con ella presentada en la escena. Son obvias las implicaciones de este clímax para los otros personajes.

La perfección arquitectónica del conjunto de los actos se debe directamente a la necesidad de eliminar cambios de lugar para hacer representable la obra.

Limpieza técnica

Hay otra serie de cambios técnicos que responden según mi parecer, a un deseo semejante por parte de Galdós de crear una obra teatral de estructura arquitectónica y cerrada. Es un afán de limpieza técnica en el sentido de que no se sobreponen las acciones de escenas seguidas, ni se nos presentan escenas con una profusión de personajes en el proscenio simultáneamente. Por lo general, en el drama sale un personaje antes de la entrada de otro; la aparición de éste estimula o determina el cambio de escena. Galdós no se cuidó mucho estos aspectos de la técnica de la novela. Y en efecto estas alteraciones no se considerarían exigidas

por el cambio de género, porque la obra se puede representar sin ellas. Son más bien una serie de correcciones por interés de perfeccionar la técnica teatral.

En la primera ascena de la primera jornada, por ejemplo, aparece Insúa sin hablar. Al comienzo de la escena ii hay una acotación descriptiva que caracteriza al personaje.[1] Las criadas están en la escena, aunque no son necesarias a la acción. En el drama hay una consolidación de las escenas ii y iii. Al entrar Insúa, al fin de la primera escena, salen las criadas. Quedan en el proscenio Insúa y doña Juana, los únicos personajes que figuran en la acción de la escenas.

Al fin de la escena viii de la primera jornada de la novela, salen Ismael y Zenón de la escena; (La correspondiente en el drama es la vii.) Quedan Rosaura y Alfonso para hablar con Rogelio cuando éste entra en la escena ix. Vuelven Ismael y Zenón en la escena x y continúa la acción con Rogelio, Zenón y Ismael. Con la sencilla eliminación de la acotación que inicia esta escena de la novela, puede entrar Rogelio al salir Alfonso e Rosaura al fin de la escena anterior. Como son Zenón e Ismael figuras principales de la escena viii del drama, no salen de la escena. Así, no

---

[1]Es importante notar que la acotación contribuye a la lógica de la división de escenas en la novela dialogada. Prefiere el autor situar una acotación al principio de una escena para evitar la interrupción de la acción ya en progreso. Sin embargo, a veces no lo puede evitar y aparecen acotaciones descriptivas o narrativas entre réplicas del diálogo. Pero nunca habla un personaje antes de su acotación descriptiva.

tienen que volver después de la salida de Rosaura y Alfonso. De esta manera evita Galdós mucho movimiento totalmente innecesario a la intriga.

En otra ocasion en el drama se añade una escena--la xii--para evitar un cambio innecesario de lugar. En la novela la técnica no es tan limpia. Están Rogelio, Zenón, Ismael, y Casandra en la escena xiii que se sitúa en el jardín. Ismael y Zenón se alejan para poder volver a llamar a Casandra a la entrevista con Doña Juana. Casandra se dirige a la casa. La escena siguiente se sitúa en la sala baja del Palacio. Los mismos personajes figuran en la escena xi del drama que corresponde a la xiii de la novela. La entrada de Pepa, criada de Doña Juana, determina el comienzo de la escena siguiente, (xii); anuncia la entrada inminente de Doña Juana. Al oír esto todos salen. "(Entra Doña Juana con lento paso, apoyada en su bastón. Pepa cierra la puerta y se va.)" Empieza la escena xiii, la primera entrevista de Casandra con Doña Juana. Hay poco movimiento innecessario. La entrada de Doña Juana a donde Casandra está esperando nerviosa, en contraste con la presentación de aquella sentada en la sala en la novela, es movimiento adicional pero tan sencillo y eficaz que sólo sirve para intensificar el dramatismo de la situación.

Otro ejemplo de un cambio con motivación puramente técnica por parte de Galdós es la eliminaciónde escena xvi con que termina la primera jornada. Casandra sale muy agitada al jardín después de su entrevista con Doña Juana.

Espera encontrar a Rogelio. Está anocheciendo. Está sola Casandra y preocupada por los sucesos de la escena anterior. Ve un bulto que cree que es Rogelio. Resulta ser Martina, criada de Doña Juana, quien le informa de que Rogelio se ha ido. Termina el acto. Aunque sea muy teatral, se elimina esta escena. Para evitar el cambio de lugar de la sala al jardín y la posible inhabilidad de representar el estado psicológico de Casandra presentado en la novela principalmente por medio de la acotación descriptiva. Mucho más clara y factible es la situación en la drama. Termina la entrevista en la escena xiii. La escena xiv consiste sólo en la aparición de Rogelio que se asoma a la puerta para recoger a Casandra y la salida de ambos de la escena. Para compensar la falta de dramatismo en esta escena corta que termina el acto y la eliminación de la del jardín, tan dramática, de la novela, se añade un pasaje de diálogo de eficacia teatral.

> Doña Juana.--(Mirando al fondo.) Ahí tienes a a tu hombre, Salid por aquí. (Por la derecha.)
>
> Casandra.--(Aterrorizada.) Rogelio, sácame de esta casa. Ven, alma mía.
>
> Doña Juana.--Alma tuya es. (Viéndoles partir por la derecha.) ¡Pobres almas! (Telón.)
> (I.xiv.1170)

Lo arriba estudiado es un ejemplo de una escena de gran dramatismo y su sustitución por otra menos dramática, pero más representable. La motivación del cambio es un problema de "carpintería" teatral. Este ejemplo es una excepción a

la regla general que opera en la adaptación de Casandra al proscenio.

Intensificación dramática

Se han efectuado más cambios en interés de la intensificación del dramatismo de la escena particular. Estas alteraciones no siempre representan cambios de lugar u otras dificultades escenificación. Así la motivación de una gran parte de ellas es estética y representan una intención por parte de Galdós de diferenciar la técnica de la novela dialogada de la del drama. Un ejemplo importante es la eliminación de las escenas ix y x de la segunda jornada. Clementina ha averiguado que su tía Doña Juana ha cambiado su testamento reduciendo lo que iba a dejar a la familia en favor de instituciones religiosas (vii). En la escena siguiente (viii) su desilusión enorme la lleva a un estado de delirio. Mucha de la materia de esta escena se elimina. La escena v, la que corresponde a la viii de la novela es mucho más corta, en gran parte debido al hecho de que la Navalcarazo, que hace un papel importante en esta escena de la novela, ha sido eliminada del drama. (La eliminación de este personaje se estudiará más adelante al considerar los personajes en general.) En su delirio, en el drama, Clementina tiene una visión de la figura invisible de Casandra. Este cambio sustancial del fin de la escena se estudiará separadamente. Lo que nos preocupa aquí es el aspecto técnico, el hecho de que esta escena termina el acto en el drama. La escena siguiente (ix) es la última de la

jornada de la novela. Como no son siempre independientes la técnica y la sustancia, se nota que una de las razones por las que termina aquí el acto del drama es la adición de la visión de Clementina. El delirio se convierte en un momento muy dinámico y así dramático, y además en un mal agüero. Galdós podía haber inventado esta visión sin hacerla la terminación del acto. Pero la escena siguiente, ix en la novela, es un análisis hecho por Zenón y Alfonso de la situación presentada en las escenas anteriores. En la escena x, La Navalcarazo entra a informar a Alfonso sobre la condición de Clementina. Filosofan sobre el asunto y termina la jornada. Si hubieran sido conservadas estas escenas, no representarían ninguna dificultad en lo que se refiere a la representabilidad de la obra. La extensión y la materia desarrolladas en esta escena podrían haber sido condensadas como se hace tan frecuentemente en las otras novelas dialogadas y con otras escenas de esta misma obra. Pero se ha dado cuenta Galdós de las posibilidades teatrales inherentes en la situación como fin de acto. En primer lugar, especialmente en el siglo xix se consideraría de más eficacia teatral terminar cada acto con choque dramático más bien que con análisis y conclusión filosófica. También toma ventaja Galdós de la pausa entre actos, dejando al espectador especular sobre la conexión misteriosa que ha establecido Clementina entre el cambio del testamento de Doña Juana y su visión de la heroína Casandra. La

introducción del elemento de misterio crea suspensión en el drama, que no existe en la novela.

La terminación del tercer acto también representa una alteración de motivación estética efectuada en el interés del dramatismo teatral. En las escenas vi y vii de la novela, Casandra viene en busca de sus hijos. En estas escenas de manera muy gradual le informa Rosaura de que Doña Juana le ha quitado los niños y le ha separado de Rogelio para casarle con Casilda Nebrija. También explica a Casandra las condiciones de la ayuda que en compensación le promete Doña Juana. La misma materia se nos presenta en el drama en forma condensada. Sólo ocupa una escena. La concentración de materia se ha efectuado en la mayor parte por medio de eliminaciones de pasajes del texto. También hay un cambio de personajes. En la escena de la novela está presente Corrita, hija menor de Ismael, que se ha eliminado totalmente del drama por razones que se consideran separadamente. Corrita se sustituye en el drama por "hijos" de Ismael. Sin embargo, en ambos casos la presencia de la nina o los niños sirve para evocar en Casandra el recuerdo de sus hijos perdidos y su deseo de venganza:

> Casandra.--Hijos míos, ¿dónde estáis? Ya no os veré más. (La escena hasta el fin del acto es muda. Casandra besa y acaricia a los dos niños, derramando sus lágrimas sobre las cabecitas de ellos, Ismael y Alfonso y Zenón contemplan con emoción viva el cuadro tiernísimo. Los gemidos de Casandra son lo único que rompe el grave silencio. Rosaura y Clementina, en pie tras ella, lloran también,

> el pañuelo en los ojas Levántase Casandra de súbito. La expresión de la idea impulsiva que estalla en su pensamiento y que hace vibrar todo su ser, queda encomendada al talento de la actriz. Lanzando un rugido, sale con la velocidad del rayo por la puerta del fondo. Telón rápido.) (III.vi.1188)

La escena de la novela continúa después de la evocación del recuerdo de sus hijos. Sale Casandra sin propósito fijo, "Casandra.--(Andando hacia la puerta.) No sé adónde voy. Adiós." (III. vii. 174) Rosaura y Corrita continúan hablando. Termina la escena con un pasaje de la niña que muestra su comprensión del conflicto de Casandra:

> Corrita.--Yo sé por qué está triste. . . Porque le han quitado el marido. . . Lo ha dicho Sunción, la pincha. . . (III.vii.174)

Se nota la terminación de la escena en un tono suave con las palabras de Corrita en la novela, mientras en el drama, Galdós prefiere un fin, aunque mudo, muy emotivo que se concentra en las reacciones del personaje principal. Además, hay que tener en cuenta que no es el fin de la jornada en la novela. Siguen dos escenas de calle (viii, ix) en las que se están paseando Zenón y Ríos, el joven abogado. Se encuentran con Cayetana Yagüe y ven pasar a Casandra. Este interludio sin conflicto es muy típico de la novela y de la novela dialogada de Galdós. Separa la escena emocionante anterior de las que siguen, con el propósito de proporcionar un descanso para el lector. Vuelve el conflicto en la escena x cuando pasa la acción al palacio de Doña Juana. Esta escena nos prepara para el clímax. Se establece el hecho de que se ha despedido a los

criados y que Doña Juana queda sola en el palacio. En la escena siguiente (xi) entra Casandra. Pide la devolución de sus hijos. Se la niega Doña Juana; y Casandra la mata. Entran Martina y Cebrián en la escena xii y descubren a Doña Juana, asesinada, y a Casandra.

En el drama Galdós no sólo ha cambiado el fin de la escena en casa de Rosaura, haciéndola muda y muy emocionante sino que otra vez se aprovecha de la pausa entre actos. Termina el acto tercero al salir Casandra de la casa de Rosaura. Se eliminan las dos escenas de calle, que en realidad son irrepresentables. Sin embargo, dada la lógica del cambio del fin del segundo acto, me parece que aun cuando fueron representables las hubiera eliminado para terminar el acto en un punto dramático. También otra vez deja suspenso al espectador. No se sabe el significado de la expresión impulsiva de Casandra en la última escena. El elemento temporal artificial de la pausa entre actos intensifica esta suspensión. En la novela, después del cambio de tiempo efectuado por medio de la inclusión de las escenas ix y x se ve a Casandra entrando en el palacio. Sospecha el lector de su propósito. En contraste, cuando el cuarto acto del drama se abre la acción ya se ha trasladado al palacio. Todavía no se sabe con seguridad si Casandra se dirigía allí al salir de la casa de Rosaura. Dos escenas relativamente cortas (i, ii) intervienen en este punto. Corresponden a la escena x de la jornada III de la novela y sirven para repasar los futuros

planes de Doña Juana y estabelecer que está sola en el palacio, ya que ha despedido a sus criados. Cuando en efecto entra Casandra en la escena siguiente (iii), el espectador, como Doña Juana se sorprende. Este efecto dramático teatral no se ha intentado en la novela. En lo demás son casi iguales las escenas.

La diferenciación del drama de la novela por parte de Galdós se muestra muy gráfica por medio del hecho de que él atribuye toda la importancia al crimen, punto culminante del drama, aislándolo en un acto aparte, corto y concentrado. En cambio, en la novela el asesinato de Doña Juana es más bien el clímax de la obra hasta este punto, o sea el punto culminante de la tercera jornada. Se atribuye tanta importancia, o aun más, al análisis del crimen que se desarrolla en las jornadas IV y V como al crimen mismo.

Eliminación de materia

La eliminación de pasajes, forma predominante de alteración del texto, por lo general parece ser dictada por necesidades cuantitativas. Pero como vimos en la adaptación de La loca de la casa puede ser distinto el efecto o la motivación de los cambios. En lo que se refiere a Casandra, a diferencia de La loca de la casa y aun de las otras novelas dialogadas, muchas de estas eliminaciones responden directa o indirectamente al cambio sustancial y radical en el conjunto de la obra: la eliminación de las jornadas IV y V. O sea que se elimina materia objetiva de las tres primeras jornadas que se hace superflua en la ausencia de

las otras dos.

Superflua.--También se elimina materia superflua en todo caso. Aunque hay más ocasión en la novela para materia superflua, me refiero aquí a materia que no es de tono especícicamente novelesca galdosiana. Por ejemplo en la primera escena de la primera jornada (118, 1157), se eliminan dos pasajes en los que Pepa arregla el pelo de Doña Juana y le hace daño con un tirón. Muestra algo de la relación entre las dos, pero hay otras indicaciones en la escena que la hacen evidente. Consecuentemente, la eliminación de esta materia responde a necesidades cuantitativas. También se elimina la sugestión de Martina, "¿Le ponemos la bata negra?" Esto es típico de la eliminación de conversación incidental y tiene el efecto de concentrar más el diálogo de la escena en torno a la familia o los herederos, a quienes Doña Juana se está preparando a recibir.

Algunos detalles de los negocios de Doña Juana, innecesarios a la intriga, se eliminan de la tercera escena de la misma jornada.

En la siguiente escena de la novela (I. iv) Doña Juana conseja a Alfonso que cultive el espíritu más bien que la tierra. La idea inicial se conserva; la elaboración de esta idea se elimina.

Doña Juana.--(Con afectado celo y tonillo eclesiástico.) ¡El egoísmo! Cierto que es la primera de las plagas humanas. Para combatirlo, cultivemos con preferencia los campos del espíritu. No te obstines, Alfonso, en sacar de la tierra un jugo que ella no quiere dar, y busca el fruto de las virtudes, de la abnegación, de la gracia y de la simplicidad, cosecha preciosa de que debemos proveernos y alimentarnos para llegar sanos a mejor vida. (I.iv.123)

Doña Juana.--(Con afectado celo y tonillo eclesiástico.) ¡El egoísmi! Cierto que es la primera de las plagas humanas. Para combatirlo, cultivemos con preferencia los campos del espíritu. (I. iii.1160)

De esta escena se elimina un pasaje del mismo tono eclesiástico, también superfluo en lo que se refiere a la intriga.

Doña Juana.--Y contra la voluntad de Dios, las humanas voluntades son polvo, humo, nada. (Clementina hace señas a su marido para que calle.) (I.iv.124)

Como era el caso con los detalles comerciales, muchos de los detalles del testamento de Doña Juana de que se habla tanto en esta obra son innecesarios.

Mucho de lo que se elimina de varios pasajes de Zenón se eliminina por razónes cuantitativas. Por la verbosidad extrema del personaje, mucha de la materia que suprime se podía haber eliminado de la novela también, sin comprometer la caracterización. En todo caso el personaje pierde importancia en la versión teatral.

La importancia, y consecuentemente el papel, de Rogelio también se abrevian en el drama. Como figura más que Zenón

en la intriga de la novela, se diría que los cambios en sus pasajes responden a un cambio sustancial en la obra. Sin embargo hay pasajes, uno en particular, cuya eliminación me parece depender igualmente de motivaciones cuantitativas; no hay duda de que nos dice algo del carácter imaginativo de Rogelio. Es una descripción típicamente novelesca galdosiano y puede haber sido eliminada por motivaciones genéricas. Pero por la extensión del pasaje y su insignificancia en lo que se refiere a la intriga, me parece haber sido eliminado también por razones cuantitativas.

> Rogelio.--(Imaginando.) Formaban las luces del altar una constelación o varias constelaciones muy chusca: la Osa en brazos de Perseo, y Casiopea bailando con Aldebarán. . . Sobre doña Juana, inmóvil en su sillón, caía un viso verde de la vidriera próxima. . . La vi como la bárbara diosa Jagrenat, toda cubierta de esmeraldas. Su hocico repugnante de caimán dormido, pintado del verdín de las aguas, parece estar en el éxtasis digestivo. . . , después de comerse ración cumplida de cadáveres de náufragos. . . ¡Horrible, horrible! (Vuelven Ismael y Zenón de la otra sala.) (I.x.129-130)

Las palabras de Insúa, quien filosofa sobra su destino a manos de Doña Juana se eliminan por falta de importancia en la acción. Las que las preceden y las siguen, más dinámicas, se conservan.

| | |
|---|---|
| Alfonso.--¡Vaya, vaya, que se ha portado doña Juana con usted! (Se sientan los tres.) | Alfonso.--¡Vaya, vaya, que se ha portado doña Juana con usted! (Se sientan los tres.) |
| Insúa.--(Suspirando fuerte.) Cosas de la vida, que no por inesperadas, no por injustas, | Clementina.--¡Pagar asi treinta años de leales servicios! (II.iv.1176) |

dejan de ser dolorosas.

Clementina.--¡Pagar así
treinta an de leales
servicios! (II.vii.154)

Una eliminación muy típica de los superfluo es el siguiente pasaje:

| | |
|---|---|
| Clementina.--(En gran consternación.) ¿Ves, Alfonso, ves? . . . ¡La sombra negra que era mi espanto desde que hablé con la tía esta mañana! . . . ¿Ves la confirmación de mis presentimientos? . . . Lo que te dije. . . , desviada de nosotros. . . , enojada con nosotros. . . ¡Oh Dios mío! (II.vii.155) | Clementina.--(En gran consternación.) ¿Ves, Alfonso, ves? . . . ¡La sombra negra que era mi espanto desde que hablé con la tía esta mañana! . . . Lo que te dije: desviada de nosotros. . . , enojada con nosotros. . . ¡Oh Dios mío! (I.iv.1176) |

Se nota que a diferencia de la adaptación de La loca de la casa en la que las eliminaciones responden en su mayor parte a cambios cuantititativos, el cambio tan radical del género dicta la mayoría de los cambios en Casandra. Consecuentemente, como vemos en los pasajes arriba citados, lo que se elimina por razones puramente cuantitativos, frecuentemente resulta cuestión de meras frases superfluas. Baste un ejemplo de ese tipo de alteración:

| | |
|---|---|
| Doña Juana.--(Con terror supersticioso.) Diablo. . . , diablo que me atormentas, vete. . . , déjame. (Se santigua; murmura una oración, elevando los ojos.) | Doña Juana.--(Con terror supersticioso.) Diablo. . . , diablo que me atormentas, vete. . . , déjame. (Se santigua; murmura una oración, elevando los ojos.) |
| Casandra.--Diablo soy, diablo me has hecho tú. | Casandra.--No me voy, porque aún tengo algo que decirte y tú que |
| Doña Juana.--(Temblorosa.) | responderme. No te dejo |

Huye. . . , vete a los infiernos.

Casandra.--No me boy, porque aún tengo algo que decirte y tú que responderme. No te dejo sin que me digas qué has hecho de mis hijos. ¿Dónde están? ¿Me los has quitado para devolvérmelos? Si es así y los tienes en tu casa, ordena que me los entreguen. . . , pero al instante. (iii.xiii.180)

sin que me digas qué has hecho de mis hijos. ¿Dónde están? ¿No me voy has quitado para devolvérmelos? Si es así y los tienes en tu casa, ordena que me los entreguen. . . ; pero al instante. (IV. iii.192)

Aunque se eliminan varias frases del pasaje abajo citado, no resulta de extensión típicamente teatral; todavía es largo para este género. Como ya he dicho, el conjunto de frases sueltas eliminadas tiene efecto cuantitativo en la extensión de la obra en su totalidad.

Ismael.--Le conocía. . . Pero después de esta catástrofe me confundo. Mi mente y mis ojos me dan la impresión de una divinidad de dos caras, como el Jano de los antiguos. . . Sin duda existen dos Dioses: el Dios de los Ricos y el de los Pobres. El primero es el que sostiene todos los gobiernos y el inspirador de los que legislan. Por él se dijo: «Nula potestas nisi a Deo» . . .

Clementina.--No me hables a mi en latín. . . Ya sabes que no lo entiendo.

Ismael.--Quiere decir ese latinajo que todos los gobiernos, así monárquicos como republicanos,

Ismael.--Le conocía. . . Pero después de este cataclismo, mi mente y mis ojos me dan la impresión de una divinidad de dos caras, como el Jano de los antiguos. . . Sin duda existen dos Dioses, el Dios de los ricos y el de los pobres. El primero es el que sostiene a todos los gobiernos y el inspirador de los que legislan: un Dios político, gubernamental, militar, judicial, administrativo y un poquito burocrático. Este Dios de los ricos es el que ordena y dirige la beneficencia pública, el que manda pagar las contribuciones, el que distribuye libros y programas a los maestros, fusiles a in Guardia

así conservadores como radicales, se apoyan en un Dios político, gubernamental, militar, judicial, administrativo y un poquito burocrático. Le invocan los reyes en toda alocución que suscriben, los ministros en los preámbulos de las leyes, los oradores en sus discursos, los generales en sus proclamas guerreras, y hasta los funcionarios en sus expedientes. Este Dios de los Ricos es el que ordena y dirige la Beneficencia pública, el que manda pagar las contribuciones, el que distribuye libros y programas a los maestros, fusiles a la Guardia Civil, millones a los frailes; este Dios figura en las condecoraciones, encabeza las sentencias de los tribunales, acompaña al patíbulo a los reos de muerte, bendice los altares, las máquinas, las banderas, los barcos, y me parece que bendice también la «Gaceta» ; este Dios, en fin, es el que nos hizo creer que seríamos ricos, y ahora nos deja en la mayor pobreza y abandono. . . El otro Dios, el de los Pobres, es el que recoge a todos los desengañados del Dios de los Ricos, a los que no tienen influencia ni poder alguna en los mangoneos de la política ni de la Iglesia, a los que se pasan la vida encorvados sobre la tierra, sobre una máquina, sobre un pupitre,

Civil y millones a los frailes: bendice los altares, las máquinas. Las banderas, los barcos, y me parece que bendice también la Gaceta; este Dios, en fin, es el que nos hizo creer que seríamos ricos, y ahora nos deja en la mayor pobreza y abandono. . . El otro Dios, el de los pobres, es el que recoge a todos que se pasan la vida encorvados sobre la tierra, sobre una máquina, sobre un pupitres trabajando sin recompensa. Este Dios triste es invocado en los hospitales, en las guardillas, en las cárceles. Su nombre encabeza las cesantías, los desahucios, los embargos, y se confunde con todo suspiro y toda expresión de congoja. . . Pues bien, Clementina: tú y Alfonso, desairados por el Dios oficial, legal y pontificio, revestido de púrpura, os encomendáis al Dios de los pobres, andrajoso y misero, sin influencia en la cosa pública ni bienestar en la privada. Yo, no, Clementina; puedes decírselo a tu marido; yo no me paso del Dios rico al Dios pobre; yo no quiero cuentas ya con ningún Dios grande ni chico, rico ni pobre, sino que arramblo con todos los Dioses y los arrojo en esta hoguera que tengo aquí encendida por la iniquidad de doña Juana. (III.v.1185)

> trabajando sin recompensa,
> Este es el Dios de los
> desesperados, o de los que
> esperan y nunca logran, de
> los que riegan con sus
> lágrimas el valle en que se
> solazan los ricos. Este Dios
> triste es invocado en los hos-
> pitales, en las buhardillas
> adonde la caridad no llega,
> en las cárceles en las
> barricadas, cuando las hay.
> Su hombre encabeza las
> cesantías, los desahucios,
> sin embargos, y se confunde
> con todo suspiro y toda
> expresión de congoja. . .
> Pues bien, Clementina: tú y
> Alfonso, desairados por el Dios
> oficial, legal y pontificio,
> revestido de púrpura, os en-
> comendáis al Dios de los
> Pobres, andrajoso y mísero,
> sin influencia en la cosa
> pública, ni bienestar en la
> privada, a ese Dios del
> sufrimiento, de la paciencia
> y de la simplicidad del ánimo.
> Yo, no, Clementina: puedes
> decírselo a tu marido; yo no
> me paso del Dios Rico al Dios
> Pobre (Exaltándose más a cada
> frase.); yo no quiero cuentas
> ya con ningún Dios Grande ni
> Chico, Rico ni Pobre, sino que
> arramblo con todos los dioses y
> los arrojo en esta hoguera que
> tengo aquí encendida por la
> iniquidad de doña Juana. (III.
> iv.169)

El pasaje arriba citado es también ejemplo de otro método de abreviación que abunda en esta obra (especialmente en contraste con La loca de la casa), la condensación más bien que la eliminación pura y mecánica de materia. Se hace evidente que aunque haya más alteraciones en esta obra que en La loca de la casa, hay muy pocas de motivación

puramente cuantitativa. Responden la mayoría de los cambios importantes a las exigencias del cambio de género.

Novelesca.--Es natural que al llevar una novela dialogada al teatro se alteren los aspectos novelescos de este género híbrido. Entre las eliminaciones puras de Casandra se encuentran las de algunos pasajes de marcado sabor novelesco, tan abundantes en la novela dialogada. (No se encuentran en La loca de la casa.) O sea que se reconocen fácilmente como producto de la estética novelesca galdosiana más bien que de la dramática. Típica de esto es la profusión de observación social que se encuentra en la novela: en la escena iii de la primera jornada, menciona Doña Juana que van Alfonso y Clementina a Biarritz. Esto se conserva en la versión teatral. El análisis de la motivación social de tal peregrinación anual se elimina.

| | |
|---|---|
| Doña Juana.--Lo que sí; daré a Clementina es el auxilio de treinta mil reales que me ha pedido para equipar decorosamento a sus niñas y llevarlas a Biarritz. . . Van, supongo yo, a la pesca de maridos en el rio revuelto de señoritos viciosos que acuden al reclamo del juego y de la liviandad. Si algo pescan, con su ruleta se lo coman. | Doña Juana.--Sí; daré a Clementina el auxilio de treinta mil reales que me ha pedido para equipar decorosamente a sus niñas y llevarlas a Biarritz. (I.ii.1158) |
| Insúa.--(Apunta.) Siete mil quinientas pesetas para Clementina. (I.iii.121) | |

Como se nota en este pasaje, la eliminación de esta materia no supone un cambio sustancial en lo que refiere a la intriga. (Hay muchos cambios, que se

estudiarán en adelante, que se someten a la influencia de la eliminación de las últimas dos jornadas) Demuestra más bien la distinción que hace Galdós entre materia propia-- mente novelesca y materia dramática. No es decir que el teatro galdosiano no sea un teatro social. Bien se sabe que la mayor parte de la obra teatral de Galdós es de tema social. No obstante, en el teatro de Galdós, a diferencia de la novela, la materia social es intrinseca a la intriga o a la caracterización de los personajes. Lo que Galdós no consideró materia teatral era la observación social incidental o superflua.[2] Antes de continuar la serie de eliminaciones de materia social, merece citarse un ejemplo en que se conserva, aunque no se liga directamente a la acción. En contraste con la observación social del tipo ya citado, el pasaje de Alfonso es de calidad tan seria e importante para la base temática de Casandra que se conserva aun considerando su gran extensión:

| | |
|---|---|
| Alfonso.--(Levántase con brusca distensión de sus piernas.) Siento aversión, asco de una sociedad en que son posibles estas indignidades; repugnancia también y desprecio de | Alfonso.--(Levántase con brusca distensión de sus piernas.) Siento aversión, asco de una sociedad en que son posibles estas indignidades; repugnancia también y desprecio de |

[2]También tiene la novela dialogada personajes novelescos, e.g. Zenón, Casandra, Cisneros, Realidad, quienes desaparecen o cuyos papeles se disminuyen al llevar la obra al teatro. La materia novelesca en este caso está ligada a la caracterización. Esta clase de alteración se considerará separadamente en la sección dedicada al cotejo de los personajes.

nosotros mismos, que hemos vivido tanto tiempo engañdos por las promesas y el falso carino de esa mujer. Basta. Hablemos de cualquier abominación de las muchas que existen en el mundo. Las más atroces nos refrescarán de la irritación de esta.

Clementina.--¿Y es permitido que los locos destruyan así la sociedad y la familia?

Insúa.--Señora, innumerables locos sueltos vemos por ahí, y ellos son los que nos dirigen y gobiernan.

Clementina.--(Echada atras en el sillón, mirando al techo.) ¡Y para ver esto vivimos!

Alfonso.--Vivimos en un mundo de ficciones, en un armadijo de noblezas figuradas y de distinciones mentirosas. Los ricos aparentan mayor riqueza, y los de un mediano pasar decoramos con talco nuestra medianía para parecer opulentos. Todo en nuestra vida es ilusorio, teatral y fantástico. . . Ningún noble empobrecido tiene arranque para irse a labrar las tierras vírgenes de América, ni virtud para esconder su pobreza en un rincón campesino, entre villanos y animales. Ese valor lo tendré yo, yo, Alfonso de la Cerda. No quiero vivir más tiempo engañando al mundo y engañándome a mi mismo. (II.vii.156)

nosotros mismos, que hemos vivido tanto tiempo engañados por las promesas y el falso cariño de esa mujer. Basta. Hablemos de cualquier abominación de las muchas que existen en el mundo. Las más atroces nos refrescarán de la irritación de esta.

Clementina.--¿Y es permitido que los locos destruyan así la sociedad y la familia?

Insúa.--Señora, innumerables locos sueltos vemos por ahí, y ellos son los que nos dirigen y gobiernan.

Clementina.--(Echada atrás en el sillón, mirando al techo.) ¡Y para ver esto vivimos!

Alfonso.--Vivimos en un mundo de ficciones, en un armadijo de noblezas figuradas y de distinciones mentirosas. Los ricos aparentan mayor riqueza, y los de un mediano pasar decoramos con talco nuestra medianía para parecer opulentos. Todo en nuestra vida es ilusorio, teatro y fantástico. . . Ningún noble empobrecido tiene arranque para irse a labrar las tierras vírgenes de América, ni virtud para esconder su pobreza en un rincón campesino entra villanos y animales. Ese valor lo tendré yo, yo, Alfonso de la Cerda. No quiero vivir más tiempo

engañando al mundo y
engañándome a mí mismo.
(II.iv.1178)

La escena xiii de la primera jornada de la novela (135) se suprime totalmente. Consiste en una acotación (que se considerará separadamente en la sección dedicada a la acotación de la novela dialogada) y diálogo descriptivos de la merienda de las niñas del Colegio de San Hilario, la caridad predilecta de Doña Juana. Comentan Ismael y Zenón la devoción religiosa del bello sexo español. Es un comentario social novelesco típicamente galdosiano. La valoración que hace Insúa de las diferencias entre las mozas del pueblo y las de la ciudad es también superflua a la intriga en el drama, aunque no lo sería a la caracterización del personaje novelesco.

| | |
|---|---|
| Insúa.--(Tras un momento de vacilación, se arranca por la sinceridad. Su primeras palabras premiosas imitan la ronqueras iniciales del teléfono.) Nada. . . señora mía, nada. . . Con ustedes, personas razonables, personas de mundo, puedo tener esta confianza. . . En efecto, la Pepa. . . , válgame la verdad. . . , la Pepa me agrada. Hace tiempo que buscaba yo una muchacha humilde y limpia que me gobernara la casa. . . La casa de un viudo sin hijos presentes, tiene un poco que arreglar. . . Prefiero las mozas de pueblo a las de clase empigorrada, y aún más a las de clase media, que son las peores. . . Se | Insúa.--(Tras un momento de vacilación, se arranca por la sinceridad.) Nada. . . , señora mía, nada. . . Con ustedes personas razonables, personas de mundo, puedo tener esta confianza. . . En efecto, la Pepa. . . , válgame la verdad. . . , la Pepa me agrada. Hace tiempo que buscaba yo una muchacha humilde y limpia que me gobernara la casa. . . La casa de un viudo sin hijos presentes, tiene no poco que arreglar. . . La Pepa me ha conquistado, más que por sus ojuelos negros, por sus cualidades. . . Yo, desde que era tamaña así, la conocía. . . , pues al padre de ella le tuve de ordenanza |

dirige usted, pongo por caso, a la hija de un emplea de diez o doce mil reales, a una esm riada señorita que se arregla los trapos y no ha comido nunca más que patatas. . . Es usted hombre acomodado como yo, y se casa con ella. . . , esto es un suponer. . . Pues ya la tiene usted hipiandopor que la hagan marquesa y por alternar con las tales y las cuales. . . No es así la Pepa. . . Repito que me ha entrado por el ojo derecho. . . Me han conquistado, más que sus ojuelos negros, sus cualidades. . . Yo, desde que era tamaña así, la conocía. . . , pues al padre de ella le tuve de ordenanza cuando yo administraba la Sacramental de San Nicolás. . . Luego, la recomendé a doña Juana. (II.vii.154)

cuando yo administraba la Sacramental de San Nicolás. . . Luego la recomendé a doña Juana. . . (ii.iv.1176)

La materia que compone la primera escena de la jornada III (162) en la que Ismael trata de convencer a sus hijos de que estudien para clérigos tampoco es esencial a la acción del drama. Hay quien sostendrá que se elimina por otra razón; los hijos de Ismael no figuran en el drama. Considerando el hecho de que ésta es la única escena en la que aparecen en la novela, si no fuera totalmente superflua, podría haberla mantenido.

Las jornadas IV y V, las eliminadas del drama, son las que verdaderamente abundan en materia social novelesca. Es como si la obra original estuviera compuesta por dos obras distintas; las primeras tres jornadas, la dramática, y las

últimas dos, la novelesca o analítica. (Como ya hemos dicho, podría haber terminado la obra con la muerte de Doña Juana. Con pocos cambios la obra sería representable.) Entre esta serie de alteraciones se destaca el tratamiento del niño. Se han suprimido todos los niños de caracterización individual de la novela Casandra al llevarla al proscenio. Están sustuídos por "hijos" de tal personaje u otro. Se exceptúan las hijas de Clementina, quienes ya son señoritas más bien que niñas.

Considero el tratamiento de niños materia novelesca por el hecho de que apenas aparecen niños en la obra teatral de Galdós (y cuando aparecen no tienen desarrollo ni caracterización completa), mientras abundan en la novela donde con frecuencia son los protagonistas.[3]

La percepción extraordianria de Galdós como pintor de niños se hace evidente en El doctor Centeno, La desheredada, y Miau,[4] novelas casi totalmente dedicadas a personajes junveniles. En cambio, no sólo no escribió dramas con niños protagonistas, sino que no entran niños como personajes secundarios, ni aun menores en la mayoría de las obras teatrales. (No olvidamos que El abuelo fue en principio novela dialogada.)

---

[3]La dificultad de conseguir actores niños, en esta época también puede explicar esto; pero me parece más bien que refleja la visión galdosiana del niño en la literatura.

[4]Benito Pérez Galdós, Miau (Obras completas, tomo V. Madrid: Aguilar, 1961).

La principal motivación de esta eliminación es su visión del niño; lo pinta en tono menor; lo analiza quizá, pero el niño no llega a tener un conflicto dramático intenso. En Miau, por ejemplo, el conflicto dramático es el del abuelo. El niño nunca tiene su propio conflicto. Incluso en El abuelo, las nietas sólo lo tienen referido al del personaje principal, el Conde de Laín, su abuelo. O sea que la visión de Galdós del niño no es dramática. El niño de Galdós reflejalos conflictos de los mayores. Para Galdós, el conflicto reside en la relación del personaje con la sociedad. En la obra tardía el conflicto puede ser psicológico o espíritual más bien que social, pero casi nunca se desarrolla sin conexión con la sociedad. Y para Galdós el niño es un ser pre-social. Los niños de Ismael son buenos ejemplos. No quieren ser clérigos porque no piensan en términos de seguridad social y económica como su padre. Aunque Corrita tenga una comprensión sorprendente del conflicto de los mayores, no es conflicto suyo ni reconoce la relación con su propia vida:

> Corrita.--(Alzándose sobre las puntas de los pies.) Déjame que los mire. Ha dicho mamá que te estás quemando las pestañas. . . Pues yo no te veo las pestañas quemadas. Y dice que te las quemas, y te las quemas. . . para nada. (Sonrisa triste de Ismael.) ¿No sabes lo que dijo ayer la tía Felisa? Pues dijo que no adelantas porque no tienes capital. ¿Y qué es capital? Te lo pregunto porque una niña grande de mi colegio dijo que cuando se muera doña Juana tendrás capital. . . ¿Es verdad, papá? Pero yo digo que nunca tendrás capital, porque la tía no se muere. . . ¡Como que es santa! ¿Verdad que los santos no se mueren?

. . . . . .

Corrita.--Sí que sí. . . Y yo sé dónde tiene guardado la tiita el muchísimo dinero. . . ¿Ves aquel banco grande, grande, que está en el recibimiento, a mano derecha? . . . Pues allí lo guarda. . . Me dijo Martina que tiene su dinero en el Banco. . . Pero oye, papucho: lo que te dije de quitárselo fue por oírte. ¿Qué quieres apostar a que si yo le pido dinero a la tía me dará muchos «milientos» de billetes?

Ismael.--¿Y para qué los quieres?

Corrita.--¡Anda, morena! Para dárselos a mamá y a ti, que siempre estás llorando por dinero. . . A ver si así calláis y estáis contentos.

. . . . . .

Corrita.--¿Ser pobre es lo mismo que ser bobo? (Ismael rompe a reír.) Me lo ha dicho una niña de mi colegio. . . Y me contó que su papá no es bobo, y que por poner todos los adoquines que hay en Madrid tiene muchas perras. . . Y tú, ¿por qué no haces adoquines? (III.ii.163-164)

. . . . . .

Corrita.--Yo sé por qué está triste. . . Porque le han quitado el marido. . . Lo ha dicho Sunción, la pincha. . . (III.vii.174)

Otra clase de materia novelesca se encuentra en el pasaje siguiente. Zenón se dirije al cuadro de su difunto tío, Don Hilario, esposo de Doña Juana. Este pasaje no se categoriza con los que se supriman por ser narración superflua, como en La loca de la casa; nos refiere la creación de la fortuna de que se trata en la obra. Es materia que se puede clasificar más bien como informativa, tal como se da al principio de Fortunata y Jacinta sobre

la familia Santa Cruz, o la de José María sobre su propia familia al principio de Lo prohibido:

> Zenón.--Seriamente hablo, angel doméstico. (Vuélvese hacia el retrato de Don Hilario, y habla con él como con una persona viva.) Desde la mansión de los justos, donde mora, mi noble tío me sonríe, me arroja su felicitación por los sesudos conceptos que habéis oído. . . ¿Verdad amado señor. que gozarás viéndome seguir tu huella gloriosa? ¿Qué hiciste tú en tu fecunda vida más que practicar la dulce usura? ¡Oh buen Hilario! Penosa, fortificante fue tu adolescencia barrer el almacén, cargar pesos enormes. . . Comida: cocido, cocido flaco, y los dias gordos, bacalao con patatas. Luego, ya mozo, emprendiste el comercio de granos. . . A los seis años de fatigas ya eras acaparador. Medrabas rápidamente entre dos hambres: la del cosechero y la de los que comen pan. . . Amasaste un capitalito: colocándolo en hipotecas lo multiplicaste en poco tiempo. Adquiriste fincas hermosísimas a precio vil; compraste bienes nacionales por el vigésimo de lo que valían. . . Pusiste el cimiento de ese trono de tu grandeza que llamamos el «latifundio» . . . Te lanzaste luego a los grandes negocios de contratas con el Gobierno. Los fumadores maldecían las hojas de berzas que les dabas por tabaco. Y en la guerra civil, ¿qué no ganaste con el suministro de
>
> Zenón.--(Vuélvese hacia el retrato ae Don Hilario y habla con él como con una persona viva.) Desde la mansión de los justos, donde mora, mi noble tío me sonríe, me felicita, me aplaude. ¿Verdad, amado señor, que gozarás viéndome seguir tu huella gloriosa? ¿Qué luciste tú en tu fecunda vida más que practicar la dulce usura? (Encarándose con el retrato de Doña Juana.) Y vos, señora dulcísima, ¿me negaréis que sois la mayor y más sublime usurera? (I.vii.1162)

> arroz, alubias, paja y alpargatas? . . . En los aciagos años del setenta y tres al setenta y seis, cuando vino el desastre de la Hacienda, cuando el consolidado se plantó en diecisiete, y de allí no subía ni a tiros; cuando la nación no tenía con qué pagar los cañones Krupp ni con qué dar un rancho al Ejército, ¿no es verdad, ángel de amor, que practicaste la usura grande y épica, que por arte sutil convertía tus miles en millones? (I.viii.128)

Un comentario breve sobre la música de Bach (I. x. 1164) no necesita incluirse en el drama. Es totalmente incidental y típico del vagar del diálogo de las novelas y, en efecto, se suprime.

Autocensura.--Como el destino inmediato de una obra teatral es la representación pública y el de una novela la lectura privada, la materia eliminada por razón de autocensura en cierto modo puede considerarse materia novelesca y por tanto más aceptable al público de la novela que la novela que al del teatro. Transcribimos a continuación un ejemplo.[5]

| | |
|---|---|
| Zenón.--Ha dicho que sí con la cabeza. Sed testigos, Ismael y Alfonso. (Estos ríen.) Y se ha reído al dar la cabezada. (Habla con el retrato.) Vos, noble dama, tenéis una bendita hucha que llamáis caridad, beneficencia, donativos de | Zenón.--Ha dicho que sí con la cabeza. Sed testigos, Ismael y Alfonso. (Estos ríen.) Y se ha reído al dar la cabezada (Habla con el retrato.) Vos, noble dama tenéis una bendita hucha que llamás caridad, |

[5]Otros dos que tratan la cuestión de la hipocresía religiosa y que se suprimen en la versión teatral, se encuentran en las siguientes escenas, (I.viii.157, I.v. 1179 y II.iv.167, II.vi.1184).

piedad y devoción,
amparo a los parientes
menesterosos. En esta
hucha soberana vais
poniendo cada día
partículas de vuestras
copiosas rentas. . . ,
queréis juntar así un
inmenso capital de gloria.
¡Ah, qué inefable momento
aquel en que los ángeles
rompan vuestra hucha en
presencia del Altísimo!
Aclamada por los coros
celestiales, entrará
vuestra alma en posesión
de los goces infinitos.
¿No es esto una imposición
de fondos a interés compuesto,
un montepío de la
Bienaventuranza eterna?

beneficencia, donativos
de piedad y devoción,
amparo a los parientes
menesterosos. En esta
hucha soberana vais
poniendo cada día partí-
culas de vuestras
copiosas rentas. . .
Queréis juntar así un
inmenso capital de gloria.
¿No es esto una imposi-
ción de fondos e interés
compuesto, un Montepío
de la Bienaventuranza
eterna?

Todos los pasajes que acabamos de citar podían ofender al público católico conservador. El primero al burlarse de la caridad de Doña Juana linda con la blasfemia al nombrar al "Altísimo". El segundo puede ser ofensivo para las señoras beatas del público, también hipócritas. El tercero es blasfemia patente. Son casos típicos de contención del autor en su enfrentamiento con el público.

Cambios en la expresión

Hemos dicho que las primeras tres jornadas de Casandra podrían haberse representado, limitanso los cambios de lugar. No sería un drama acabado, pero es indudable que sería menos novela dialogada.[6] La parte analítica que es la

---

[6]Es que por ser género mixto de cierto modo se caracteriza por grados genéricos. Realidad, por ejemplo, es más novela dialogada que El abuelo y Casandra. Estas se escribieron después del debut teatral de Galdós y llevan la influencia de esta experiencia. En El abuelo se nota lo sentimantal del teatro galdosiano; y Casandra, en las primeras tres jornadas, es un tanto simplística a la manera de la obra teatral del autor.

característica distintiva de esta novela dialogada se concentra principalmente en las últimas dos jornadas. Las primeras tres podían haberse arreglado de la misma manera superficial que La loca de la casa. Sin embargo, los cotejos de las dos obras sólo se parecen en la auto-- censura y la eliminación de lo puramente superfluo. A diferencia de La loca de la casa, por haber sido concebido como novela dialogada, no era cuestión de arreglar o adaptar la obra, sino de reescribirla para que trasciendiese la categoría de arreglo de novela y el resultado fue una obra teatral de indudable mérito.

La eliminación de la materia novelesca (de lo que apenas hay en La loca de la casa), y especialmente la alteración de la estructura de las tres jornadas que se conservan nos demuestran que Galdós distinguió entre la técnica dialogístico-novelesca y la teatral. Esto se nota también en otro aspecto técnico de la adaptación teatral: tiende a hacerse un diálogo más directo, corto y escueto. Materia reescrita o condensada.--En la adaptación de La loca de la casa era cuestión de suprimir lo superfluo o de eliminar escenas en que figuran sólo personajes secundarios. Aunque también se altera de esta modo Casandra, hay más ocasiones en las que la adaptación requiere que se reescriba o se condense el pasaje más bien que abreviarlo mecánicamente. Se trata por la mayor parte de quitar la elaboración novelesca para extraer la esencia dramática del diálogo. El pasaje siguiente es un buen ejemplo de la

forma predominante de alteración: la condensación más bien que la eliminación de materia. También es ejemplar de la redistribución de pasajes. (El que empieza "Sé que mi padre, . . ." en la novela se sitúa mucho antes en el drama y se incorpora en el pasaje que empiezo "Yo no quiero de tu tía más. . .") El lenguaje, se nota, también se hace mucho más directo. En conjunto, el pasaje pierde muy poco del significado original:

Rogelio.--Mi reformadora es Casandra, en quien veo una gran maestra, educadora de pueblos, pues me ha educado a mí, que soy todo un pueblo por la complejidad de mís rebeldías. Mas no por vernos adaptados al medio social deja de odiarnos con toda su alma el monstruo que nos favorece.

Ismael.--Hombre, no tanto, Cuando te llama, cuando llama también a tu mujer libre, deseosa de conocerla, será que quiere aumentar sus favores. . . Pretenderá casaros. . . (Rogelio expresa disgusto.) hacer de los amantes marido y mujer.

Rogelio.--¡Valiente favor! . . . Lo más contrario a mi convicción antisacerdotal a mi repugnancia de toda etiqueta religiosa! Mi mujer y yo estamos casados en el altar del amor, por ministerio santo de nuestra voluntad. ¿Cuatro frases de liturgia significan algo para ti? Para mi, nada.

Rogelio.--Mi reformadora es Casandra, en quien veo una gran maestra, educadora de pueblos, pues me ha educado a mí, que soy todo un pueblo por la complejidad de mis rebeldías. . .

Ismael.--Pues cuando doña Juano te llama, cuando llama también a tu mujer libre, deseosa de conocerla, será que quiere aumentar sus favores. Pretenderá casaros. . .

Rogelio.--(Con expresión de disgusto.) ¡Valiente favor!

Ismael.--La misma Casandra, que ve claro y lejos en los horizontes de la vida, no desea otra cosa. . . Con tus intransigencias no se puede vivir en sociedad, Rogelio. Cásate, y obtendrás de doña Juana favores más positivos.

Rogelio.--Yo no quiero de tu tía más que lo que me pertenece por disposición de su eposo. Sé

Ismael.--Ay, que no te oiga mi mujer! Buena se pondría. . . Todo su afán es casaros por la Iglesia.

Rogelio.--Nunca. ¡Iglesitas a mí! . . .

Ismael.--Y la misma Casandra, que ve claro y lejos en los horizontes de la vida, no desea otra cosa. . . Con tus intransigencias no se puede vivir en sociedad, Rogelio. ¿Qué te importa una ceremonia más o menos, un trámite, unos pases y espaldarazos de liturgia? Con ella entrarías en vida más regular y obtendrías de doña Juana favores más positivos.

Rogelio.--Yo no quiero de tu tía más que lo que me pertenece por disposición de su esposo. El oro que mi padre amasó no le sirve a mi madrasta para forjar una cadena con que amarrarme al armadijo de ficciones en que vosotros vivís.

Ismael.--Tonto, déjate querer. . . Y, en fin ¿viene Casandra a la cita?

Rogelio.--Vendrá: no puedo impedirlo. . . Insúa, en quien veo el diablo «Moloc» , conocedor y guardián de los tesoros ocultos, ha pedido la entrevista, no en forma de ruego cortés, sino como una orden despótica. Temo que si no accediéramos se nos retiraría la pensión, dejándonos en la miseria salvaje.

que mi padre, apiadado de mí en sus últimos años, dispuso que una parte de sus riquezas pasara a mis manos. Ese montocito de oro me pertenece, es mio; lo necesito para completar mi existencia, y doña Juana tiene la obligación de dármelo.

Ismael.--Sí. . . ; pero. . . conviértete, amigo querido, a la religión de la flexibilidad y haz una discreta, una sutil abjuración de tus rebeldías.

Rogelio.--(Dudando.) No sé, no sé.

Ismael.--Ponte en la razón. . . , no seas imaginativo en grado de locura. Sé menos poeta y más hombre, Rogelio.

Rogelio.--Soy lo que soy y no puedo ser de otra manera. Mis amores son Casandra, mis hijos, el sol, mi libertad, sol y cielo de mi espíritu. Todo esto lo poseo; me falta un bien que anhelo y no quiere ser mío: el oro.

Ismael.--(Alegre, risueño.) El sol, reducido a cosa manejable, que se da o se mete en el bosillo.

Ismael.--No seas caviloso. . . ,
no seas imaginativo en grado
de locura. Sé menos poeta y
más hombre, Rogelio. (I.x.131)

La voluntad de reescribir por lograr mayor concisión es obvia en la escena que vamos a trascribir. La materia es casi igual, pero la expresión es distinta.

Rosaura.--Pasa, mujer.

Casandra.--(Da algunos pasos, mirando a todos estupefacta.) Creí que estabas sola.

Clementina.--Sola estará pronto Rosaura. Nosotros nos retiramos. (Se levanta.)

Alfonso.--(A Clementina.) Su dolor le da una hermosura terrible.

Rosaura.--Deseaba, que vinieras. Te esperaba.

Casandra.--(Ansiosa.) ¿Tienes algo que decirme?

Rosaura.--Algo, sí.

Casandra.--¿Sabes? Mi mayor tormento
ignorar la verdad de mi desgracia. Ayer vi a doña Juana. . . Me lastimó en lo más vivo, sin decirme nada con claridad.

Rosaura.--¿Y Rogelio?

Casandra.--Nada sé. . .
nada me dice. Anoche, su demencia ha sido espantosa. Esta mañana muy temprano sacó de paseo a los niños. No ha vuelto.

Clementina.--¡No ha vuelto!

Casandra.--Creí que estabas sola.

Clementina.--Reunidos estamos aquí todos los tristes. (Cariñosa.) El Destino nos ha igualado a todos en la desgracia. Sea usted bien venida y reciba el homenaje de puestra simpatía y nuestra compasión.

Casandra.--(Secamente.) Gracias, señora.

Ismael.--Compadezcamos para que nos compadezcan. (Vase Clementina por la derecha.)

Rosaura.--(Acudiendo a Casandra.) Te mandé llamar. Te esperaba. . . Vente aquí. (La lleva a la derecha del proscenio y sientan juntas. Zenón pasa a la izquierda, donde están sentados Ismael y Alfonso, y permanece en pie tras ellos.)

Alfonso.--(Aparte, a Ismael y Zenón.) Su dolor le da una hermosura terrible.

Zenón.--¡Lástima de mujer!

Alfonso.--¿Qué será de esta infeliz sin hombre y sin hijos?

Alfonso.--¿Suele dar paseos largos?

Casandra.--No, señor.

Rosaura.--Volverá. . .
No temas.

Clementina.--Nosotros no podemos sacar a usted de su confusión, y bien lo sentimos. Todos los parientes de doña Juana, desde los más allegados a los más distantes, tienen el alma desplomada, el pensamiento como volcán en erupción.

Alfonso.--(Dándole la mano.)
Señorita, tenga usted valor, y haga frente a su desgracia con ánimo sereno.

Clementina.--Acuérdese usted de que es cristiana. (Van despacio hacia la puerta.)

Casandra.--Cristiana soy.

Clementina.--Vuelva usted sus ojos a Dios.

Alfonso.--En Dios ponga sus ojos. (Casandra se ha sentado fatigada, y permanece quieta, en actitud sombría.)

Rosaura.--(A Clementina y Alfonso, acompañándolos.)
De todas las víctimas de doña Juana, esta es la que me da más compasión.

Clementina.--Se consolará pronto. ¿No lo crees?

Rusaura.--No.

Alfonso.--Ni yo. Entiendo que es pájaro muy doméstico, que no anhela libertad. (Salen a la antesala.)

Zenón.--Para mí, que tiene un camino florido y brillante: puede hacerse actriz.

Casandra.--¿Para qué me has llamado?

Rosaura.--Te lo diré.
. . ; pero has de prometerme tener juicio.
. . Sabes que Rogelio, al fin. . .

Casandra.--Sí. Anoche su demencia ha sido espantosa. Esta mañana, muy temprano, sacó de paseo a los niños. (III.vii.1187)

> Clementina.--Yo creo que su carácter y su historia no son de los que hacen buenas migas con las tribulaciones.
>
> Rosaura.--¿Qué será de esta infeliz?
>
> Clementina.--Tiene una solución y un camino que otras no tienen. Puede hacerse actriz.
>
> Alfonso.--Su figura y rostro helénico parecen creados para el horror sublime de la tragedia. (Mirándola desde la antesala.) Véanla desde aquí. (Casandra aprieta el puño y da un fuerte golpe sobre su rodilla.)
>
> Clementina.--Posee el arte de las actitudes. (Alza Casandra su cabeza y queda en actitud de arrogante fiereza.) Ahora me causa miedo.
>
> Alfonso.--Y a mí, compasión. (Salen al pasillo. Despedidos los Marqueses, vuelve Rosaura junto a su amiga.) (III.v.170)

Lo que acontece en esa escena del drama ocupa dos escenas en la novela. El porqué no necesita explicación.

La condensación más drastíca y quizá más eficaz, en lo que se refiere al dramatismo, se efectúa en la escena viii de la jornada II de la novela, la crisis de Clementina. La mayoría de la materia se elimina y se alteran algunos pasajes; (las diferencias sustanciales se consideran más adelante). Resulta una escena corta y plenamente dramática. A diferencia de la versión original, es muy eficaz para el fin de la escena. Por ser tan buen ejemplo, véase las respectivas escenas íntegras, (II.viii.157-59, II.v.1179).

Cambios en el lenguaje.--El pasaje de Rosaura que veremos a continuación es un poco largo para empezar de manera dramática esta escena que contiene la crisis de Ismael. Galdós emplea otro método de alteración para hacer más corto y directo el diálogo del drama. Más bien que abreviarlo o condensarlo, deshace el pasaje en trozos de diálogo corto.

> Rosaura.--Ismael, es verdad lo que nos dijo Pepa. No hay lugar a duda. Quería Clementina que no te lo dijese sin preparación. No es desgracia irreparable. . . , y, aunque lo fuese, tenemos tesón y fibra para eso y para mucho más. ¿Verdad, Ismael? (Entra Clementina.)
>
> Ismael.--(Sacando de su dolor una sonrisa torcida y amarga.) Se. . . , ¿a qué viene preparar? ¿Somos, niños acaso?
>
> Rosaura.--Inquieta estaba yo cuando lo dudaba y lo temla. Ahora que lo sé, tranquila estoy.
>
> Ismael.--(Balbuciente, torciendo más la boca.) Yo también. . . , yo tranquilo. . . Lo que se ha de saber. . . , saberio pronto. (Cae en una silla y se agarra el pelo con su mano crispada.) (III.iv.166)
>
> Rosaura.--Clementina me dijo que debía prepararte.
>
> Ismael.--Dilo sin preparación. Prefiero el golpe duro. Prefiero el hachazo. ¿Es verdad lo que nos dijeron anoche?
>
> Rosaura.--Sí.
>
> Ismael.--Todo acabó. ¡Maldita ilusión, terminada en catástrofe!
>
> Rosaura.--(Avanzando hacia su marido.) Ismael, querido Ismael. . .
>
> Ismael.--(Con viva ansiedad.) ¿Qué? (III.v. 1184)

En la novela dialogada de Galdós hay cierta tendencia extremosa a apurar todas las posibilidades conceptuales. La corrección de esta tendencia a menudo resulta condensación por propósito de clarificar más bien que de abreviar.

Ismael.--(Rechazando las manos de su mujer, que quiere retenerle.) Quita, quita. . . Dejadme, mujeres débiles, encadenadas a la mentira, comparsa imbécil se nuestros verdugos.

Rosaura.--¡Jesús!

Ismael.--(Descompuesto, trastornado.) Yo gritaré. ¡Abajo las fortalezas de injusticia y opresión, llámense leyes, tronos o altares nos o altares! Arriba nosotros, la turba, los desesperados, los desengañados! . . .

Rosaura.--(Corriendo tras él.) ¡Ismael!

Ismael.--Déjame lloricona. . . También tú, tú, eres la oveja sin seso que se humilla ante los altares. . . Déjame, pasta de bondad inútil, de clemencia vana. . . Me voy, me voy. . . Quiero gritar. (Sale precipitado. Se oye su rápido descenso la escalera.) (III.iv.170)

Ismael.--(Rechazando las manos de su mujer, que quiere retenerle.) Quita, quita. . . Dejadme, mujeres débiles, encadenadas a la mentira.

Clementina.--¡Jesús!

Ismael.--(Descompuesto, trastornado.) Quiero salir. Quiero gritar: ¡Abajo las fortalezas de injusticia y opresión! ¡Arriba nosotros, la turba, los desesperados, los desengañados!

Rosaura.--(Lloriqueando.) Por la Virgen, Ismael, no pierdas la razón.

Ismael.--Suéltame, lloricona. . . ¡También tu! . . . Eres la oveja sin seso que se humilla ante la superstición. . . Déjame, pasta de bondad inútil, de clemencia vana. (III.v.1185-86)

A veces no se trata de abreviar, ni de condensar, dividir o corregir. Se efectúan cambios en el lenguaje para que conforme más con el género teatral, para hacerlo más directo. Hablando del testamento con Insúa, dice Doña Juana:

> Lo que si daré Clementina es el auxilio de treinta mil reales que me ha pedido para equipar decorosamente a sus niñas y llevarlas a Biarritz. (I.iii.120(14))

El pasaje en el drama se lee:

> Sí; daré a Clementina el auxilio. . ." (I.ii.1158)

Por la misma motivación cambia "Hay que romper" a "Rómpase" en el pasaje siguiente:

| | |
|---|---|
| Ismael.--No va descaminado; Hay que romper la tradición sentimental. (I.viii.128) | Ismael.--No va descaminado. Rómpase. . . (I.vii.1162) |

Se elimina una frase superflua del pasaje siguiente, también para que resulte más directo:

| | |
|---|---|
| Doña Juana.--Yo no he visto en las vidas de los santos ni en ninguna relación de mártires el nombre de Casandra. . . Sólo recuerdo haberlo visto en algún novelón. . . , no sé si en una tragedia. | Doña Juana.--Yo no he visto en las Vidas de los santos ni en ninguna relación de mártires el nombre de Casandra. . . Solo recuerdo haberlo visto en algún novelón. . . , no sé si en una tragedia. |
| Casandra.--(Turbada, sin saber qué decir.) Pues. . . , no sé. . . Ahora recuerdo que una vez pregunté lo mismo a mi padre. . . , y mi padre me dijo que había una Santa Casandra. . . y que mi santo era un día. . . (Queriendo recordar.) ¿Qué día era, Señor? (I.xv.139) | Casandra.--(Turbada, sin saber qué decir.) Pues. . . no sé. . . Ahora recuerdo que una vez pregunté lo mismo a mi padre. . . , y mi padre me dijo que había una Santa Casandra. . . (I.xiii.1168) |

Se nota que estos cambios hacia un diálogo más directo se efectúan teniendo en cuenta la importancia de la concisión en el lenguaje teatral. En la escena xiii del primer acto del drama, Dona Juaña interroga a Casandra. Le pregunta si están bautizados sus hijos.

> ¡Desgraciada. . . No sé como tengo paciencia para oírte. ¿Y es cierto, como dicen, que tus hijos no están bautizados? (I.xiii.1169)

En cambio en la novela, se llega a la misma pregunta de modo muy indirecto, rondando para después atacar.

> ¡Desgraciada! . . . No sé como tengo paciencia para oírte, (Más severa.) Responde a otra

> pregunta, sin duda la más delicada y dolorosa. . . He oído. . . , no sé lo que hay en esto. . . . por tí quiero saber la verdad. ¿Es cierto que tus hijos no están bautizados? (I.xv.190)

El empleo de "Cásate" en vez de toda una frase que en definitivo significa lo mismo es otra corrección hacia la brevedad expresiva.

| | |
|---|---|
| Ismael.--. . . Con tus intransigencias no se puede vivir en sociedad, Rogelio. ¿Qué te importa una ceremonia más o menos, un trámite, unos pases y espaldarazos de liturgia? Con ello entrarias en vida más regular y obtendrías de Doña Juaña favores más positivos. (I.x.131) | Ismael.--Con tus intransigencias no se puede vivir en sociedad, Rogelio. Cásate, y obtendrás de Doña Juana favores más positivos. (I.viii.1164) |

En esta serie de cambios se advierte que Galdós consideraba mucho la necesidad de la claridad y la facilidad del diálogo para guardar la atención del espectador. Y siempre al estudiar la diferencia genérica hay que tener presente la distinta materialización de los dos géneros, representación y lectura.

Galdós hace una distinción genérica aun en el vocabulario. En la crisis de Ismael, cambia la palabra "catástrofe", aplicada a su situación, a "cataclismo", palabra mas dinámica e histriónica, (III.iv.169, III.v. 1185). "Suéltame" de la misma escena es más connotativa de acción dinámica que "dejadme" de la novela.

En la penúltima escena de la tercera jornada de la novela, otra muy crítica, Casandra dice a Doña Juana "¡Ah monstruo! . . . me robas y encima me ultrajas." Se altera

en la escena correspondiente del drama, que es la penúltima de la obra completa. Además de ser palabra adecuada referida a la personalidad de Doña Juana, "víbora" del drama es más eficaz por ser más común sin presentar problema de entendimiento por parte del espectador.

Como vimos en la adaptación de La loca de la casa, en Casandra también hay una tendencia a la serie retórica y exagerada. La corrección de esta tendencia es también una manifestación del afán de hacer más directo y sencillo el lenguaje. La serie citada al fin del pasaje siguiente se abrevia:

| | |
|---|---|
| Pobre y descalzo, le llevamos nosotros en nuestros corazones. Doña Juana, más cristiana que el mismo Cristo, según ella, se aflige de ver a Nuestro Redentor tan manesteroso, y emplea todo su dinero en proporcionarle zapatos de oro, corona de pedrería, manto bordado y un palaciote con buenas camas y divanes. (II.vii.155) | . . . Pobre y descalzo, le llevamos nosotros en nuestros corazones. Doña Juana, más cristiana que el mismo Cristo, según ella, se aflige de ver a Nuestro Redentor tan menesteroso, y emplea todo su dinero en proporcionarle zapatos de oro, corona de pedrería, manto bordado. (II.iv.1177) |

Usándola dos veces en poco espacio, Galdós abusa de la serie en el pasaje abajo citado. Lo corrige eliminando la primera.

| | |
|---|---|
| Ismael.--Quiere decir ese latínaje que todos los gobiernos, así monárquicos como republicanos, así conservadores como radicales, se apoyan en un Dios político, gubernamental, militar, judicial, administrativo y un poquito burocrático. . . . (III.iv.169) | Ismael.--. . . Sin duda existen dos Dioses, el Dios de los ricos y el de los pobres. El primero es el que sostiene a todos los gobiernos y el inspirador de los que legislan; un Dios político, gubernamental, militar, judicial, administrativo y un poquito burocrático. (III.v.1185) |

Concretización de lo abstracto.--Galdós distingue entre los géneros en el uso de ejemplos abstractos. En lo que se refiere a la claridad y concesión del diálogo, hay una diferencia entre la atención del espectador de la obra teatral y la del lector. El lector puede leer detenidamente o aun releer; el espectador tiene que seguir el diálogo a la misma velocidad con que se le presenta en el teatro. También distingue el autor entre el nivel intelectual de público de la novela y el del teatro. Se toman en cuenta estos dos elementos en la concretización de las frecuentes abstracciones en Casandra, novela. En el pasaje citado a continuación, Ismael expone su teoría sobre los varios dioses. Al enumerar los oficios de éstos la obra teatral, elimina los ejemplos vagos o abstracto en favor de los gráficos y concretos.

> este Dios figura en las condecoraciones, encabeza las sentencias de los tribunales, acompaña al patíbulo a los reos de muerte, bendice los altares, las máquinas, las banderas, los barcos, y me parece que bendice también la «Gaceta» ; este Dios, en fin, es el que nos hizo creer que seríamos ricos, y ahora nos deja en la mayor pobreza y abandono. . . El otro Dios, el de los Pobres, es el que recoge a todos los desengañados del Dios de los Ricos, a los que no tienen influencia ni poder alguno en los mangoneos de la politica ni de la Iglesia. (III.iv.169)
>
> . . . bendice los altares, las máquinas, las bandera los barcos, y me parece que bendice también la Gaceta; este Dios, en fin, es el que nos hizo creer que seríamos ricos, y ahora nos deja en la mayor pobreza y abandono. . . El otro Dios, el de los pobres, es el que recoge a los que se pasan la vida encorvados sobre la tierra, sobre una máquina, sobre un pupitre trabajando sin recompensa. (III.v.1185)

El vuelo poético de la alabanza de Alfonso de las virtudes de Rosaura se corta un poco en el drama. La versión teatral de esta réplica de Alfonso a una expresión de modestía y humildad por parte de Rosaura se liga directamente a la intriga y es más larga que la de la novela. O sea que la preocupación de Galdós en este caso no podía haber sido cuantitativa, sino estilística.

| | |
|---|---|
| Alfonso.--Milagro es de la Naturaleza, que al lado de la fecundidad pone siempre la inspiración, el genio económico. (I.vii.126) | Alfonso.--Sin darnos cuenta de ello cultivamos todas las virtudes. La tía acatará por hacer perfectos a todos sus herederos. . . Dime, Rosaura; ¿quién ha quedado en el salón? (I.vi.1161) |

Ya citamos, con otro propósito, el pasaje en el que pregunta Doña Juana sobre el nombre de Casandra; dice que lo reconoce como de una tragedia clásica. Este antecedente hace comprensible el supuesto por parte de Doña Juana de que el padre de Casandra "se guiaba por algún almanaque gentil" (I.xv.139). Pero el espectador no puede establecer semejante relación ya que desconoce el antecedente. Para concretar esta alusión en la misma frase, Galdós hace referencia al hecho de ser escultor el padre de Casandra ligándolo así a lo clásico, ("Como buen escultor, se guiaba por algún almanaque gentil. . . ." (I.xiii.1168)

Acotación

La acotación de la novela dialogada se ha destacado mucho en lo que se refiere a la técnica propia de tal subgénero novelesco. Las más obviamente genéricas de la

novela dialogada son la acotación larga y subjetiva o la narrativa que se usa para describir la decoración o la acción, para narrar el fondo de la situación o para caracterizar a un personaje antes de presentarlo en la escena. Como estas acotaciones generalmente no se entremezclan con el diálogo y vienen al principio de una escena o antes de hablar un personaje. Se parecen a la parte narrativa o descriptiva de una novela y son las más obviamente no teatrales. Pero en realidad hay varias clases de acotación distintas de éstas y no obstante muy típicas de la novela dialogada galdosiana.

Dialogístico novelesca de apariencia teatral.--Muchas de éstas que a primera vista parecen típicamente teatrales, se alteraron al llevar la obra al proscenio. O sea que no eran lo que parecían. En muchas ocasiones la sujetividad de la acotación determina su cambio. Las calidades subjetivas son difíciles de materializar en el teatro. Por medio del conjunto de las acotaciones subjetivas que intervienen en el diálogo, la imaginación del lector de una novela dialogada puede reconstruir a su manera el retrato pintado por el autor. En lo que se refiere al teatro, parece que, no queriendo limitar al actor, Galdós ha preferido confiar en él la mayor parte de la caracterización. Supo distinguir entre la novela y el drama representado. Le era obvio que la novela o la novela dialogada--como toda obra de lectura--se le presenta al público ya hecha. La imaginación del lector efectúa su realización; mientras que

el dramaturgo sólo inicia el proceso creativo: figuran en la realización de la obra el director, el actor y otros técnicos que hacen posible "la mise en scène" de una obra dramática. Galdós no ha querido negarles su parte. Incluso, y aunque parezca superficial, había que considerar las limitaciones físicas de los actores para las que a veces no hay remedio, aun con el más inventivo maquillaje teatral. Por ejemplo, la acotación siguiente que caracteriza a Insúa se ha suprimido por razón de las limitaciones de la apariencia y también de la voz del personaje.

> (Sonrisa bonachona dilata su boca desmedida. El cuero de sus mejillas se recoge en angulosos pliegues y su voz desciende al más hondo gargarismo del fonógrafo.) (I.ii.119)

La consideración del límite físico de la voz del fonógrafo es obvia. Este elemento se elimina también más adelante. (Sólo la parte citada entre corchetes se suprime) "(Denegando con respeto. [Arrastra su voz de fonógrafo.])", "(Tras un momento de vacilación se arranca por la sinceridad. [Sus primeras palabras premiosas imitan las ronqueras iniciales del teléfono.])," y "(Poniéndose muy serio [y enronqueciendo considerablemente].)," (II.vi.154-55, II.iv. 1176).

Aunque se entremezclan en el diálogo, y consecuentemente parecen teatrales, hay varias acotaciones que se suprimen o se alteran por ser muy subjetivas y difíciles de efectuarse en el teatro. La actitud psicológica de Doña Juana en la

entrevista con Casandra, "(Acariciando un poco herir de nuevo)", (I.xv.138, I.xiii.1168), se establece por el autor. En el drama se suprime esta acotación. La comprensión general del personaje proporciona a la actriz los medios con que determinar por sí la actitud que debe exhibir en este caso particular, sin adherisse a las exigencias del dramaturgo.

La acotación que sigue "Doña Juana.--¡Desgraciada! . . . no sé cómo tengo paciencia para oírte," "(Más severa.)" (I.xv.140, I.xiii.1169) probablemente se elimina para dejar la actitud a la discreción de la actriz. Galdós debía de considerar importante otra acotación porque se conserva aunque es bastante subjetiva: "(Cariñosa en la superficie, glacial en el fondo.)" Sólo cambia cariñosa por afectuosa, para hacer parecer aun más fría y formal a Doña Juana (I.xv.141, I.xiv.1170).

La segunda parte de la siguiente acotación de la misma escena se elimina "Doña Juana.--Yo te ampararé. . . (Fríamente, abrazándola por fórmula.)" (I.xv.141, I.xiii. 1170). Galdós prefirió suprimir el abrazo para evitar una mala interpretación por parte del espectador de la insinceridad de Doña Juana.

Las dos partes de la acotación siguiente se eliminan por distintas razones.

> Alfonso.--(Da golpes en la mesa; vuelan los papeles; saltan las plumas; el tintero escupe su tinta sobre los papeles. Clementina inclina el rostro. . . , deletrea sus presentimientos en los dibujos de la alfombra.) (II.i.144, I.ii.1172)

Aunque sea objetiva la primera parte sería dificil de realizarse con eficacia teatral; en cuanto a la segunda, es del todo irrealizable en el silencio del personaje.

No se puede espresar al público teatral lo que pasa en las respectivas imaginaciones de Clementina y Alfonso como lo expresa Galdós al lector por medio de la acotación.

> (Ni ella ni su marido apartan los ojos del suelo, donde ven los escombros de una ciudad destruída por terremotos.) (II.vii.155, II.iv.1177)

Se puede exigir un cambio en la actitud de Casandra por parte de la actriz que hace este papel: pero sin la siguiente acotación no sabe el espectador que "(Contra su voluntad renace en ella el espíritu de rebeldía.)" (III.iv. 167, III.v.1185). Por eso se suprime del pasaje correspondiente en el drama.

La segunda entrevista de Casandra con Doña Juana se elimina del drama; naturalmente con ella desaparecen las acotaciones. Sin embargo, me parece que hubieran sido eliminados o alteradas si la escena se hubiera conservado porque son típicas de la novela dialogada. Por ejemplo:

> (Con solemnidad hueca, como el son de un cántaro vacío.) (II.v.151)

La siguiente narra la acción íntima mientras hablan los personajes

> (Por más esfuerzos que hace la mente de Casandra para extraer algún sentido de aquella sonata gramatical, nada consigue, y su confusión sube de pronto. Cree lo contrario el letrado y sigue.) (II.v.151)

Adición de la acotación dinámica.--La distinción que hace Galdós entre la acotación teatral y la de la novela dialogada refleja la distinción general que hace entre los dos géneros. La acotación de la novela dialogada le proporciona la amplitud para expresar la reacción intima no expresada oralmente por medio del diálogo. Es cuestión de libertad--no tanta como se le ofrece la novela. La novela le da la máxima libertad de expresión. O sea que la acotación en la novela dialogada es menos expresiva que la narración de la novela pero más objetiva, y menos objetiva que la acotación del drama pero más expresiva.

Otra distinción entre las acotaciones de la novela dialogada y el drama se destaca por medio del estudio de las acotaciones que se añaden al llevar Casandra al teatro. En una ocasión se elimina una subjetiva y se añade otra objetiva y además dinámica. Como se trata de un pasaje de gran extensión en lo que se refiere al teatro es eficaz agregar algún movimiento para que no resulte totalmente estática la escena

| | |
|---|---|
| Doña Juana.--(Acariciando un poco para herir de nuevo.) Está muy bien, está muy bien que te respetes. Eso me gusta. . . Yo vuelvo a decirte que no fue mi ánimo lastimarte. Pero también debo decir que el tipo de tu hermosura de museo, que es algo de hermosura pública para el recreo de la muchedumbre; la arrogancia de tu actitud y de tu mirada, parecen. . . , | Doña Juana.--Está muy bien, está muy bien que te respetes. Eso me gusta. . . Yo vuelvo a decirte que no fue mi ánimo lastimarte. (Examinándola con el impertinente, se levanta y da una vuelta en derredor de Casandra, que también se pone en pie.) Pero también debo decir que el tipo de tu hermosura de museo, que es algo de hermosura pública |

| | |
|---|---|
| no digo que sea. . . , parecen revelar a la mujer enamorada de sí propia, y atenta no más que al arte de agradar. . . , de esas que no ven en la vida más que un perpetuo motivo de lucimiento. . . (Notando que Casandra se enoja más.), sin que esto quiera decir que sean malas. . . Dios me libre. . . (Casandra se levanta.) ¿Qué? ¿También esto es ofensivo? (I.xv.138) | para recreo de la muchedumbre; la arrogancia de tu actitud y de tu mirada, parecen. . . , no digo que sean. . . , parecen revelar a la mujer enamorada de sí propia y atenta no más que al arte de agradar. . . ; de esas que no ven en la vida más que un perpetuo motivo de lucimiento. . . (Notando que Casandra se enoja más.), sin que esto quiera decir que seas mala. . . Dios me libra. . . "Qué? "También esto es ofensivo? (I.xiii.1168) |

Si se examinase la escena completa se notaría la añadidura de movimiento en otras ocasiones también, que sirven el mismo propósito.

Es interesante ver el proceso de exteriorización, y así objetivación, en la adaptación de la novela dialogada al proscenio. En Realidad, novela, el monólogo interior da ocasión a la expresión de las reacciones íntimas de los personajes. En gran parte esos monólogos se eliminan. En Casandra las acotaciones presentan las reacciones íntimas de los interlocutores Estas cambian. Seguro que las se agregan nos presentan reacciones. Pero estas son expresadas de manera exteriorizada y activa en forma de movimiento y gesto.

En un caso se añade al diálogo una clarificación de la acotación. En el drama se lee: "Ismael.--(Sintiendo pasos.) Alguien viene. Paréceme que es Rogelio. (Mira por el fondo.)" (I.viii.127, I.vi.1162). Sin la acotación

hablada, "Alguien viene," el espectador no sabría con seguridad que el mero gesto signifique que siente pasos Ismael. Otra vez el cambio refleja directamente las limitaciones de la representación.

En lo que se refiere al dinamismo de la acción parece ambivalente Galdós. En unas ocasiones elimina acotaciones que narran movimiento y en otras los añade. No he querido dar la impresión de que el movimiento y el gesto estén totalmente ausentes de la novela dialogada. Siempre hay que tener en cuenta el hecho de que es un genero híbido compuesto de novela y drama. Y aunque sea género destinado a la lectura, no puede ser del todo estático. Como género en parte dramático, tiene que ser dinámico. La eliminación de acotaciones que narran movimiento depende de su representabilidad más bien que del dramatismo de tal acotación. Y la añadidura de ellas se hace siempre en interés del dinamismo de la acción. La ya citada escena que termina la primera jornada sirve de ejempleo.

Esta escena (I.xiv) viene a continuación de la primera entrevista de Casandra con Doña Juana. Es casi pura pantomima. Aunque incluye una descripción íntima y subjetiva del estado emocional de Casandra, el movimiento físico se podía haber conservado omitiendo sólo la parte subjetiva. Pero se elimina por exigir un cambio de escenario que no valdría la pena siendo ésta una escena tan corta. Como y mostramos, se sustituye por una escena de diálogo menos dinámica y aun menos dramática.

Cuando puede, Galdós hace lo contrano. La última escena de la tercera jornada de la novela termina con una conversación que carece de dramatismo en contraste con la acotación que la sustituye. La del drama efectuada mediante la acotación es muda y de gran efecto dramático.

> Casandra.--Adiós, Rosaura.
>
> Rosaura.--¿Serás buena, seguirás mi consejo?
>
> Casandra.--(Rígida.) Adiós, Rosaura.
>
> Rosaura.--¿Por qué no te quedas y hablamos otro poquito?
>
> Corrita.--(Abrazando a Casandra por las piernas. Ha soltado el gato, que brinca por la habitación jugando con el trapo rojo.) Casandita, no te vayas.
>
> Rosaura.--¿Y adónde vas? ¿Puedo saberlo? (Aparta a Corrita.)
>
> Casandra.--(Andando hacia la puerta.) No sé adónde voy. Adiós.
>
> Corrita.--(Frente a la puerta, los brazos en cruz, quiere cortar el paso a Casandra.) No sales, Casandita; no sales.
>
> Casandra.--(Se inclina y la niña, sale velozmente. Rosaura la sigue sin poder alcanzarla.)
>
> Corrita.--(Recogiendo su
>
> Casandra.--¡Ah, tus niños! Déjame que los bese. (Llévanle los chiquillos. Los abraza.)
>
> Rosaura.--¡Pobrecilla! . . . Por un instante figúrate que son los tuyos.
>
> Casandra.--Hijos míos, ¿dónde estáis? . . . Ya no os veré más. (La escena hasta fin del acto es muda. Casandra besa y acaricia a los dos niños, derramando sus lágrimas sobre las cabecitas de ellos. Ismael y Alfonso y Zenón contemplan con emoción viva el cuadro tiernísimo. Los gemidos de Casandra son lo único que rompe el grave silencio. Rosaura y Clementina, en pie tras ella, lloran también, el pañuelo en los ojos. Levántase Casandra de súbito. La expresión de la idea impulsiva que estalla en su pensamiento, y que hace vibrar todo su ser, queda encomendada al talento de la actriz. Lanzando un rugido, sale con la velocidad del rayo por la puerta del fondo. Telón rápido.) (III.vii. 1187)

> gato.) Mamá, se va. . .
> No nos quiere.
>
> Rosaura.--(Llorosa.) Si
> nos quiere, Corra; nos
> quiere. Es que. . .
>
> Corrita.--Yo sé por qué
> está triste. . . Porque le
> han quitado el marido. . .
> Lo ha dicho Sunción, la
> pincha. . . (III.vii.174)

Escena itinerante y simultánia, la acotación celestinesca.--Consideramos ya la escena itinerante desde el punto de vista de la dificultad de la representación--el gran número de cambios de lugar. Estas escenas que encontramos mucho en la novela dialogada de Galdós generalmente se sitúan en la calle. Los personajes pesean de calle en calle, de casa a calle o vice versa mientras hablan. Aunque no sean esenciales en lo que se refiere al género, son típicas de la tradición de la novela dialogada española, se desarrolla en La Celestina, cuya acción en gran parte tiene lugar en las calles de la ciudad. Desde el punto de vista teórico, la escena itinerante es un medio de libertad como la acotación, el gran número de cambios de lugar, y la libertad es el elemento teórico diferenciador más importante de Casandra como ejemplar del género. Como ya dijimos, la novela proporciona más libertad, pero a costa de la objetividad de la forma dialogal; y el teatro limita al autor. Es como si satisficiera este género una necesidad expresiva que años después cumpliría un género nuevo--el cinematográfico.

Indispensable a la creación de tales escenas es la acotación. Eso ocasiona una pregunta muy lógica: ¿si es necesaria la acotación a la creación de la escena itinerante, cómo se podría haber originado en La Celestina donde no aparece la acotación? Aunque no es la de tipo tradicional, existe la acotación en La Celestina--la acotación hablada. En la obra de Galdós la acotación de tipo teatral que se pone entre paréntesis, aparte del diálogo, se usa además de la acotación hablada que se encuentra exclusivamente en La Celestina. También de la tradición literaria de la novela dialogada desde La Celestina es la escena simultánea. Esa uso de la acotación, hablada o tradicional, para efectuarse. Estas clases de escena abundan en las jornadas IV y V, eliminadas al llevar Casandra al proscenio. La séptima escena de la cuarta jornada es una escena entre itinerante y simultánea que se sitúa en el pórtico, el interior, la sacristía y el crucero de la Iglesia de Santa Eironeia en la ocasión del funeral de Doña Juana. Es itinerante ya que la acción mueve de un lugar a otro; pero a diferencia de la tradicional no pasean por las calles los que dialogan, y tampoco son los mismos personajes los que figuran en las varias partes de la escena, o sea que la acción es itinerante, aunque los personajes no lo son.

No es simultánea porque progresa la acción desde el principio hasta el fin del funeral. Sin embargo, la división de los personajes que conversan en distintas partes

del escenario linda con la técnica de la escena simultánea, en que se crea la impresión de que la acción de los varios grupos ocurre al mismo tiempo. Lo que nos interesa aquí es el uso de la acotación.

> Llegan lujosos coches, que descargan señorio elegante, de luto. Comparecen abriendo plaza los Marqueses Del Castañar y Beatriz; poco después, la Condesa de Navalcarazo, con su hijo el teniente de Artilleria Felipe de Acuña y dos señoras; siguen los Marqueses de Yébenes y su hijo Ramirito; los de Armada, con sus dos niñas; el Duque de Ruy-Díaz, en representación de su madré, la Duquesa de Cardeña; llegan otras personas de la nobleza heráldica y de la burguesía ricachona. Las señoras entran en la iglesia; permanecen los caballeros en el pórtico amplio, que convida a la formación de grupos parleros. La nota final alegra todas las almas. ¡Ay, que gusto poder moverse, salir de aquel antro tenebroso, pestífero, y devolver la luz a los ojos, a los pulmones el aire! En la confusión que se produce por la prisa con que caballeros y señoras abandonan sus puestos, las clases soclales se rozan, se enzarzan como pólipos que cruzan sus tentáculos en enmarañado revoltijo. Resulta de esta confusión que Blas Samaniego, Roque Villasante y uno de los Berdejos tienen el honor de ser saludados con finura exquisita por el Marqués del Castañar, que les pregunta por la familia, y se entera graciosamente del buen giro de los negocios de cada uno de ellos. Aprovecha Samaniego esta coyuntura para recomendar al prócer que se encarguen algunas misas (de las mil y quinientas) a su primo Gonzalito, capellán de las Carboneras. Acoge Don Alfonso con benévolo asentimiento petición tan justa. Por otro lado, Clementina, lastimada por los puntiagudos codos de Cayetana Yagüe, se vuelve, la saluda,
>
> y entre las dos señoras se cruzan remilgadas expresiones de afecto.
>
> Pónese en movimiento, entumecido y atontado, Zenón, el Cínico, rezongando un discurso; sus pasos inciertos le llevan por el centro del crucero, donde se alza el catafalco entre blandones; trompica, se tambalea, cae contra la base del túmulo, y al golpe de su dura cabeza socrática responden las maderas de aquel vacío armatoste con un ruido seco y fúnebre. Le levantan Ismael y Rios, y él, más aturdido, solo dice: «Creí que se abría la tierra. . .» La explosión de risa, efecto natural de las caídas súbitas, es sofocada por las

> personas graves, que nunca olvidan la santidad del lugar. Pero la juventud no puede contenerse, y singularmente María Juana y Beatriz se ven muy comprometidas, por ser ambas impotentes contra la tentación de risa cuando este se presenta con todo su ímpetu fisiológico. Llegan al pórtico oprimiéndose boca y nariz con el pañuelo, congestionadas, lagrimeando. Sin quererlo se contagian otras muchachas, y hasta los palos vestidos. Amelia y Casilda son tentadas a regocijarse. Las señoras más circunspectas acaban por expulsar de sus rostros la forzada seriedad.
>
> La presencia de Zenón concita mayor escándalo. Sale de la iglesia cojo, aturdido y con un chichón en la frente. Cuenta y explica el suceso de este modo: Se le iba la cabeza; cortinones y luces giraban en derredor de él. Púsose el hombre en marcha con gran debilidad de piernas; buscaba algún objeto a que agarrarse. . . ; al pasar junto al túmulo pisó una alfombra de paño negro, que se le presentó como profundo abismo. . . ; echóse atrás, quiso agarrarse a un blandón. . . , resbaló el pie. . . cayó cuan largo era. . . El golpe fue duro y sonante, mas la contusión no era de cuidado. Dispútanse el llevarle en su coche los del Castañar, los de Armada y Ruy-Díaz. Este puede más Disuélvese el enlutado concurso, partiendo unos en coche, otros a pie, por las calles que convergen a Santa Eironeia. Todos respiran satisfechos, alabando a Dios misericordioso y providente, gozando de la caridad y calor de un hermoso día y recreándose en el estímulo vital que sienten en su cerebro y en su corazón. ¡A trabajar, a vivir! (IV.vii.189-90)

La primera acotación citada no lleva nada que no funcione de manera tradicional en el drama tan bien como en la novela dialogada. La segunda, en cambio es típica de la novela dialogada. Narra el movimiento y la acción de manera tan subjetiva que pudiere funcunar como pasaje de novela pura. En esta escena también hay acotaciones que se entremezclan con el diálogo. Algunas, otra vez, son típicamente teatrales. Avisan sobre el gesto sugerido por el autor o caracterizan a un personaje nuevamente llegado a la escena. Otras, también de tipo teatral, nos dan el lugar desde el

cual habla el personaje. Por ejemplo, en la parte de esta escena que tiene lugar en el crucero, están sentados en bancos los interlocutores. Se distribuyen de tal manera que hay secciones de esta división de la escena que pueden ser consideradas simultáneas. Cuando la conversación de Ismael, Ríos, y Zenón en la tercera fila de los bancos se interrumpe, da paso a la de Alfonso y Ruy Díaz y otra vez vuelve a los primeros con un comentario sobre la distracción de las hijas de Alfonso, es aparente que la conversación de aquéllos no está destinada a los oídos de Alfonso. Puede ser que sean simultáneas las dos conversaciones.

En lo que se refiere a la acotación hablada, las que se encuentran en esta escena son también distintas de las de La Celestina y de las escenas plenamente itinerantes de esta obra. Por lo general, sencillamente señalan el paso de otro personaje. En esta escena, los personajes que hablan describen y comentan la función que están observando. Si se llevara al teatro, se efectuaría presentando en la escena los que hablan suponiendo que describen algo que pasa fuera de la escena. Pero la descripción en boca de los interlocutores es tan viva que la imaginación del lector recrea la escena, y se establece por medio de esta acotación descriptiva hablada una escena simultánea cuyos elementos son la ceremonia muda y el diálogo de los que la están observando. Estas escenas se funden al entrar los hablantes a coger sitio.

Ríos.--(Franqueando la cancela.) «¡Vive Dios, que me espanta esta grandeza! . . .» ¡Sublime luto, imponente majestad de las cosas negras!

Ruy Díaz.--El túmulo es grande, hinchado, fachendoso.

Acuña.--Considerable armazón de palo, rellena de billetes y de acciones del Banco y de títulos de la propiedad.

Ramirito.--No profanéis el ceremonial augusto. . . Ved el sinfín de luces que nos dan la impresión de almas penitentes, temblorosas, anhelantes de redención. . .

Ruy Díaz.--Fijaos en el adorno de calaveras doradas . . . Veréis también unos como chorretazos de oro, que quieren ser lagrimones de fuego.

Ríos.--Son el dorado llanto de los herederos y partícipes, Fijaos en el grupo de señoras. . . Tres filas de caras: las unas, lindas: las otras, patéticas; todas luctuosas dentro del nimbo negro y sutil de las mantillas. . . Avancemos. . . , tratemos de coger sitio. (Entrando con cierto desorden, se van colocando los señores altos y bajos, de mediocre o de lucido pelo. En el primer banco están ya Insúa y otro sujeto respetable; pronto vendrán los primates que están en la sacristía. En el segundo vemos a Nebrija y al Marqués de Armada. No se hablan hasta que reciprocamente los presenta Rafael Vives (Hermano de Rosaura). Entáblase repentina y cordial amistad entre el Marqués y el corredor de Comercio. El primero hace gala de jovial cortesía, que es el encanto del hombre triste, cegato y catarroso. Detrás de este grupo forman su trinca Ismael, Zenón y Ríos. Ruy Díaz pasa al primer banco. Acuña y Ramirito se confunden con la innumerable caterva desconocida en que alternan ricos y pobres. Al lado de la Epístola se extiende el campo estelario de señoras en variadas constelaciones, según la jerarquía social y estética.) (IV.vi.187-88)

Aunque no sería imposible, es aparente la dificultad que presentaría representación de esta parte de la escena vii.

En el trozo ya citado en el que hablan varios personajes simultáneamente desde distintos bancos del crucero, hay también un pasaje descriptivo de lo que está pasando ante ellos. O sea que tememos tres acciones simultáneas--dos comentarios simultáneos de una acción que concurre temporalmente con los comentarios.

> Ruy Díaz.--(En el primer banco, después de la consumación.) Esto es pesadísimo, querido Alfonso. ¿Por qué no lo dispusisteis con más brevedad?
>
> Alfonso.--¡Chitón, Pepito! La Iglesia es aristocrática y ceremoniosa, y no nos perdonaría que celebráramos honras inferiores a nuestra clase.
>
> Ruy Díaz.--Pagarles mejor mientras más pronto acaben. Yo te juro que me aburro aquí más que en el Senado.
>
> Alfonso.--Yo no me aburro en ninguna obligación, porque estoy muy hecho a ellas. . . , y esto es como pagar la contribución, pagar las deudas y pagar las visitas.
>
> Ríos.--(Tercer banco.) Mirad qué distraídas están María Juana y Beatriz. Sus miradas vuelan del túmulo al coro y aletean pestañeando entre las luces. . .
>
> Ismael.--Ved a mi pobre mujercita, que se ha quedado dormida. ¡Oh Rosaura, inocente y discreto ángel! . . . La pobre pasó en vela casi toda la noche, arreglando los trajecitos nuevos de nuestros chiquillos.
>
> Ramirito.--(Cuarto banco.) Aburridas están las niñas del Castañar, y su madre, qué imponente. Aun en tan tierna ceremonia no abandona el ceño de Lady Macbeth. (IV.vii.189)

Ya he mencionado que la representación de la observación de los interlocutores simultáneamente con la acción muda no sería imposible si ésta tuviera lugar fuera

de la escena. Pero hay que considerar la falta de interés dramático en tanta observación, comentario y descripción estática. El teatro no es para pasajes descriptivos en forma de diálogo que carecen de dinamismo. En lo que se refiere a la novela dialogada, son eficaces estos pasajes porque estimulan las facultades imaginativas del lector. Estos trozos de diálogo son en efecto, como ya he dicho, acotaciones del tipo que se encuentra tanto es este género, pero son habladas y llevan el comentario subjetivo del personaje que habla en vez del del autor.

La primera escena de la quinta jornada, en la que se nos presenta una fiesta de caridad, una especie de Kermesse, da la impresión de simultaneidad. Aunque limitado a los jardines del Retiro, es itinerante ya que los interlocutores van de unos a otros lugares mientras hablan. En la primera parte de la escena pasean y hablan Clementina y la Marquesa de Armada. "<u>En otro paseo con dos amigas</u>," se encuentra la Navalcarazo. El segundo grupo comenta la conducta de Clementina en lo que se refiere al casamiento de la hija de ésta. Antes de heredar la fortuna de Doña Juana, estaba prometida al hijo de la Navalcarazo; después se arreglaron las bodas con el duque de Ruy Díaz. Clementina habla desde su nuevo medio social. La Navalcarazo desde el suyo al que anteriormente pertenecía Clementina. Aunque no lo especifque Galdós por medio de una acotación, me parece que considerar las dos partes de la escena como simultáneas, añade a su eficacia.

En lo que se refiere al empleo de la acotación en esta escena, son esenciales para mostrar el movimiento, el encuentro de un grupo con otro, y la separación entre grupos para que se comprenda que la conversación de uno no debe ser escuchada por el otro.

Por ser una escena de feria, se presta naturalmente al uso de la acotación hablada. Pasean entre los personajes que hablan otros miembros de la sociedad con la ayuda de una acotación tradicional "(Mirando a lo lejos.)", crea otra hablada.

> La Navalcarazo.--¿Qué duda tiene? ¡Bueno se pondría el director espiritual si así no fuera! (Mirando a lo lejos.) Allí van juntos el teniente de Ingenieros y mi Felipe, los dos amantes burlados. . . , ¡pobres ángeles!
>
> Dama Picaresca.--Y allá van también Zenón Guillarte, Ríos. . . Afluye la concurrencia. La feria está en su mayor grado de animación. . . Empieza la gran tómbola. . . Vamos. . . , venid. . . (Acuden despacio para que su presencia sea deseada en la alegre fiesta. Oyense aplausos, bullicio, música. ) (V.i.199)

Se supone que sean simultáneas las dos partes de la escena vi de la quinta jornada. La primera parte se sitúa en el exterior de la cárcel de mujeres, ante la cual se encuentra Rogelio. Su gran sentimiento de culpabilidad por el crimen y la desgracia de Casandra le hace vacilar ante la puerta de la cárcel. Entretanto, Casandra espera la llegada de Rogelio a quien no ha visto desde antes del asesinato. Con gran precisón adivina los sentimientos de su amante:

Rogelio.--(Anda despacio; esparce sus miradas.) Aquí es. . . Bárbaro edificio, cárcel. . . Serías horrible si por tus muros no corriera una inscripción luminosa que dice: «Dentro de mí tengo a Casandra.» ¡Alma de este cuerpo giboso y denegrido, haz que, antes de entrar, me digan algo lisonjero las facciones de tu vivienda. . . Yo tiemblo de pena y de susto; temo que el perdón, anunciado por los amigos buenos, se quede en el aire al querer pasar de tu corazón al mío. . . Deseo entrar, y la caridad adusta de esa puerta me detiene. . . Las ventanas y rejas nada consolador me dicen. Solo la torre churrigueresca me saludó al llegar con no sé qué bullicio retozón de cascabeles de piedra. . . Pero ¿qué espero? Acábanse mis dudas. Adentro, pues, y asístame mi generoso diablo «Caym». . . y los ángeles que ahora se han hecho amigos de él. (Entra.)

Sala en la cárcel.

Casandra y Rosaura; después, Rogelio.

Casandra.--Has dicho que a las tres llegaría. Ya dieron hace rato.

Rosaura.--Por mi reloj han pasado tres minutos.

Casandra.--Y por el mío, que es el de la impaciencia, treinta. ¡Si no vendrá. . . !

Rosaura.--Si tarda, será por miedo a una emoción demasiado intensa. El arrepentimiento pone en el alma de los que han procedido mal una timidez infantil tan grande como la falta cometida.

Casandra.--¡Pobrecillo! Como si lo viera, estará en la calle diciendo: «¿Entro, no entro?» Y mirará las paredes del edifico, buscando en ellas una faz poética, cosa muy dificil de encontrar.

Rosaura.--Y si ve algún pájaro posarse en una reja, se detendrá para entablar conversación con él.

Casandra.--O bien creerá que la puerte le dice algo, como boca regañona de un guardián de mal genio. . . Ello es que yo no vivo. . . Estoy helada: tócame las manos. Toda mi sangre la tengo en el corazón. (V.vi.206)

El uso de la acotación en el pasaje siguiente, plenamente itinerante, casi podría ser escenario cinematográfico en lo que se refiere al bosque jo due describe el movimiento de los personajes. La narración de las reacciones subjetivas de Ismael es típicamente dialogístico-novelesca.

> Ismael.--(Sajue a distancia tras la visión. Comienza a posesionarse de su mente la idea de que el fenómeno no es más que una semejanza, una coincidencia de facciones y caracteres humanos. No obstante, sigue imperturbable, sin perder de vista al fatídico espantajo, a través de calles y plazuelas. La Vieja recoge aquí y alli mendrugos de pan.) ¡Asombroso fenómeno! El movimiento para meter en un saco los mendrugos es exactamente el de doña Juana cuando guardaba los billetes de Banco. . . ¡También doña Juana los metía en un saquito! . . . Y ahora los billetes de Banco los tenemos nosotros. . . Pero esos malditos diablos nos los quieren quitar. Si no fuera por Insúa, ya nos habrían dejado en cueros. (Después de recorrer medio Madrid, casi Madrid entero, la visión atraviesa el callejón del Perro y la calle de la Justa para entrar en la Ancha de San Bernardo, tirando hacia arriba con fatigado paso. Atrás deja la Universidad, el Noviciado, llevando a distancia el atento espionaje de Ismael. Por corazonada entiende o adivina este que la visión se dirige a Montserrat. Así es: dobla la Vieja la esquina, al pie de la mole churrigueresca, y sigue por la calle de Quiñones. Ve Ismael luenga cola de mendigos de ambos sexos, arrimados a la pared. La visión toma puesto en el extremo de la cola.) Aquí reparten los restos de la comida de las presas. . . ¡Lo que es el munco! La millonaria vie e a comer la sopa boba de la Cárcel de Mujeres. Para estos inauditos ejemplos vuelven del otro mundo y se pasean por este las asendereadas ánimas del Purgatorio. . . Si esa mujer no fuera muda, yo hablaría con ella. (Sale de la Cárcel

> un hombre con cacillo y caldero, y reparte la bazofia. La visión saca de entre los trapajos de su falda un pucherete de barro, y en él recibe su ración; se la come. Intenta Ismael acerarse a ella. Detiénele un miedo supersticioso, invencible, y continúa razonando lo que ve.) ¡Oh inmenso misterio del mundo espiritual! Esta mujer que revive, ¿viene a dar el perdón o a pedirlo? ¿La Divina Justicia es tal como aquí la concebimos y apreciamos, o de otro modo? (Su propia confusión le sugiere la idea de cortar por lo sano, dejando el problema tal como está, y declarando la imposibilidad de trazar fronteras entre el mundo visible y el de ultratumba.) Mejor será no pensar en ello. Ismael, no pienses; no te devanes los sesos; deja en paz a tu magín, criado y robustecido en los problemas de la cantidad y la exactitud. Los vivos, a la vida; los muertos, a la muerte, con todas sus consecuencias. ¿La muerte es muerte, o vida transformada? No lo sé. . . Zapatero, a tus zapatos; Ismael, a tus máquinas. . . Inventemos una para hacer hablar a las Animas del Purgatorio. (Entra en la Cárcel.) (V.ix.213-14)

La penúltima escena de la novela termina con un pasaje que narra la desaparición de la visión de Doña Juana por medio del diálogo, o sea, acotación hablada. En este caso lo importante es la reacción de los personajes presentes en la escena más bien que el movimiento que están describiendo. Por eso la considero itinerante. Pero aunque no lo especifique el autor, me parece que esta escena es simultánea con la última. Establece Galdós un paralelo entre las dos escenas. Al fin de la penúltima, huye la visión de Doña Juana; y al fin de la última, la sombra de Cristo.

La escena itinerante ocasiona el empleo de la acotación hablada celestinesca. Por lo general andando por la calle un personaje ve pasar a otro y lo introduce

por medio de sus palabras

> Zenón.--(Distingue a cierta distancia una figura negra que se aproxima.) Amable Ríos, dígame: esa que viene hacia acá, manga-cruz viviente, negra con galones amarillos, ¿no es la reverenda Cayetana Yagüe
>
> Ríos.--Ella misma, y lo que amarillea es un lío que trae envuelto en pañuelo negro con franjas color de azafrán. El lío parece con ropas de altar. (III.viii.174)

(La acotación teatral que acompaña la hablada es, en efecto, superfluo.)

Vale citar aquí una acotación procedente de la escena V de La Celestina.

> Sempronio.--O yo no veo bien o aquella es Celestina. ¡Valala el diablo, haldear que trae! Parlando viene entre dientes.

En ambos casos el personaje que habla describe al personaje que se acerca. Citamos otro pasaje de la obra de Galdós en que emplea la acotación celestinesca exclusivamente:

> Ríos.--Diga usted diosa. ¿Cuándo se ha visto más perfecta imitación de la divinidad?
>
> Zenón.--¡Ah! . . . Es Casandra. ¡Y qué paso trae! Cruza la calle. Viene al palacio. . . ¿Quiere usted que la detengarnos y charlemos con ella? (III.viii.175)

Las semejanzas entre las acotaciones habladas de las dos obras no parece ser accidental. Tampoco se debe esta semejanza a exigencias genéricas de la novela dialogada. Aunque la acotación teatral facilita el prontaje escénico por presentar de manera muy clara y aparte del diálogo el gesto y movimiento sugeridos por el autor, la acotación celestinesca puede servir el mismo propósito dentro del

texto. En terminos técnicos, no hay nada en la acotación hablada que sea exclusivamente propio de la novela dialogada. Parece más bien una semejanza genérica que se basa en la tradición--como si pagase Galdós un tributo al autor de La Celestina.

Acotación descriptiva de lugar.--Hasta este punto hemos examinado la acotación de la novela dialogada que se entremezcla en el diálogo. A veces tiene el mismo propósito de la acotación teatral--indicar la manera de recitar al actor; pero a veces, y este es más típico de la novela dialogada, tiene el propósito le elaborar lo que se dice en el diálogo. Como ya dijimos, estas acotaciones en la novela dialogada a primera vista son difíciles de distinguir de las teatrales. En cambio, las acotaciones largas que se encuentran al principio de la escenas o al introducir a un personaje, son más obviamente genéricas.

Entre éstas, las descripciones de los lugares son las que pueden pasar más fácilmente por acotaciones del tipo teatral.

> Sala en el palacio de Tobalina. Saltan a la vista el decorado y muebles lujoso: de mediano gusto, conforme al estilo vigente hace treinta años. ¿Veis en el testero del fondo, colocados con simetría burguesa, dos grandes retratos, señora y caballero? Pues son Doña Juana y su llorado esposo Don Hilario, pintados a los cuarenta

> Sala baja en el palacio de Doña Juana. En el fondo, ventanal y puerta de cristales que dan al jardín. Dos puertas a cada lado: la segunda de la derecha es la de la capilla; la primera es puerta de servicio. La segunda de la izquierda conduce al salón: la primera, a las estancias interiores. En los paramentos de ambos lados, entre las puertas,

| | |
|---|---|
| y a los cincuenta años, respectivamente, en actitud majestuosa y traje de etiqueta. Don Hilario ostenta la banda y cruz de Carlos III; Doña Juana, pedrería resplandeciente y escote amplio. Modas de 1875. (I.i.118) | cuelgan dos retratos grandes de medio cuerpo y tamaño natural. El de la derecha es de doña Juana; el de la izquierda, de Don Hilario, y ambos ostenan moda y elegancia de 1870. Los muebles son de un lujo anticuado. Es de día. Derecha e izquierda se entienden las del espectador. (I.i. 1156) |

Al comparar la versión teatral con la acotación de la novela dialogada se nota la gran subjetividad de ésta. Obsérvese el empleo de la pregunta retórica dirigida al lector. También se destaca como típica del género la total ignorancia de las preocupaciones de la carpintería teatral en la acotación de la novela dialogada.

Acotación descriptiva de personajes.--La discrepancia entre la descripción de personajes por medio de la acotación en la novela dialogada y el drama es aun más grande. Apenas hay este tipo de acotación en el drama. Con excepción de las que describen a Doña Juana, que son casi iguales en las dos obras, las acotaciones descriptivas de la novela dialogada se abrevian mucho en el drama.

| | |
|---|---|
| Doña Juana (en 1905, es señora tan respetable como adusta, vejancona y fláccida, cargadita de hombros, el rostro amarillo y rugoso, la mirada oblicua; el andar se gobierna con un palo; viste de estameña parda o negra; está sentada junto a una mesita donde tiene apuntes de cuentas y libros de | Doña Juana, señora tan respetable como adusta, vejancona y fláccida, cargadita de hombros, el rostro amarillo y rugoso, la mirada oblicua; al andar se gobierna con un palo; viste de estameña parda o negra; está sentada junto a una |

devoción); Pepa, criada joven y linda, y Martina, madura, opulenta de carnes. (I.i.118)

Don Alfonso, Ismael y Rosaura. La digna esposa del sobrino de Doña Juana cautiva por su sencillez, por su dulzura y clara inteligencia. Los estragos de diez alumbramientos y de la crianza de ocho hijos son más visibles en su cuerpo, ya deformadito, que en su rostro lindo y aniñado, de esos rostros que quieren envejecer y no pueden. Su modestía no da publicidad a sus virtudes, más excelsas por ser inconscientes, luminosas tan sólo en la oscuridad. La voz ángel, que tontamente aplicamos a unos seres alados que no hemos visto nunca, a Rosaura debe aplicarse. Su naturaleza seráfica es el amor a los suyos; sus alas son la inflexible voluntad en cumplir sus deberes. Jovencita, estuvo a dos dedos de ser monja: luego, el Destino la metió en el monjío del matrimonio. Su hábito es cualquier traje de sus humildes roperos; su Orden la de traer remesas de criaturas al mundo; su regla, el deber para con los suyos y para con todo prójimo que al encuentro le salga. Vence su espíritu animoso la flaqueza de su cuerpo por donde su actividad no sabe poner tregua en el servicio de su hogar ni en el culto de la religión materna. (I.vii.125-26)

mesita donde tiene apuntes de cuentas y libros de devoción; Pepa, criada joven y linda, y Martina, madura, opulenta de carnes. (I.i.1156-57)

Don Alfonso, Ismael y Rosaura. Su modestía no da publicidad a sus virtudes, más excelsas por ser inconscientes, luminosas tan sólo en la oscuridad. (I.vi.1161)

A veces sólo se proporciana en el drama la indicación del traje o del gesto del personaje en lugar de la descripción extensa de la novela dialogada.

Los mismos y Zenón de Guillarte. La figura del original cínico se describe así: edad más que madura, rebajada por el cuidado de la persona y la buena vida; formas y vestimenta de intachable elegancia; rostro socrático; mirada serena y profunda con profético resplandor en muchas ocasiones, y en otras chisporroteo de malicias. Habla siempre con seriedad, y es en él costumbre, inaudita rareza o guilladura, hablar solo en alta voz con el aire y estilo de los actores que declaman entonados monólogos. En días de gran perplejidad o de atascos pecuniarios, el filósofo rompe en soliloquios dondequiera que se halle, contiende con interlocutores invisibles, interroga, persuade, apostrofa, conmina, con todo el énfasis oratorio de un Demostenes redivivo. Entra en escena por el fondo, hablando a los aires, y ayudando su monólogo con discreta acción de la mano derecha. Esconde la izquierda en la solapa. No repara en sus amigos, que le miran sin asombro y le oyen risueños. (I.viii.127)

Los mismos y Zenón de Guillarte. Entra en escena por el fondo, hablando a los aires, y ayudando su monólogo con discreta acción de la mano derecha. Esconde la izquierda en la solapa. No repara en sus amigos, que le miran sin asombro y le oyen risueños. (I.vii.1162)

Ismael y Zenón, Rogelio y Casandra. Mujer arro gantisima, de gentil talle y rostro estatuario. ¿Quién antes de verla viva, no la vió de mármol en algún museo? ¿Quién

<u>(Casandra entra por el fondo. Viste traje rojizo, de sencillez elegante; guantes blancos. Detiénese como asustada en la puerta.)</u> (I.xi. 1166)

> la ve que no quede
> suspenso ante tante
> hermosura, prendado de
> sus ojos, que compendían
> la luz del cielo y toda
> la negrura de los
> abismos? . . . Viste
> traje rojizo que, por
> su sencillez y por
> llevarlo ella, resulta
> de cabal elegancia;
> sombrero del propio
> color, guantes blancos.
> (I.xiv.135)

Lo que se destaca más en la comparación de las acotaciones arriba citadas es la gran subjetividad y la imposibilidad de efectuar en la escena la mayor parte de las de la novela dialogada, en contraste con la objetividad de las del drama.

Antes de estudiar en detalle los varios tipos de acotaciones que sirven para introducir a personajes, merece señalarse que a tres de los personajes principales de la intriga de la novela no les proporciona Galdós acotaciones de extensión. Veremos que en El abuelo, la acotación atribuída a personajes menores sirve de suplemento a la caracterización. Los personajes principales se caracterizan a sí mismos mediante sus palabras, su conducta y lo que dicen de ellos los otros personajes, o sea de manera plenamente objetiva según los propósitos expresados en el prólogo de esta obra. La situación es un tanto distinta en Casandra. Aunque la trama gira alrededor de los personajes supuestamente principales, Casandra, Doña Juana y en menor grado, Rogelio, estos personajes parmanecen más

o menos monolíticos a lo largo de la acción. Constituyen un núcleo de acción dramática, el pretexto argumental para el desarrollo de la materia social. Mediante los herederos de Doña Juana se proporciona sustancia a esa materia social. O sea que en la novela, Casandra, Doña Juana y Rogelio funcionan como personajes casi teatrales, al lado de los novelescos, los herederos de Doña Juana que en las últimas dos jornadas llegan a ser los personajes principales. Por consecuencia de la total eliminación de estas jornadas se abrevian o se eliminan las acotaciones que describen a estos personajes. (Más adelante se estudiarán también las supresiones en el diálogo de estos personajes que responden a la eliminación de las jornadas citadas.) O sea que en las primeras tres jornadas de la novela se desarrollan las caracterizaciones de estos personajes secundarios suficientemente para que puedan funcionar como principales en las dos últimas jornadas. Al desaparecer esas jornadas en el drama, permanecen en el nivel de secundarios.

La acotación que describe a Insúa se elimina totalmente:

> . . . Es éste un señor de cumplida estatura, más que cincuentón, anguloso de cuerpo, el rostro amarillo y zorruno, zainos y pícaros los ojos, la nariz tajante, el cabello oscuro, la calva reluciente como tapadera de cobre, los hombros muy subidos, manos sarmentosas, boca rasgada hasta la jurisdicción de las orejas; finísima, blanca y correcta dentadura propia. Totalmente afeitado, parece un cura risueño o un amable Mefistófeles. Su vez imita la opaca ronquera del fonógrafo. Viste de negro con luenga levita holgona en todo tiempo. (I.ii.119)

La importancia de este personaje se reduce bastante en el drama. Pero cambia la acotación por otra razón también. Aunque sea una descripción física, es un tratamiento muy subjetivo. Del mismo estilo es la acotación que describe a Ismael:

> (Entra Ismael presuroso por el fondo; saluda a Doña Juana. Es hombre de treinta y seis años, regular figura, por demás inquieto y nervioso, el genio pronto, el pensamiento rápido, la voz y el mirar siempre delante del pensamiento. Su morena tez olivosa armoniza con el cabella negro, trasquilado al rape; la barba es fuerte, cortada.) (I.iv.124)

La acotación de Ismael no se elimina, sino sólo se abrevia en lo que se refiere a las limitaciones físicas que pone al actor. No tiene que ser moreno y de cabello negro el actor que hace el papel de Ismael en el drama. El cambio de la edad de Ismael, de treinta y seis a cuarenta años, cosa que parece insignificante, es una corrección. Aunque sólo se le agregan cuatro años, la edad de cuarenta connota hombre más maduro que joven, conforme con la personalidad del personaje. También es más lógica esta edad para un hombre cuya esposa ha dado a luz a diez hijos, (I.iii.1160).

Se abrevia considerablemente la acotación descriptiva de Cebrián

> (Aparece por la puerta de la sacristía en señor Cebrián, uno de los mejores amigos de Doña Juana y cabeza visible de su consejero, íntegro y muy experto jurisconsulto, buen escritor, de medula castiza. Es hombre de más peso moral que físico, corto de talla y carnes; mas lo que en volumen le falta, tiénelo de compostura, sensatez y autoridad. Es blanco,

> limpio, gelatinoso, con rosada frescura en sus mejillas, que afeitaron los ángeles dejándole tan solo bigote azafranado que él recorta con miras de pulcritud. Su habla es clásica, de perfecta limpidez gramatical. Rogelio, nuestro sagaz demoniógrafo, dice que Cebrián lleva dentro a "Baalberith", el diablo de los archivos y de las leyes, secretario general del infierno.) (I.xi.133)

En el drama este cambio está compensado por la adición de un pasaje en el diálogo que nos descubre el carácter de Cebrián, sin necesidad de incluír esta materia en forma de acotación.

> Los mismos y Cebrián, señor de edad madura, muy pulcro, finísimo, de habla melosa y exquisita cortesía.
>
> Cebrián.--(Entra por la capilla.) Clementina, Rosaura, perdonen mi atrevimiento, pero debo decirles que la señora doña Juana parece un poquito lastimada de que sus sobrinas no estén presentes en esta parte de la función, que es la más interesante, la más tierna sin duda.
>
> Rosaura.--¡Todavía más!
>
> Cebrián.--En este momento la piadosa señora se digna obsequiar con una rica merienda a las niñas del colegio de San Hilario, que han venido a cantar. Ella misma les sirve. Vengan, vengan. Y la propia advertencia me permito hacer a estos dignos caballeros. ¡Será tan grato a la señora verles allí!
>
> Clementina.--Iremos, sí; pero. . .
>
> Rogelio.--(A la derecha, aparte, a Ismael.) ¿Quién es ese punto?
>
> Ismael.--(Aparte, a Rogelio.) Cebrián. ¡Huy! El ministro, el canciller de doña Juana. Gran jurisconsulto, gran moralista, hombre de consejo.

Zenón.--(Adulando.) ¡Hermoso, divino cuadro el da la ilustre señora sirviendo a las niñas inocentes! (A Clementina y Rosaura les contraría el volver adentro.)

Cebrián.--(A Ismael y Rogelio.) Los discretos jóvenes darán mayor brillo a la piadosa ceremonia.

Ismael.--Iremos, æñor De Cebrián; irá también Rogelio.

Cebrián.--(Señalando con extraordinara finura.) ¡Ah don Rogelio! ¡Cuánto gusto! (Rogelio le hace reverencia y se deja estrechar la mano.) Le vi a usted en la capilla. No tenía el honor de conocerle. Ya sabe usted que en cuanto la señora acabe de obsequiar a las niñas tendrá el gusto de recibir a la señorita Casandra.

Rogelio.--Ya sé. . .

Cebrián.--No necesito decir a usted que en esta ordenada casa es de rigor la puntualidad.

Rogelio.--Casandra vendrá de un momento a otro. Quizá esté ya en el jardín.

Cebrián.--(Dando prisa.) Vamos, señoras mías.

Rosaura.--(Aparte.) ¡Qué fastidio!

Zenón.--Un momento. En seguida voy. (Hace que se va y retrocede desde la puerta. Vanse por la derecha las Señoras y Cebrián.) (I.x.1165-66)

La acotación dedicada a las hijas de Nebrija se elimina del drama, ya que estos personajes no figuran en la intriga. Pinta la apariencia física de las jóvenes con unos toques espirituales proporcionados por medio de un comentario sobre su dedicación a la costura de trajes de "última moda" para La Virgen y el Niño Jesús, (I.iv.149). La acotación que describe a su padre, Don Ventura de Nebrija, es muy larga en relación con la importancia mínima del personaje en la novela. Este tiene aun menos papel en la trama que Zenón

y María Navalcarazo, cuyas acotaciones descriptivas son más cortas. Otra vez se destaca el elemento genérico más importante de la novela dialogada--la libertad. Nebrija, como se nota en la acotación abajo citada, es un tipo interesante más para Galdós novelista que Galdós dramaturgo.

> Casandra, las Niñas de Nebrija y Don Ventura. En la alameda curva pasean Amelia y Casilda con su señor padre, que acaba de llegar. Es hombre más avejentado que viejo, de rostro tumefacto con vetas rojizas; bigote de moco, humedo, pegajoso y amarillo; la mirada escondida tras azules gafas. Sus ojos destilan; sus narices lloran, y en su boca, las toses, el carraspeo y el silbo bronquial se confunden en horrible desconcierto con su palabra ronca. Friolento hasta lo álgido, lleva gabán de pieles hasta el 45 de mayo, con capa encima y bufanda de añadidura. Su compleja y desdichada historia nos le presenta como náufrago de la política y de los negocios, con tan mala suerte en las conspiraciones y en los agios, que más de una vez cárcel y ruina fueron el término de sus alocadas empresas. Dando tumbos fue a caer con su displicencia y sus catarros bajo la mano piadosa de su prima Doña Juana, que le recompensó con largueza la abjuración de sus errores, y le metió en cadenas de religión para tenerle bien trincado. Titulábase para disimular su parasitismo, corredor de comercio; mas casi nada trabajaba, y solo parecía corredor de constipados, porque los traía y los llevaba de una parte a otra, colocándolos, leves o graves, en las personas de sus amígos y clientes. A poco de juntarse aquella tarde con sus hijas, pasó Casandra en dirección de la verja. Iba la guapa moza tan metida en sí, que apenas paró mientes en las tres figuras melancólicas. Las niñas sí que la vieron, y se pararon para contemplarla a su gusto. (II.vi.153)

Efectivamente no figura en el drama; y tiene papel insignificante en la novela. Pero su insignificancia no excluye la acotación en la novela; Galdós se sirve

de la acotación para expresar su concepto de este personaje. María Navalcarazo, y en menor grado, Zenón son otros personajes que interesan a Galdós sin tener gran significado en la acción. Consecuentemente, son superfluos en el drama. Su interés en la novela dialogada es novelesco; la intriga no se cambia en su ausencia. En efecto, con la excepción de Zenón, estos personajes su supriman.

No sólo subjetiva sino plenamente espiritual, la acotación ya citada que describe a Rosaura, se abrevia bastante al ser llevada a la escena (I.vii.126). La de Don Alfonso lleva los elementos de la semblanza renacentista; además de su linaje y sus calidades físicas, de otros detalles espirituales que completan el retrato.

> Doña Juana, Clementina, Don Alfonso, María Juana, Beatriz. Es Clementina mujer arrogante, airosa, decorativa. Su figura responde muy bien a la posición heráldica. Si no fuese morena, parecería nacida de la mente y de la paleta de Rubens. Alfonso de la Cerda, Marqués del Castañar, noble de raza, entroncada con los Trastamaras, los Alto-Rey y los Ruy-Díaz, ha traído a nuestra edad cabeza del Greco, cuerpo flaco de longitud elegante, y un grande espíritu quijotesco que en sus altas especulaciones tropieza con la más dura de las realidades: la falta de pecunia. Propietario de un remanente de tierras patrimoniales, quisiera dar a su patria el ejemplo y la norma de la regeneración agraria. Excepción de su clase y contrasentido de su tiempo, ama con pasión el más antiguo de los deportes: la santa y noble Agricultura. Como no es poeta, no intenta escribir las "Geórgicas" con la pluma, sino con el arado. . . Sus iguales le llaman "Garcia del Casañar" ; pero de la feliz heredad inmortalizada por Rojas no posee más que el nombre. Sus terrones se llaman El Pardal, hacienda dilatada y socarrona, en la cual remanece más la langosta que las aguas. Es hombre, en fin, coronado de

> excelsas virtuales. . . Las dos niñas ostenan, con sus lindas figuras muñequiles, la insignificancia que resulta de la educación de toda señorita en estos tiempos bobos. Los dos hijos varones de los Marqueses están internos en un colegio, y no figuran aquí para nada.

Se nota que la extensión de la acotación varía según la importancia de los personajes en la segunda parte de la novela, las últimas dos jornadas, Zenón, Rosaura, Clementina, Alfonso, Cebrián e Insúa cobran importancia después del asesinato de Doña Juana. Aunque Doña Juana esté presente espiritualmente no figura en la acción de las últimas jornadas. Casandra y Rogelio aunque presentes, están a la disposición de los otros personajes. Estos son los personajes que dijimos eran más parecidos al personaje teatral. En ellos se basa la intriga o sea la forma-- en los otros la materia, el análisis. Y en lo que se refiere a estos personajes, el empleo de las acotaciones se conforma con esta distinción.

Cambios en las acotaciones dependientes de la supresión de las jornadas IV y V.--Los ya estudiados cambios en las acotaciones responden en primer lugar al cambio de género y en algunos casos a la disparidad en la importancia de algunos personajes en las dos versiones de la obra. Pero por la mayor parte se puede generalizar que las alteraciones se basan principalmente en el cambio de género. O sea que aun si no hubiera la diferencia en el número de actos y la supresión total de la materia de las dos últimas jornadas, Galdós bien podría haber efectuado la misma

eliminación o abreviación de acotaciones. Como no pueden efectuarse en la escena, muchas de las acotaciones no tienen eficacia en la obra teatral. El espectador no puede aprovecharse de la materia proporcionada por la acotación dialogístico-novelesca. Mucha de la materia es también inútil para el director de escena, aunque sea interesante para el lector. O sea que las acotaciones no teatrales corresponden a la parte narrativa de la novela pura. Constituyen uno de los elementos más característicos de la novela dialogada galdosiana.

Hay, sin embargo, acotaciones de tipo teatral que pueden representarse, pero que se eliminan o se alteran. A falta de otra motivación aparente, creo que las alteraciones se someten al cambio más importante; la eliminación de las dos últimas jornadas. No olvidemos que en las últimas dos jornadas de la versión original, la novela dialogada, los herederos de Doña Juana se vuelven personajes principales. De modo que se caracterizan desde el principio de una manera mucho más sútil y matizada, no necesaria en el drama en el que apenas pasan de importancia secundaria. Era necesaria en la adaptación teatral, ajustar las acotaciones que dan las reacciones y los gestos de los personajes a la nueva caracterización menos compleja y a la alteración en la intriga, resultado de la supresión de las jornadas IV y V. Por ejemplo, en la novela, la relación de Insúa y Pepa, criada de Doña Juana, tiene más

desarrollo teniendo en cuenta los acontecimientos de las últimas dos jornadas. Consecuentemente, la acotación que describe su primer encuentro en la escena revela de manera más explícita esta relación amorosa.

En lo que se refiere al cambio en la caracterización de Doña Juana efectuado por medio de la alteración en las acotaciones que se aplican a ella, se nota una motivación de dos facetas. Influyen en estas alteraciones la eliminación de las últimas dos jornadas y el cambio de género. El análisis del asesinato en las últimas dos jornadas, como veremos más adelante, compromete hasta cierto punto el heroísmo de Casandra. Siendo el asesinato de Doña Juana el último elemento de la acción en el drama tiene que ser muy justificado el crimen para que resulte Casandra heroína ante el público. El arreglo de las acotaciones en el drama afecta la caracterización de Doña Juana en tal manera que parece más negativo su carácter. De esta manera, disminuyendo el riesgo de que el público simpatice con Doña Juana, Galdós toma en cuenta el cambio de género y la eliminación de las últimas jornadas. Sin la eliminación de éstas, no hubiera sido tan necesario el cambio de la caracterización. Doña Juana hubiera resultado menos negativa, Casandra menos heroína y más humana. La acotación "(Friamente, abrazándola por fórmula)" (I.xv.141, I.xii.1170) se ha citado ya por ser difícil de efectuarse sin ambigüedad en la escena. Pero

puede considerarse también aquí. Es posible que si pareciera un abrazo sincere al público, afectaría la caracterización del personaje. Y Galdós la quería pintar lo más agria posible, para que su asesinato por parte de Casandra se acepte más fácilmente como acto heroico. Por la misma motivación, en la misma escena, la acotación (Cariñosa en la superficie, glacial en el fondo.) se altera para leer, "afectuosa" etc (I.xv.141, I.xii.1170). Me parece más formal la versión teatral, y más adecuada a la caracterización negativa de Doña Juana.

Al fin de la escena en la novela dialogada, Doña Juana se santigua. Se suprime esta acotación por razones semejantes a las arriba ofrecidas. El espectador no tiene la ocasión en el limitado plazo temporal de la obra teatral para reflexionar mucho sobre el carácter del personaje. Es lo superficial lo que le impresiona más. Está bien pintar a Doña Juana de beata hipócrita en la novela, pero siempre hay la posibilidad de que el espectador teatral la interprete mal y la considere sincera.

Por la misma razón en esta escena se elimina la acotación que dirige a la actriz que hace de Doña Juana a que bese a Casandra en la frente. (I.xv.141, I.xiii.1170) O sea que no quiere Galdós que Doña Juana parezca nada tierna en el drama.

Aunque son distintas en varias cosas, la escena de las dos versiones que precede a la del asesinato, la eliminación de la acotación que termina la escena de la

novela dialogada es de gran significado. Hay en el texto y la acotación de esta escena (III.x.176, IV.ii.1189) varias indicaciones de un intento de mostrar la sinceridad de Doña Juana en lo que se refiere a su devoción religiosa. Es cuestión, como es norma en la obra de Galdós, de la buena intención mal dirigida, (Doña Perfecta es de la misma estirpe.). Menos complejo el carácter de Doña Juana en el drama, no se pone tanto énfasis en la buena intención del personaje, sino en las malas obras. En la novela después de hablar, con gran sinceridad, con Martina sobre su anhelo de consagrarse totalmente a Dios, se pone a rezar. La acotación lo describe:

> (En cuanto desaparece la criada, arrodillase Doña Juana y con gran ardor efusivo y total desprendimiento del alma enamorada, hace su imaginaria comunión. La costumbre le facilita de tal modo la abstracción sútil de carácter solitario y budista, que el acto queda realizado en corto tiempo. Dedícase después a ultimar la lista de regalitos con que se despide del mundo.) (III.x.177)

Es posible que se elimine esta acotación por razones semejantes a las que propuse arriba. Estimulando la compasión del lector por Doña Juana por medio del énfasis en su sinceridad, se compromete el heroísmo de Casandra. Pero como ya veremos, el heroísmo de Casandra no es un factor importante en la novela. La terminación del drama en el asesinato, y el significado temático del drama, exigen que sea Casandra heroína.

Para hacer parecer aun más negativa a Doña Juana, en el drama se añade la acotación que dirige a la actriz

a que cuando la devuelve Casandra el dinero que le había dado, Doña Juana, examine el contenido del sobre antes de guardarlo. En la novela, por lo menos, muestra fe en la honestidad de Casandra.

Hemos dicho que las dos jornadas que siguen el asesinato de Doña Juana sirven, de una manera, para compremeter el heroísmo de Casandra. Se humaniza el personaje y el asesinato se considera error desafortunado más bien que acto heroico. En cambio en el drama se destaca lo heroico. Casandra cobra signifidad de heroína salvadora. Hasta cierto punto se alude a su calidad de diosa. Esto se efectúa por medio de la añadidura de la reacción de Clementina a la visión de Casandra al fin del segundo acto y la profetización de Zenón (III.vii.1188) añadida al diálogo. Así cuando aparece en la escena en casa de Ismael antes de salir para el Palacio de Tobalina, casa de Doña Juana, viste traje enteramente blanco, muy eficaz desde el punto de vista visual. En la novela lleva sombrero negro. No sólo destruye el efecto visual sino que también afecta la caracterización de diosa. (No se imaginan las diosas clásicas con sombrero negro.) El traje blanco no es tan importante en la novela ya que la sublimidad de Casandra se pone en duda en las últimas jornadas. En el drama las inferencias de sublimidad se refuerzan y se confirman en el punto del asesinato; después de éste no desciende la tensión. El asesinato es, en

efecto, el fin de la acción. Se le quita a Casandra el sombrero negro en conformidad con la importancia de su apariencia en el momento del asesinato y después, que también son el fin del drama.

## Cambios sustanciales

### Personajes menores y secundarios

Insúa.--Como acabamos de observar en lo que se refiere a la acotación, hay una serie de cambios en el diálogo que de semejante manera dependen de lo eliminado en las jornadas IV, V. Por ejemplo, en la novela Martina y Pepa tienen casi igual importancia. En cambio, en el drama, donde el desarrollo de la intriga secundaria entre Insúa y Pepa se suprime, se elimina bastante del papel de estos dos últimos. Por ejemplo, la apreciación que hace Insúa de Pepa ante Doña Juana, que indica al lector el interés especial que tiene por la criada, se elimina:

> Insúa.--No las riña usted. Esa Pepa paréceme discretilla, hacendosa y de una fidelidad a toda prueba.
>
> Doña Juana.--(Suspicaz.) Ya es la tercera vez que la elogia usted sin venir a cuento.
>
> Insúa.--¿Y qué, señora? . . . (Sonrisa bonachona dilata su boca desmedida. El cuero de sus mejillas se recoge en angulosos pliegues, y su voz desciende al más hondo gargarismo del fonógrafo.) He censurado a otras cuando me han parecido malas. . . Observo atentamente la servidumbre para dar a usted mi opinión con toda franqueza. (I.iii.120)

También se elimina el pretexto para ausentarse por la tarde por parte de Insúa que es otra indicación de su relación con Pepa, (I.iii.122).

A lo largo de la obra, se advierte que se ha reducido bastante la importancia de Insúa al llevar Casandra al teatro. En las jornadas IV y V de la novela, Insúa es indispensable. Se ha caracterizado como el hombre del justo medio y de nivel moral muy alto. A diferencia de Cebrián, que le sustituye como consejero de Doña Juana, es objetivo en sus tratos con ésta. Y siempre mantiene una posición desinteresada. Al prescindirse de las dos últimas jornadas, no es tan crucial establecer su imparcialidad en las tres primeras. Segun la alteración del carácter, se altera el texto. Por ejemplo, en la novela dialogada, se dedica mucho a ayudar a Rogelio y a Casandra en las nornadas IV y V. Así no es muy importante la muestra de su comprensión de las debilidades de Rogelio, ni que se oponga a la rígidez de Doña Juana hacia aquél. Véanse, en esa conexión, pasajes en las escenas siguientes en las respectivas versiones, (I.iii.121-22, I.ii.1157-59).

Cebrián.--Cebrián apenas figura en las primeras tres jornadas. La acción de las últimas dos no existiría sin él. Representa para los herederos de Doña Juana la supervivencia del espíritu de ella en la tierra. Como ya dije, la acotación descriptiva de Cebrián (I.xi.133) se elimina. Se añade al drama una escena con diálogo que presenta, más bien que narra, la idiosincrasia de este personaje. I.x.

1165-66) En novela no aparece hasta la escena iv de la segunda jornada, que precede a la segunda entrevista de Casandra con Doña Juana. Se queda en escena y figura en la entrevista misma. Desaparece otra vez para volver brevemente en la última escena de la jornada III, cuando descubre a Doña Juana asesinada. En las escenas citadas arriba, la de la entrevista y la que la precede, se desarrolla plenamente su carácter en preparación para su papel significante en las dos últimas jornadas. Eliminadas estas escenas por consecuencia de la eliminación de las últimas dos jornadas, aparece sólo dos veces brevemente en drama, y resulta personaje menor.

Alfonso.--También a consecuencia de la supresión de las jornadas IV y V, la caracterización de Alfonso se hace menos compleja. En la novela y en el drama es muy sincero con Doña Juana. Aunque depende de ella, expresa sus ideas sin ocultar su discrepancia. Pero en la escena que sigue a su discusión con Doña Juana en la novela, muestra su ambivalencia, representativa de su deseo de independizarse de la tía de su esposa, y de la inercia del personaje que le impide contradecir a Clementina en lo que se refiere a la herencia y a su tía. Estas complejedades de la caracterización no se dan en el drama. Véanse las respectivas escenas en ambas obras (I.vi.124-25, I.v. 1160-61). Se complica aun más su carácter en la conversación que tiene con Rosaura en la escena viii de la primera jornada (129). Su cinismo en lo que se refiere

a la religiosidad de su mujer no es tan fuerte, o más bien, apenas se nota, en el drama.

Alfonso.--Toda festividad religiosa se alarga más de lo que uno desea.

Rosaura.--Sobre todo, cuando hay obligaciones. . . Aquí me tiene usted ardiendo en deseos de irme a mi casa.

Alfonso.--A doña Juana le sabrá mal que esté usted aquí y no pase a su capilla.

Rosaura.--Y usted, ¿por qué no va?

Alfonso.--Porque en ese acto piadoso estoy representado por mi mujer y mis hijas.

Rosaura.--¿Está ahi Clementina?

Alfonso.--Debía usted suponerio. Para muchas cosas se casa un hombre. Primeras razones del matrimonio son el amor, la familia. . . Se casa uno con esos fines. . . y con otros.

Rosaura.--¿Cuáles son?

Alfonso.--Por ejemplo. . . , que la familia entre a rezar, quedándose uno en el pórtico.

Rosaura.--Valiente incrédulo. . . ¡Qué bonito! . . . (Levantándose.) Pues yo no me voy sin ver a Clementina y a las niñas. . . Venga usted conmigo,

Ismael.--Confiesa, Zenón, que eres sacrílego.

Rosaura.--¡Tonto! Maldita gracia me hacen a mi esos desatinos.

Zenón.--La misma gracia me hace a mí ser pobre. . . (Oyense por la derecha acordes lejanos de órgano.)

Rosaura.--Avanzada está la función en la capilla. Pero aún falta mucho para que concluya. (Impaciente, se levanta) ¡Y yo aquí, con tanto que tengo que hacer en mí casa! . . .

Alfonso.--¿Te vas? A doña Juana le sabrá mal que no pases a la capilla.

Rosaura.--Y tú. ¿por qué no vas?

Alfonso.--Porque en ese acto piadoso estoy representado por mi mujer y mis hijos.

Rosaura.--¿Está ahí Clementina? Pues no me voy sin verla. Acompañame, Alfonso. Nada pierdes con que doña Juana te vea en su catedral casera. (A su marido.) Ismael, ¿te quedas?

Ismael.--Luego iré. (Entra Rogelio por la derecha, puerta de la capilla.)

Alfonso. . . Nada pierde usted con que doña Juana le vea en su catedral casera, como ella dice. (Alfonso accede; le ofrece el brazo.) Y me llevo también a Ismael. (Llamando.) ¡Ismael!

Ismael.--(Desde la habitación interior.) Voy.

Alfonso.--Déjele usted. Más distraído está con el filósofo usurero. ¿Le parece a usted que la negativa de los cinco mil duros es para edificar a un hombre?

Rosaura.--Tiene usted razón. Vamos. (Dirigense a la puerta de la derecha, a punto que aparece por ella Rogelio.) (I.viii.129)

Rosaura.--Rogelio, ¡qué aparición! ¿Vienes de la capilla?

Rogelio.--(Restregándose los ojos como luchando con el sueño.) Vengo huyendo del fastidio. Me espantaba la idea de quedarme dormido frente a. . .

Rosaura.--Frente a doña Juana; dilo.

Ismael.--Ahora empezará la plática.

Rosaura.--(Irónica.) Pues Alfonso y yo queremos oíria.

Alfonso.--(Resignado.) Vamos. (Vanse Rosaura y Alfonso hacia la capilla.) (I.vii.1163)

Ya dijimos que aunque sean los principales en las últimas dos jornadas, los herederos de Doña Juana no son personajes dramáticos y son personajes secundarios en las primeras tres jornadas. Aun menos importantes en las primeras tres jornadas y consecuentemente en el drama son los que no son herederos directos de Doña Juana, Alfonso y Rosaura. Como vimos, la caracterización de Alfonso pierde la complejidad que presenta en la novela dialogada. El personaje resulta más o menos monolítico y secundario.

Personajes principales

Ismael.--Ismael también, aunque es heredero directo de Doña Juana, pierde algo en su caracterización. A diferencia de Alfonso, Ismael tiene muchos toques del personaje novelesco galdosiano. (Alfonso, noble y honrado se adapta más fácilmente al teatro.) El vagar del pensamiento y del diálogo de Ismael por asuntos irrelevantes a la intriga complica su adaptación a la obra dramática. Con frecuencia aparece en escena con Zenón, personaje aun más novelesco y menos importante. Por razón de la superfluidad se estos pasajes, muchas de ellos se eliminan. Por consecuencia, se abrevia bastante el papel de Ismael. Un ejemplo es el pasaje ya citado (I.x.132) que empieza con el comentario sobre la música de Bach. Otros son la también citada escena en que Ismael y Zenón observan a las niñas del Colegio de San Hilario (I.xiii.135) y la siguiente que describe la salida de las colegialas (I.xiv.136). Se eliminan los pasajes de Ismael con sus hijos básicamente porque estos no figuran en el drama. Pero en todo caso la materia que se presenta se considera novelesca y superflua a la intriga. Esto se conforma también con la calidad novelesca del personaje. Pero en lo que se refiere a la crisis de Ismael, no hay alteración significante en el texto de su papel que responde a la eliminación de las últimas dos jornadas. Al decir esto es importante notar que en ninguna de las obras es Ismael hombre de acción, y así aunque su conflicto forma parte de la acción, no

influye en los sucesos.

Ismael, como Rogelio, en algunas ocasiones, pierde algo de su importancia por medio de la reducción del diálogo de otros, en que se refieren a él. En ambos casos se trata de la abreviación de lo que dicen Doña Juana y sus criadas o Doña Juana e Insúa de estos personajes al principio de la obra.

> Doña Juana.--El pobre Ismael es de los más desesperados en el plantón que mi vida les da. Pero ¿quién tiene la culpa de que Rosaura le haya salido tan paridora? En diez años de matrimonio, diez alumbramientos y ocho crías vivas. . . , y lo que venga.
>
> Pepa.--Ya. . . , trabajo le cuesta al señorito Ismael tapar las bocas de toda esa tribu.
>
> Martina.--Siempre con sus mecánicas y sus invenciones del diablo.
>
> Doña Juana.--A cada hijo que le nace, inventa el hombre un aparato: el filtro Sanitas, la trilladora Cincinato, la turbina Excelsior. . . Los aparatos son muy buenos; pero no traen panecillos. . . , y vengan hijos, vengan necesidades. . . Ahora le da por la construcción de ascensores, cosa muy buena para matar cristianos no preparados para la muerte y mandarlos a los infiernos.
>
> Doña Juana.--Sí, sí; frecuentan el culto y rezan de carretilla, para que Dios les dé buenas dotes con que enganchar a marqueses o duques tronados. Decidme: ¿ha venido también mi sobrino Ismael?
>
> Martina.--El primero que llegó.
>
> Doña Juana.--El pobre Ismael es de los más desesperados en el plantón que mi vida les da. Pero ¿quién tiene la culpa de que Rosaura le haya salido tan paridora? En diez años de matrimonio, diez alumbramientos y ocho crías vivas. . . y lo que venga. ¿Qué beneficio trae al mundo ese nacer, nacer y nacer de criaturas? (I.i.1157)

> Martina.--Yo digo que si
> el señorito Ismael peca
> por sus inventos de cosas. . .
> para andar aprisa, la
> señorita Rosaura es quieta,
> dulce, y sin ruido ni
> arrumacos trabaja como una
> negra para sacar adelante
> a su pollada.
>
> Doña Juana.--(Adusta y
> agria.) Mejor sería que
> contuviera el melindre de
> que salen tantos hijos.
> ¿Qué benefico trae al
> mundo ese nacer, nacer y
> nacer de criaturas?
> (I.i.118-19)

Rogelio.--Rogelio es un caso interesante. Aunque tenga toques de la complejidad de personaje novelesco, también se parece considerablemente a los protagonistas masculinos teatrales galdosianos, hombres débiles y también creaciones literarias débiles y monolíticas. (Véase Alejandro de Voluntad.) Ni siquiera la caracterización inicial de Rogelio por medio de la acotación descriptiva lleva las características de la acotación típica dialogístico-novelesca. Podría haber sido acotación teatral. No obstante, aun esta se suprime, (I.ix.129, I.viii.1163). O sea que teniendo poco desarrollo en la novela en las primeras tres jornadas, la eliminación de las últimas reduce todavía más su importancia en el drama.

Además, la supresión de estas jornadas requiere la supresión del motivo de la demoniografía introducido por Rogelio.

Al entrar en la escena en la novela, habla de su vida pasada, su vida con Casandra, y de Doña Juana. Pero apenas se le presenta en conflicto dramático. En una escena suprimida del drama, (II.iii.165-71), en que figuran Rogelio, Casandra y sus hijos, se le presenta al autor la oportunidad de desarrollar el conflicto de Rogelio de manera dramática. Fracasa la escena. En vez de concentrarse y progresarse en crecimiento gradual, el dramatismo del conflicto se disipa a lo largo de la escena.

El único fin de su vuelta a la escena en la cuarta jornada es la reconciliación con Casandra y la boda de los dos amantes. En el drama aparece sólo en las escenas viii, ix, x, xi, xii y muy brevemente en la xiv del primer acto. Una de las grandes debilidades de la novela, a mi ver, es la insuficiencia de Rogelio. Pero es disculpable en una obra novelesca la falta del desarrollo dramático de un personaje. Se esperaría que al llevar al teatro la obra, Galdós corregiría esta insuficiencia desarrollando las grandes posibilidades dramáticas de este personaje; figura en el triángulo central de la acción; a diferencia de los otros herederos de Doña Juana no es figura novelesca; y el conflicto de Rogelio en términos de la acción es dramático. Mientras los cambios que se efectúan en los otros pasajes, se dirigen hacia mayor dramatismo, en la veasión teatral apenas se presenta a Rogelio en conflicto. Su conflicto se presenta al lector por medio de Casandra principalmente y por medio de las referencias de otros

personajes. Nunca se le presenta ante Doña Juana en la escena. Se comunica con ella por medio de Insúa al principio y en los momentos cruciales, por medio de Cebrián. Ni sus relaciones con estos se presentan, sino que se relatan. Tampoco se descubre su conflicto ante Casandra. Lo averigua Casandra a través de los otros personajes. La reconciliación se arregla también fuera de la escena por medio de los tratos de Insúa, Ismael y Rosaura, y sólo se presenta la reconciliación misma. La vacilación de Rogelio ante el portal de la cárcel no convence al lector de que siente verdadero conflicto interior porque se ha dicho ya que Rogelio ha accedido a los deseos de Casandra. El conflicto que tuvo antes con Doña Juana se sustituye por el que tiene en las últimas dos jornadas con Cebrián. Pero tampoco trata directamente con este. Antes sí, cuando el conflicto existía entre él y su madrastra. Ahora el conflicto se soluciona por medio del talento conciliador de Insúa. Considerando la supresión de las últimas jornadas y la presencia limitada de Rogelio en las primeras tres, el personaje fracasa. Aunque no se puede descontar su función de causante, se puede decir que en el drama el conflicto Rogelio/Casandra y el Rogelio/Doña Juana pierde importancia en favor del conflicto Casandra/Doña Juana.

Casandra.--Hasta cierto grado, Casandra también es personaje monolítico. Su amor por Rogelio y sus hijos es el único móvil de sus acciones. Después del asesinato, apenas

figura de manera activa en la obra. Encarcelada por su crimen, le pasan cosas negativas o positivas sólo por medio de lo que hacen los otros personajes. Su arrepentimiento y la consciencia de las consecuencias de sus acciones no significan una alteración en su personalidad. Temenos la impresión de que, dadas de nuevo las mismas circunstancias, procedería de manera idéntica que antes. Creemos, sin embargo, que el carácter monolítico de esta creación es intencional por parte de Galdós. La concibió de heroína y no es capaz de otra conducta que de la heroica. Aunque se arrepienta el personaje, y aunque se revalorizan las consecuencias de la muerte de Doña Juana para que no resulte permanente la destrucción del mal social, Casandra no cambia. Sin embargo, a diferencia de lo que juzgamos en lo que se refiere a Rogelio, lo monolítico de Casandra no compromete su dramatismo. Es personaje teatral de mérito tanto en la novela como en el drama--es decir en las primeras tras jornadas de la novela.

Ya se ha notado que la acotación que describe a Casandra en la novela es corta como las de Rogelio y Doña Juana. Con la excepción de la pregunta retórica dirigida al lector, la descripción en básicamente objetiva y física.

> Mujer arrogantísima, de gentil talle y rostro estatuario. ¿Quién antes de verla viva, no la vió de mármol en algún museo? ¿Quién la ve que no quede suspenso ante tanta hermosura, prendado de sus ojos, que compendían la luz del cielo y todo la negrura de los ambismos? . . . Viste traje rojizo que, por su sencillez y por llevarlo ella, resulta de cabal elegancia; sombrero del propio color, guantes blancos. (I.xiv.135)

Siendo personaje que reacciona por instinto, elemental y sin grandes complejedades, no es necesario un fondo espiritual.

Por ser así, o sea básicamente monolíticos, Rogelio y Casandra se adaptan en la versión teatral con relativamente pocas alteraciones. Resulta que no se exige mucha simplificación para funcionar como personajes teatrales.

En el desarrollo de personajes más novelescos hay cierta materia incluída en las primeras tres jornadas que funciona casi exclusivamente como antecedente para hacer lógica su conducta en las dos últimas. Como Rogelio y Casandra no funcionan de manera activa en las últimas jornadas, hay relativamente pocas supresiones que se someten al criterio de la eliminación de esas jornadas. Referido a Casandra sin embargo, hay algunas que merecen destacarse.

Estas alteraciones siguen una sola tendencia. Las últimas jornadas tienden a humanizarla, la hacen vulnerable, su acto heroico se trata como crimen ordinario. En el drama la obra termina en el asesinato. Dejamos a Casandra, heroina trágica en la escena. En conformidad con el cambio en el significado del crimen, cambia de manera sutil el carácter de Casandra. Desde el principio la Casandra del drama, heroína y diosa, no se subordina tanto a Doña Juana como la de la novela. En la escena que

trascribo a continuación, en términos figurativos en la novela se postra ante la que cree ser su bienhechora. En el drama, Casandra da la impresión de ser mucho más independiente de Doña Juana, menos humilde.

Doña Juana.--(Agriamente.)
¡Tu único engaño! . . . No
había muy en favor tuyo esa
doblez, aun siendo con el
mejor de los fines. . .
Debiste afrontar las iras
ateas de Rogelio,
contrariarle abiertamente
pasándote a Cristo, y
dejándole a él con Satán.

Casandra.--No me atreví. . .
No quería disgustarle:
reconozco mi debilidad.

Doña Juana.--No tienes
fe. . . Alma muerta eres. . .
(Sin cesar en su acritud.)
El bautismo de tus hijos,
administrado con sigilo y
vergüenza, no me inspira
confianza. Es forzoso
renovar el Sacramento para
que nadie dude de que per-
tenecen a la familia
cristiana. Yo me encargo
de eso.

Casandra.--Como usted
quiera.

Doña Juana.--(Regañona.)
Eres la nusma debilidad. . .
No tienes fe. . . ,
no sabes, o no quieres
buscarla.

Casandra.--Tenga yo sosiego
en mi vida, y yo buscaré los
caminos de la fe.

Doña Juana.--No te creo. Tu
alma se ha perdido. Es una
vagabunda que no quiere volver
al hogar. Rogelio y tú estáis

Doña Juana.--(Agriamente.)
¡Tu único engaño! . . .
El bautismo de tus hijos,
administrado con sigilo
y vergüenza, no me inspira
confianza. Será forzoso
renovar el sacramento.
Yo me encargo de eso.

Casandra.--Como usted
quiera.

Doña Juana.--(Con sequedad.)
Has de saber que, aunque
no amo ni estimo a
Rogelio, es mi animo
protegerle, aliviar su
vida.

Casandra.--Hará usted una
buena obra. (I.xiii.1169)

condenados irremisiblemente.
Quisiera yo poder salvaros.

Casandra.--(Queriendo con su humildad aplacarla.) Sálvenos, señora.

Doña Juana.--Mis esfuerzos serán inútiles. Has de saber que aunque no amo ni estimo a Rogelio, es mi ánimo protegerle, aliviar su vida.

Casandra.--Hará usted una buena obra. (I.xv.140)

Las escenas domésticas en casa de Rogelio y Casandra (II.ii y iii.145-48) que se eliminan, también tienden a presentarnos una Casandra muy casera y muy humana. Esto no se corresponde con su concepción teatral de heroína clásica. Aunque las escenas se eliminan principalmente por razón del cambio de escenario que requieren, este aspecto de la caracterización de Casandra podría haberse incorporado en lo conservado de la novela dialogada, pero sólo en una o dos ocasiones se hacen alusiones a esto.

Otra escena que se elimina por necesidades de carpintería teatral o quizá cuantitativas es la que presenta la segunda entrevista de Casandra con Doña Juana. Sin embargo, veo la posibilidad de que se eliminara por razones semejantes a las desarrolladas aquí. En esta escena (II.vi.150-51), Cebrián y Doña Juana interrogan a Casandra y la dejan en un estado de total exasperación. Aquéllos son fanáticos en lo que se refiere a la formalidad religiosa, lo que no puede comprender la moralidad muy

humana y extra-social de Casandra. Tampoco tiene ella idea de los planes que tienen para su futuro. De modo que distorsionan todo lo que dice ella. Logran confundirla completamente. Es posible que no quisiera pintarla Galdós tan débil ante sus adversarios. Pero, para no perder la materia de esta escena se sustituye por otra en la que Casandra relata a Clementina, Alfonso y Rosaura la experiencia de la segunda entrevista, una de las motivaciones principales del asesinato de Doña Juana. Hasta cierto punto Clementina toma la posición de Doña Juana. En todo caso, Casandra no se presenta humilde ni sumisa ante Clementina, a quien ha pedido que intercediese por ella. Además, al poder narrarlo todo, con la objetividad y calma que le proporcionan la distancia temporal y espacial y la oportunidad de criticar a Doña Juana ante Rosaura, Clementina y Alfonso, hacen aparecer a Casandra fuerte y controlada, más bien que víctima vulnerable. (II.iii.1173)

Esta escena que presenta a Casandra en casa de Clementina precede a la crisis de ésta en el drama Clementina apoya las acciones de Doña Juana ante Casandra y se niega a ayudarla. Cuando averigua que su tía la ha desheredado, delira. En su delirio se le aparece la visión de Casandra. Esto se ha inventado para el drama. Quiere el autor que Clementina se identifique con Casandra, que vea en ella calidades sobrenaturales, y

posiblemente a su salvadora, en conformidad con su significado en el drama.

Igualmente significante es otro pasaje que se añade al drama, otra muestra de que Galdós ha reescrito la obra.

| | |
|---|---|
| Casandra.--A quitarme los cachorros. . . Ese hecho, según tú, todo lo justifica. ¿Sobre eso te habló doña Juana concretamente? | Casandra.--No. . . Ella, ella, que es quien arma las trampas y todo lo dispone. (Clava los ojos en Rosaura.) ¿No crees que es ella. . . , ella, la que debe decírmelo? (Cruza los brazos, frunce más el entrecejo, y permanece un rato mirando al suelo.) |
| Rosaura.--No con toda claridad. | Alfonso.--(En voz baja, en el grupo de la izquierda.) Va tragando el acíbar con paciencia estoica. |
| Casandra.--Pues alguien tendrá que explicármelo. | Zenón.--En su actitud veo yo la fiera que se recoge para dar el salto. . . Ea, ¿me dejáis profetizar? |
| Rosaura.--Rogelio. | Ismael.--No, no profetices. |
| Casandra.--No. . . Ella, ella, que es quien arma las trampas y todo lo dispone. (Clava los ojos en Rosaura.) ¿No crees que es ella. . . , ella la que debe decírmelo? (Cruza los brazos, frunce más el entrecejo, y permanece un rato mirando al suelo.) | Alfonso.--Cállate ahora. |
| Rosaura.--(Sobrecogida.) ¿Que piensas amiga mía? (Pausa.) En otras cosas fue más explícita doña Juana. (III.vii.173) | Rosaura.--(Sobrecogida.) ¿Qué piensas, amiga mia? (Pausa.) En otras cosas fue más explícita doña Juana. (III.vii.1187-88) |

Lo que se añade sirve para insinuar la acción que Casandra va a tomar. Galdós nos está preparando para un fin dramático al que se dirige toda la acción del drama. No hace esto en la novela, porque el asesinato no el el fin y pierde importancia ante la materia de las jornadas IV y V.

Las escenas viii y ix de la tercera jornada se eliminan. En éstas, Zenón y Guillermo Ríos ven pasar a Cayetana Yagüe (viii) y después a Casandra (ix). (Ya hemos discutido en parte el significado de estas eliminaciones. Dijimos que es más eficaz la salida de Casandra de la casa de Clementina como fin de acto, seguida por la aparición de Casandra en el palacio de Tobalina. Así, también se aprovecha del tiempo entre actos para elevar la suspensión.) Por medio de esta eliminación también se suprime la conversación que tiene Casandra con los demonios de Rogelio. Eso tiene mucha importancia en el significado del drama, si se considera la importancia del heroísmo de Casandra. Hay indicaciones en las jornadas IV y V de la novela de que al asesinar a Doña Juana, la mano de Casandra estaba dirigida por uno de estos demonios. En el drama, en cambio, quería Galdós que fuese Casandra únicamente responsable por la muerte de Doña Juana.

Destacar estos cambios no es contradecir lo que sostuvimos sobre la calidad monolítica del personaje en la novela. En la versión original, como dijimos, Casandra se concibe como heroína; este aspecto de su caracterización se exagera todavía más en el drama.

Doña Juana.--Hay básicamente una sola tendencia en las alteraciones en la caracterización de Doña Juana motivadas por el cambio del género de la obra. En la ausencia del análisis de las últimas jornadas que hasta cierto punto disminuyen la importancia del crimen, se hace necesario

justificarlo en los primeros tres actos para que resulte Casandra heroína inequívoca. Consecuentemente, Doña Juana tiene que ser personaje para quien no haya posiblididad de compasión por parte del espectador. Esto hace más aceptable al público teatral su asesinato. Resulta que Doña Juana se caracteriza de persona mala, más bien que mal dirigida. Y hay una serie larga de cambios y supresiones que responden a este criterio. En la primera escena del primer acto se elimina un pasaje larga en el que habla de Ismael. Ya dijimos que esto se motiva en parte por la rebajada importancia de Ismael en el drama. Pero también muestra que, hasta cierto grado, y a su manera, Doña Juana se interesa por el bienestar de su sobrino y de la familia éste (I.i.118, I.i.1157).

En la misma escena Doña Juana habla de la moralidad de sus criadas. Se considera protectora, además de patrona de Martina y Pepa. En el drama se atenúa esta presentación un tanto maternal del personaje, para hacerlo más antipático.

El carácter de Doña Juana se hace aún más complejo cuando se introduce el tema de los celos que sintió hacia la madre de Rogelio, amante de su esposo Don Hilario, padre de Rogelio; celos que todavía siente años después de muertos los amantes. Está pintada como mujer ultrajada que ha sufrido mucho la humillación pública de tener esposo infiel con hijo ilegítimo. Se sospecha que no ha sido siempre como la encontramos ahora, y que el ultraje ha precipitado su cambio de carácter. Esto inspira cierta simpatía y

explica hasta cierto punto su severidad moral intransigente. También se complica aun más su carácter porque indica el deseo de Doña Juana de ser objetiva en lo que se refiere a Rogelio y hasta el deseo de hacerle bien. Todos estos elementos se suprimen al abreviar el pasaje siguiente:

> Doña Juana.--(Asaltada de inquietudes.) ¡Rogelio!, Ese es el punto delicado, la llaga, la hérida. . . El hijo natural de mi esposo, el fruto maldito de la infidelidad, me trae estos días muy cavilosa. . . Y esto no es nuevo. Por culpa de ese bergante, mejor dicho, de la bribona de su madre, he derramado yo ríos de lágrimas, y el corazón se me llenó de víboras en los mejores días de mi existencia.
>
> Insúa.--No se atormente usted por un pasado tan remoto.
>
> Doña Juana.--(Suspirando.) Paso. . . , paso. . . Dios me ha hecho suya. . .
>
> Insúa.--En sus últimos años, Hilario, arrepentido de aquel devaneo. . .
>
> Doña Juana.--Sí, sí; me reconquistó con sus atenciones, con su cariño. . . Hora es de perdonar. . . Debo y quiero favorecer a Rogelio. . . (I.iii.121)

> Doña Juana.--(Asaltada de inquietudes.) ¡Rogelio! . . . Ese es el punto delicado, la llaga, la hérida. . . El hijo natural de mi esposo el fruto maldito de la infidelidad, me trae estos días muy cavilosa. . . (I.ii.1158)

En la novela, Doña Juana describe a Clementina y su familia de manera muy humana el ataque que ha postrado su salud, provocando a compasión. Sigue hablando con las

hijas de Clementina con verdadero sentimiento de ternura. Estos aspectos del personaje apenas se presentan en el drama. En la novela dialogada la única nota negativa en la conversación se encuentra en la acotación que sugiere la actitud de Doña Juana al dirigirse a Alfonso. En general el personaje se hace menos complejo, a medida que se hace más negativo en la obra teatral.

Por ser el personaje que maneja los hilos aun después de su muerte en la novela dialogada, y hasta el fin del drama, las reacciones de los otros personajes hacia la conducta de Doña Juana importan mucho en el desarrollo del personaje. Se elimina parte del pasaje en que Rogelio habla de su relación con Doña Juana. El sentimiento maternal que Rogelio confiesa que ha sentido Doña Juana hacia él, en conflicto con el odio, la hace muy humana y simultáneamente compleja. Debemos señalar la diferencia en el vocabulario de los dos pasajes; en la novela dialogada usa las palàbras "madre verdadera" y en el drama el término "madrastra". Es otro intento por parte de Galdós de hacer más negativa a Doña Juana.

| | |
|---|---|
| Rogelio.--He tenido la mala sombra de salir al mundo en la peor casilla social, donde patalean los hijos ilegales de padre casado y rico y de madre soltera y pobre. Infusorio soy que debo y vomito sin cesar el agua de la gota en que me ha tocado vivir. Dependo del arbitrio de doña Juana, que viene a ser mi madrastra póstuma. Quiere vestirse ante mi de madre verdadera; pero no sabe | Rogelio.--He tenido la mala sombra de salir al mundo en la peor casilla social, donde patalean los hijos ilegales de padre casado y rico y de madre soltera y pobre. Infusorio soy que bebo y vomito sin cesar el agua de la gota en que me ha tocado vivir. Dependo del arbitrio de doña Juana, que viene a ser mi madrastra póstuma. (I. viii.1163) |

> desnudarse del
> aborrecimiento que
> tuvo a la mía. Su mano
> helada me lastima cuando
> me acaricia lo mismo que
> cuando me azota. (I.x.1130)

En la primera entrevista con Casandra, crea Doña Juana un paralelo entre Casandra y la madre de Rogelio. De manera muy sutil se generalizan estos celos para que tomen puesto entre los otros sentimientos de Doña Juana hacia Casandra. Su amargura llega hasta lo patético. También, al principio del pasaje, expresa otra vez el conflicto entre lo que cree su deber y su odio por Rogelio. Pintarla así, tan vulnerable a las debilidades humanas, la hace menos culpable. Y cuanto menos humana y más culpable sea, más justificable es el asesinato. Consecuentemente, se suprimen estas sutilezas del carácter de Doña Juana:

> Doña Juana.--Por Dios y mi conciencia le haré todo el bien que pueda; peró nunca, nunca podré estimarle. Es para mi la encarnación de una deslealtad que me hirió en lo más vivo; es un gravísimo pecado traído a forma humana para mayor tormento mío y o ensa de Dios. (Amargada con el recuerdo) Cierto que ya perdoné. . . Dios manda perdonar. Pero el duelo mío, los torozones de mi pena, siguen aquí. . . (Pausa.) Mi esposo. . . se dejó enloquecer por la gracia desvergonzada de una mujer que cantaba coplas obscenas, y alzaba la pata con indencia en un teatrucho. . .
>
> Doña Juana.--Es para mí la encarnación de una deslealtad que me hirió en lo más vivo. Mi esposo. . . se dejó enloquecer por la gracia desvergonzada de una mujer que cantaba coplas obscenas y alzaba la pata con indecencia en un teatrucho. . . (I.xiii.1167)

Casandra.--Nada sé de eso.

Doña Juana.--Yo, sí. . . Lo
que mi inocencia pudo
ocultarme me lo enseñaron
mis amarguras. Aquel
trasto escandalizó a
Madrid primero con su arte
asqueroso, luego con su
lujo. Dicen que era her-
mosa. . . (Burlona.),
elegante. Entiendo yo que
era de esas que se visten,
no por honestidad, sino por
lucir formas parecidas a
las de las estatuas. . . ,
mujeres que, no pudiendo
andar desnudas, se arreglan
una desnudez, no cubierta,
sino marcada con los trapos.
(Casandra, creyéndose
aludida, se sonroja.) No,
no lo digo por ti, aunque,
la verdad, debieras,
procurar. . . parecerte
menos a una estatua.
(i.vx.137)

La escena x de la tercera jornada se elimina al llevar la obra al teatro. En esta escena se nos presenta a Doña Juana, ya llegada a un estado de paz espiritual. Renunciados todos los bienes materiales, se ha consagrado totalmente a Dios hasta el punto que tiende a exhibir actitudes de santidad. La materia que compone esta escena recalca más que ninguna otra la sinceridad del fanatismo religioso de Doña Juana. Sigue la escena del asesinato en la novela. La escena que se corresponde con esta escena en el drama, (IV.ii) se dedica al despacho de varios asuntos en la preparación de Doña Juana para retirarse al convento. Se refiere a la paz espiritual que ha logrado en la escena anterior, aunque no figura Doña Juana en esta escena.

Cebrián lo menciona en su conversación con Martina. O sea que, en el drama, no se preocupa Galdós por la presentación de la sinceridad, aunque mal dirigida, de Doña Juana. Es que la pinta de manera muy negativa a propósito, como ya dijimos, para que el público teatral no simpatice con ella. En la novelística galdosiana, los personajes no se decriben de manera tan absoluta. Es paralelo el caso de Doña Perfecta. Su fanatismo es también muy sincero. Bien intencionada, obra mal. Antes de seguir debe recordarse que este motivo que reaparece por toda la novelística de Galdós procede de uno de los temas básicos de su obra--la importancia de la educación. No se trata de la educación en disciplinas intelectuales, sino educación para la vida. Por falta de educación, también obra mal Juanito Santa Cruz. La educación perversa de Isidora de La desheredada la pierde. Pero el teatro no le proporciona a Galdós tiempo para explorar las causas de las malas obras de los personajes. Aunque pretende que sea análitico su teatro, no alcanza el análisis de la novela y de la novela dialogada. Y nos presenta personajes que aunque nunca son malos o buenos en absoluto , carecen de la complejidad de los novelescos. Doña Juana es uno de los casos más extremos. Como la asesina la heroína, tiene que ser mala para justificar el crimen ante el público teatral (especialmente en ausencia de las jornadas analíticas.).[7]

---

[7]En Electra, donde no se trata de un crimen, se puede pintar bienintencionado a Pantoja, el antagonista. En las

Los cambios que se efectúan en el carácter de Doña Juana dependen de la eliminación de las jornadas IV y V sólo hasta el grado en que la ausencia del análisis del crimen afecta su significado. O sea que en estas jornadas, como ya mencionamos, el heroísmo que se atribuye a Casandra se somete a un análisis detalladísma. Dos ideas introducicas en estas últimas jornadas tiende a comprometer el acto heroico; en primer lugar, se especula sobre la causa verdadera de la muerte de Doña Juana. Resulta posible que Casandra no hiciese más que herir a Doña Juana y que la causa inmediata de la muerte fuese un ataque de los que había padecido anteriormente; en el segundo, en estas dos jornadas se comienza a especular sobre la realidad de la misma muerte de la antagonista. De manera muy espiritual, recordativa de la escena final de Realidad, la aparición de la mendiga sugiere que el acto heroico de Casandra no logró eliminar a Doña Juana. Los aspectos negativos de su espíritu desafortunadamente están difundidos en la sociedad; la mendiga sirve para objectivar ese hecho.

Clementina y Rosaura.--Por ultimo, vemos los cambios que se efectúan en Rosaura y Clementina a causa de la eliminación de las últimas dos jornadas; pienso que son quizá los más radicales. En la novela, estos personajes, secundarios en las primeras tres jornadas llegan a ser los principales en

---

comedias tampoco se tiene que pintar negativos del todo los antagonistas. Mientras en Bárbara, otro caso de asesintato, pinta muy negativo al antagonista para que el crimen se acepte como justificado por el público.

las dos últimas.

Aunque pierda importancia en función de la eliminación de las últimas dos jornadas, Clementina tiene mayor desarrollo que Rosaura en las primeras tres y la conserva en el drama. Es la heredera predilecta de Doña Juana y sufre una crisis de extensión (un acto completo) al ser desheredada. Como es más importante que Rosaura en las primeras tres jornadas, en el drama también tiene papel más extenso. Rosaura se desarrolla plenamente en las últimas dos jornadas, llegando a tener grandísma importancia. De modo que muchos de los pasajes de las primeras tres jornadas que la desarrollan en preparación para su papel significante en las últimas dos, se suprimen al llevar la obra al teatro. En la novela, viene a representar la suprema bondad humana, en oposición directa con Doña Juana. Es importante que sea buena, no sólo de manera pasiva, sino fuerte e intachable en su bondad, para no subyugarse a Doña Juana, aun arriesgando la herencia al apoyar a Casandra, y para no corromperse cuando su esposo hereda parte de la fortuna de Doña Juana. Como su fuerza de carácter no se somete a prueba hasta las últimas jornadas, este aspecto del personaje no importa mucho en el drama. Debido a la eliminación de pasajes, Rosaura resulta más pasiva y neutral en el drama.

La abreviación de la acotación descriptiva de Rosaura apoya esta teoría. Se destaca su "modestía que no da publicidad a sus virtudes, más excelsas por ser

inconscientes, luminosas tan sólo en la oscuridad," más bien que "la inflexible volutad en cumplir sus deberes" y su "espíritu animoso". (I.vii.125-26, I.vi.1161)

La misma alteración en el carácter de Rosaura está ejemplificada por lo que se elimina del pasaje que vamos a citar. Resulta una expresión de pasividad en el drama, mientras que en la novela se muestra de pensamiento independiente, definido y fuerte.

| | |
|---|---|
| Rosaura.--Siempre he creído que debemos ser buenos y cumplir sencillamente y sin aparato nuestros deberes. Disculpo al hipócrita que lo es desinteresadamente, por orgullo de parecer santo; pero al que se disfraza con devociones para enternecer la voluntad de parientes ricos le tengo por el peor de los falsarios. . . Yo no voy a la iglesia sino cuando me dejan mis quehaceres sigo adelante por mi camino estrecho con mi carga de obligaciones, fatigada, pero con mi conciencia bien tranquila, eso sí, esperando lo bueno y lo malo que Dios quiera mandarme. (III.iii.165) | Rosaura.--Siempre he creído que debemos ser buenos, y cumplir sencillamente y sin aparato nuestros deberes. Y sigo adelante por mi camino estrecho, con mi carga de obligaciones, fatigada, pero con mi conciencia bien tranquila, eso sí, esperando lo bueno y lo malo que Dios quiera mandarme. (III. iii.1183) |

Una de las escenas más eficaces en lo que se refiere a las caracterizaciones de Rosaura y Clementina es la escena xi de la primera jornada en la que éstas se presentan juntas con Doña Juana. Se establece, desde el principio, por medio de la interacción de las tres, las relaciones de Rosaura y Clementina con Doña Juana, que es lo que importa más en la novela. También se establecen varios

elementos de los caracteres de Rosaura y Clementina que nos servirán para comprender la actitud de ambas en las dos últimas jornadas; lo más significante es la manera en que Rosaura expresa con toda franqueza sus opiniones ante Doña Juana, aun cuando es obvio que se va a perjudicar. Por ejemplo, admite que le ha parecido "larga" la ceremonia que Doña Juana considera "hermosísima" y "muy edificante" (I.xi.132.). Profesa amistad y hasta cariño por Casandra, lo que sabe no agrada a Doña Juana. En lo que se refiere a las últimas jornadas es importante notar, al llegar a este punto de la novela, que, en efecto, Rosaura es el único personaje que se atreve con Doña Juana.

Se destaca igualmente la presentación de Clementina que se efectúa por medio de la interacción de estos tres personajes.

Ya vimos a Clementina en presencia de Doña Juana en la cuarta escena de misma jornada. Pero no se puede decir con seguridad que no fuera sincero su comportamiento ante su tía. La escena xi, en cambio empieza con un pasaje en que admite lo inaguantable que era la función. Seguro que está hablando a solas cuando aparecen Doña Juana y Rosaura en la escena, su apreciación de la función cambia.

> Clementina.--(Viene de la capilla, abanicándose.) Aquí me refugio. (Se sienta.) El olor de la cera y el mocosuena-mocosuena de la plática me han levantado dolor de cabeza. ¡Ay, no sé como la tía resiste estas funciones lentas, soporíferas. . . , un día, otro día! . . . (Mirando a la derecha.) Aquí viene con Rusaura.

Doña Juana.--(Apoyada en el brazo de Rosaura.) Y de la plática, ¿qué me dices? ¿No te ha parecido hermosísima y muy edificante?

Rosaura.--Sí, señora. . . , muy edificante; pero un poquito larga.

Doña Juana.--¡Ay, hija; para mí ha sido corta! (Se sientan junto a Clementina.)

Rosaura.--La verdad, tía: al final tuve que pellizcarme para no dormirme.

Clementina.--Ya conocí yo que tu atención no era muy intensa. (I.xi.132)

Nótese en la última réplica arriba citada, la voluntad de Clementina de destacar los fallos de Rosaura ante su tía con el propósito competitivo de mostrarse superior. Esta tendencia aparece otra vez en la misma escena cuando intenta comprometer a Rosaura por ser amiga de Casandra.

Doña Juana.--¿La conoces tú?

Clementina.--(Con sequedad.) No, tía; yo, no. . . ¿Dónde y cuándo había yo de conocer a esa mujer?

Rosaura.--Yo si la conozco. Vivimos Casandra y yo en la misma calle. . . No tengo por qué ocultar que somos amigas.

Doña Juana.--Ya lo sabía.

Rosaura.--Y que la estimo. . . y la quiero, ¡vamos! . . .

Clementina.--No la riña usted, tía por la ligereza con que elige sus relaciones.

Doña Juana.--Dime, Rosaura; ¿que idea has formado de tu amiga?

Rosaura.--Que se equivocan los que ven en Casandra una mujer desordenada y voluntariosa. . . Tiene bastante gobierno; es muy viva y despierta, cariñosa de trato, pronta de genio. . . Empecé por compadecerla y acabé por admirarla.

> Clementina.--(Burlona.) ¡Jesús! . . . Sigue, sigue, el panegírico. (I.xi.133)

En la escena siguiente, quedan solas Rosaura y Clementina. Si en la escena anterior habíamos presenciado la conducta muy desagradable de ésta, ahora vemos más allá de la conducta--se descubre el conflicto personal que motiva la hipocresía de Clementina. Suplica a Rosaura que no sea tan benévola con Casandra y Rogelio, para que no cambie Doña Juana el testamento. Desde la pureza de su bondad contesta Rosaura que quizá quiera Doña Juana ayudar a los pecadores más infelices. Confiesa Clementina que para ganar el favor de su tía se ha sometido a sí misma y ha sometido a sus hijas a la voluntad de aquélla, sin más recompensa que su frialdad. Se hace evidente que Clementina no es realmente parecida a su tía, quien como Doña Perfecta, es un personaje sincero pero trágicamente mal educada, y que desafortunadamente goza de una posición de poder considerable desde la que puede afectar las vidas de los otros personajes. También se caracteriza Doña Juana por la fuerza de carácter. Las reacciones de Clementina son semejantes a las de su tía en la superficie. Esa es, sin embargo, una verdadera hipócrita. Reacciona contra su propia voluntad para agradar a su tía. Carece de la fuerza para funcionar de manera independiente.

La escena xii de la primera jornada se suprime. La xi se convierte en otra más corta y menos eficaz en términos de las caracterizaciones de Clementina y Rosaura. Como ya

dije, eliminadas las jornadas IV y V, estas caracterizaciones pierden importancia. Sin embargo, la adaptación de esta escena afecta a las caracterizaciones desde el principio. Doña Juana no figura en la escena del drama. En vez de ponerse de acuerdo con su tía, emulándola en su censura de Rosaura, y así sometiéndose a su voluntad, se presenta sola con Rosaura. Galdós, al eliminar de esta escena a Doña Juana, hace que las ideas que ella expresaba en la novela las exprese Clementina. Mientras que en la novela Clementina trata de decir lo que agrada a su tía, hipócritamente, en el drama lo dice por sí misma.

Para compensar la eliminación de la segunda entrevista de Casandra con Doña Juana, se añade la escena iii del segundo acto. (1173-75). Otra vez se atribuyen a Clementina las ideas de su tía, Rosaura se pinta muy pasiva, incluso ineficaz en sus intentos de ayudar a su amiga Casandra. Este cambio tampoco, por cierto, podía haberse efectuado sin la eliminación de las últimas jornadas. Esta independencia de opinión por parte de Clementina, y pasividad de Rosaura en el drama no se adecua al desarrollo de ambas personalidades en las jornadas suprimidas.

Se descubre aun más la complejidad de Clementina cuando averigua, que su tía la había desheredado. En este punto se encara con la vida de hipócrita que ha llevado y se expresa en la escena del drama con más independencia que en la de la novela. Sin embargo, como personaje literario, por todo el drama se caracteriza como un reflejo de Doña

Juana y por eso parece fuerte e independiente. En cambio, aunque sometida a la voluntad de su tía, aún después de su muerte, en la novela aparece como carácter individual. Varios pasajes que contribuyen a la complejidad del personaje se eliminan al llevar la otra al teatro. Desaparece la hipocresía y aparece un destello de la verdadera fe.

> Ismael.--Déjame en paz. . . ¡Mira que te cojo y. . . !
>
> Clementina.--(Toma en brazos a Corrita; la estrecha contra sí.) Ven acá, pobrecilla. . . Hoy tenemos a tu papingo muy fastidioso. . . Oye, Ismael: más ciega, más desatinada que estás tú ahora estuve yo anoche. Impulsos me daban de meter la mano en mi corazón y arrancar de él mis creencias, arraigadas desde la cuna. Las abominaciones que pensé y dije no puedo repetirlas. . . Contaré otra cosa: habíamos dispuesto ayer que las niñas confesaran. Ya sabéis: las obligamos a frecuentar el Sacramento, no porque sus puras conciencias lo necesiten, sino por ser gratos a su director espiritual. A este le tomamos como se toma un maestro de música o de inglés.
>
> Ismael.--¡Sin otro fin que adular a doña Juana. . . ! ¡Bien merecido os está que. . . ! Sigue.
>
> Clementina.--Bueno; pues al anochecer de hoy, ya con la razón y los sentidos en su punto, mi primer cuidado fue decir a las niñas que no irían hoy a la iglesia, y que para director espiritual fijo bastante tienen conmigo. Pareciéle bien a mi Alfonso esta decisión, y me dijo: « Pero no has de olvidar que somos cristianos, y que en nuestras creencias hallaremos la reparación de esta desdicha. Es forzoso sanear nuestras almas y arrojar de ellas la falsa piedad vanidosa. . .» Con esta idea de Alfonso se aclaró más mi entendimiento, y decidí buscar mi refugio en la pura, en la sencilla fe

> abandonada. . . Cogí a las niñas y me fui con ellas a la parroquia. Allí confesamos y comulgamos la tres. ¡Qué consolada estoy! ¡Qué alivio tan grande! (III.iv.168)

En lo que no se elimina de la escena al llevarla al teatro (III.v.1183-86), también se vuelve sincero Clementina. Pero en los pasajes arriba citados se extrema esta sinceridad y parece profundamente cambiado el personaje. La importancia de estos pasajes en la novela se advierte más en las últimas dos jornadas cuando conserva su validez el primitivo testamento, según el que Clementina era la heredera principal de Doña Juana. Clementina vuelve a ser tan hipócrita como antes hasta el punto de restablecer el director espiritual a quién se refiere en los pasajes citados. Su personalidad se complica aun más en las últimas dos jornadas. Antes era hipócrita casi inconscientemente. Ahora vuelva conscientemente a la hipocresía, después de experimentar una conversión. No es hipócrita por emular a su tía, ni adularla. Su temor del espíritu de Doña Juana que deriva de su sentimiento de culpabilidad, y el poder que ahora ejerce Cebrián en ella, la rinden impotente contra su propia hipocresía. O sea que en ausencia de los hechos de las últimas dos jornadas, no era necesario detallar tanto la conversión de Clementina en el drama como en la novela.

En esta misma escena, la ternura que exhibe Clementina hacia Corrita, hija menor de Ismael, se elimina de la novela obviamente por la no aparición de la niña en el drama; pero la ausencia de este aspecto del carácter de Clementina

también afecta su caracterización.

Suprimidos las jornadas IV y V y los pasajes arriba citados, en el drama, Clementina sirve básicamente para apoyar la posición de Doña Juana, mientras Rosaura simpatiza con Casandra. Clementina Rosaura y Alfonso están en escena cuando aparece Casandra y recibe las noticias de que la han separado de su familia (III.vi y vii.171-74, III.vii. 1197-98). El cotejo de esta escena es muy importante porque es la última vez que en las dos obras, se reúnen los herederos antes del asesinato. (En la novela entre tal reunión y la muerte de Doña Juana hay dos escenas cortas itinerantes--ya estudiadas--en las que no progresa la acción (III.viii y ix.174-76) y una en casa de Doña Juana (III.x.176-77); en el drama sólo hay dos escenas cortas (IV.i y ii.1189) en el palacio de Tobalina.) En la novela, en la escena vii, última reunión de los herederos y Casandra antes del asesinato de Doña Juana, Clementina refleja la actitud de su tía. Por ejemplo, aconseja a Casandra que busque la paz espiritual en la devoción religiosa. Después, mientras está absorta Casandra en sus problemas, Clementina, Alfonso, Rosaura, Ismael (y Zenón en el drama), hablan de ella. Clementina es la única que no la tiene compasión.

> Clementina.--Acuérdese usted de que es cristiana. (Van despacio hacia la puerta.)
>
> Casandra.--Cristiana soy.
>
> Clementina.--Vuelva usted sus ojos a Dios.
>
> . . . . . .

Rosaura.--(A Clementina y Alfonso, acompanándolos.) De todas las víctimas de Doña Juana, ésta es la que me da más compasión.

Clementina.--Se consolará pronto. ¿No lo crees?

Rosaura.--No.

Alfonso.--Ni yo. Entiendo que es pájaro muy doméstico, que no anhela libertad. (Salen a la antesala.)

Clementina.--Yo creo que su carácter y su historia no son de los que hacen buenas migas con las tribulaciones.

Rosaura.--¿Qué será de esta infeliz?

Clementina.--Tiene una solución y un camino que otras no tienen. Puede hacerse actriz. (III.vi.171)

En el drama Clementina trata de consolar a Casandra.

Clementina.--Reunidos estamos aquí todos los tristes. (Cariñosa.) El Destino nos ha igualado a todos en la desgracia. Sea usted bien venido, y reciba el homenaje de nuestra compasión. (III.vii.1197)

En el drama, después de entrar Casandra, sin cambio de escena, hablan Casandra y Rosaura a un lado. En la novela los otros personajes salen dejándolas. La escena que sigue en la novela (vii) y la continuación de la escena vii en el drama, en gran parte se corresponden. Se ánade a Zenón, quien quiere profetizar el futuro de Casandra mientras los otros le restringen. El elemento de profetización presta algo de fatal al desenlace. También sirve este pasaje otro propósito, ya que sin el Zenón estaría en la escena demasiado tiempo sin hablar. En la novela entra Corrita. Ya hablamos de la conversación de la niña con su mamá y Casandra que continúa después de la salida de Casandra de

escena. En la novela, el fin de la escena, las dos escenas itinerantes y la de la casa de Doña Juana siguen la salida de Casandra de la casa de Ismael. En el drama la salida de ella se acerea más al asesinato de mode que sube la tensión sin interrupción, más bien que subir y bajar hasta el clímax. En el drama el asesinato es el fin de la obra. No reaparecen en la escena los herederos de Doña Juana. Consecuentemente, a diferencia de la escena de la novela que termina con Rosaura y Corrita, en el drama Galdós quería reunir a los herederos para despedirse de Casandra immediatamente antes del asesinato.

En lo que se refiere al cambio en el papel de los personajes como resultado de la eliminación de las últimas dos jornadas, se nota que la actitud de Clementina hacia la desgracia de Casandra se altera. En la novela le aconseja ligeramente que busque a Dios para consuelo. Hemos dicho que se ha humillado y que se hizo más sincera. Pero vemos ahora que esto no se aplica a su relación con Casandra. Con Ismael es distinto; su buena o mala fortuna y la de Clementina son concomitantes. La buena fortuna de Casandra, según el segundo testamento, significaría la mala fortuna para Clementina. Y la compasión de Clementina no puede ser tan desinteresada.

En el drama, ya al fin del segundo acto se identifica con Casandra cuando ésta se le aparece en pleno delirio. En este punto la cree investida de cierto significado sobrenatural de salvadora. Recordemos que Galdós recreó la

obra al llevarla al teatro. Como vimos en el estudio del carácter de Casandra, la hace más heroica y menos humana en el drama; Doña Juana se vuelve más negativa. Así, el bien, Casandra, elimina el mal, Doña Juana. Parece que también quería Galdós que el mal se concentrara exclusivamente en Doña Juana. Consecuentemente, Clementina se vuelve compasiva hacia Casandra en la escena vii del tercer acto del drama. La trata de consolar, y al fin de la escena cuando se despide, las dos mujeres, Rosaura y Clementina, lamentan las desgracias de Casandra. En ausencia de la materia analítica de las últimas dos jornadas, la conversión final de Clementina, resultado de la compasión sincera que siente hacia Casandra, la traslada al campo de Casandra. Ya que todos son compasivos, (en efecto, buenos), inclusive Clementina, al matar a Doña Juana, en el drama Casandra efectua una eliminación total del mal, o sea que el bien vence al mal inequívocamente.

Cambios en el significado de la obra

Los cambios en las primeras tres jornadas de Casandra que hemos destacado se dividen en dos grupos muy generales, los cambios técnicos que hacen posible la representación escénica de la obra y los sustanciales que en su mayor parte se someten al hecho de la eliminación de las últimas dos jornadas. Sin embargo, en términos de la intriga puramente, las jornadas I, II, y III no se alteran mucho. Estas jornadas pueden formar un drama completo independiente de las otras dos. En efecto la versión teatral consiste en

la materia de estas jornadas exclusivamente.

Las dos partes (I, II, III, y IV, V) de Casandra se pueden comparar con La incógnita y Realidad, novela dialogada. La incógnita y Realidad, novela, son como ya hemos dicho, dos puntos de vista sobra la misma materia; La incógnita representa la opinión pública y Realidad, la realidad íntima del conflicto. Realidad, drama, no es más que un arreglo teatral de Realidad, novela. No es una concepción distinta de la materia. Así, La incógnita y Realidad hasta cierto grado forman dos partes de un todo, como las forman las tres primeras jornadas y las dos últimas de Casandra. Las tres primeras exponen el conflicto, lo desarrollan y lo solucionan con desenlace suficiente para terminar la obra; las jornadas IV y V son un análisis del efecto que tiene esta solución, el asesinato de Doña Juana, en sus herederos. El análisis afecta el significado de la obra.

Resulta que Casandra, drama, no es un arreglo de Casandra, novela dialogada, sino de las tres primeras jornadas de ésta. Visto como un todo independiente es de significado distinto. La falsa piedad de Doña Juana en las primeras tres jornadas de la novela y en el drama es un mal personal representativa de una clase de beatas mal dirigidas. O sea que tiene significado social que por limitarse a un solo grupo de la sociedad, es un mal fácilmente curable. En cambio, en la novela, se averigua que se ha contagiado casi toda la sociedad, que el mal toma

varias formas en distintos individuos y que consecuentemente no puede eliminarse del todo.

Es interesante notar que, en términos generales, el asunto íntimo de Realidad, novela, expresado principalmente mediante el monólogo, tiende a exteriorizarse al ser llevada al proscenio con la eliminación, o la alteración de los monólogos a expresión dialogal. La tendencia en Casandra es hacia la simplificación debida a la eliminación de las jornadas IV y V y los cambios que exige en las otras jornadas. La temática de Casandra, novela, se ensancha y se complica en las últimas jornadas. El asesinato ocasiona un gran número de temas, conflictos o problemas que se introducen por primera vez en estas jornadas. Un nuevo conflicto moral se introduce a principios de la jornada IV. Casi todos los personajes vacilan entre la gratidud y la censura en sus actitudes hacia casandra.

> Saturno.--Ya, ya. . . (Riendo.) Señor de Insúa, es un compromiso tener que llamar a esto obra del demonio. . . , porque. . . , la verdad. . .
>
> Insúa.--Ten presente que, en buena doctrina, el diablo no puede hacer sus diabluras sin que Dios se lo permita. (IV.i.181)

> Alfonso.--Cierto que no hay responsabilidad. . . Pero. . . el extraño caso me plantea un conflicto moral que pone en mi espíritu cierto sobresalto. Vacilo entre la execración del delito y gratitud a la delincuente.
>
> Insúa.--No veo yo incompatibilidad entre el execrar y el agradecer. (Alambicando el pensamiento.) Hagamos un distingo sutil entre lo aborrecible y lo. . . No sé, no sé cómo decirlo.

> Alfonso.--Convengamos, amigo Insúa, en que existen estados especiales de conciencia, estados anímicos, a los cuales todavía no se ha puesto nombre. (IV.ii.182)

Este problema conduce directamente a otro conflicto sobre el que también toman posiciones los personajes--si debe ser benigno o severo el castigo de Casandra.

> Alfonso.--Otro arcano me inquieta más, Clementina, y es. . . No puede echar de mí la idea, la imagen lastimosa de la pobre Casandra. . .
>
> Clementina.--(Ceñuda.) Yo también pienso en ella. . . , y ojalá no pensara. No quiero que una lástima excesiva disminuya el horror del delito. . .
>
> Alfonso.--Delito que ha sido, digámoslo claramente, el generador de nuestra felicidad.
>
> Clementina.--(Temerosa.) No lo veas así, por Dios. . . Considéralo como un hecho casual, como la caída de un rayo.
>
> Alfonso.--Hay, sin duda, rayos benéficos, rayos que salvan.
>
> Clementina.--(Llevándose las manos a la cabeza) No. . . , no. . . , distingamos. . . ¡Qué confusión! . . . Desconocemos los enlaces misteriosos del mal con el bien. . . No nos metamos a desentrañar las causas de lo que sucede.
>
> Alfonso.--(Pensativo.) Sí, sí. . . Dejemos las causas en lo insondable de su origen. (Pausa. Ambos meditan.)
>
> Clementina.--Dime, Alfonso: ¿crees tú que impondrán a esa desgraciada una pena muy dura?
>
> Alfonso.--Hija, no sé. . . Quisiera yo que esa pena fuese benigna.
>
> Clementina.--Y yo. Benignidad quiero: un fallo que se aparte de los extremos del rigor, sin recaer en la extremada indulgencia. (IV.v.184)

> La de Armada.--Pues. . . yo siento compasión de esa Casandra. Nuestras creencias nos mandan compadecer a los criminales. . . Usted y yo, almas buenas y sin hiel, deseamos que la pena impuesta al criminal no sea muy dura.
>
> Clementina.--Seguramente. ¿Por qué lo dice usted?
>
> La de Armada.--Hija, entre la pena rigurosa y la excesivamente benigna, hay un justo medio. . .
>
> Clementina.--Un medio razonable, que es la verdadera justicia.
>
> La de Armada.--A eso voy. Quería preguntar a usted si se ha enterado de las voces escandalosas que corren por ahí.
>
> Clementina.--Sí. . . , que Casandra saldrá absuelta libremente. Cuénteselo usted a su sobrinito, Guillermo Ríos, que por romanticismo forense o por afán de celebridad ha lanzado a la opinión esos disparates, como se arrojan en Carnaval los puñados de confeti. (V.i.198)

De este tema se desarrolla otro, el de la opinión pública. Clementina teme que la gente la censurará creyéndola instigadora de la muerte de su tía, si apoya la absolución de Casandra. No quiere mostrarse demasiado benigna para que no crea la sociedad que anhelaba la muerte de su tía por su propio beneficio.

> Alfonso.--Precisamente nos hallamos en plena región de los términos medios. Mantengámonos en ella; confiemos en que el Tribunal y el Jurado harán justicia razonable y discreta, con benignidad mesurada. . . Huyamos de las exageraciones. Si nos parece mal la fiereza de los que piden para Casandra pena capital, condenemos también el romanticismo de su abogado defensor, que se agita y mueve la opinión, con esperanzas de obtener la absolución libre.
>
> Clementina.--(Alarmada.) Eso, no; no. . . ¡Jesús!, ni pensarlo. La absolución libre sería de malísimo efecto. . . Contra ella

> se sublevaría la conciencia pública, y de rechazo vendría contra nosotros un latigazo de la opinión. (Alfonso, meditabundo, deja que Clementina explaye su pensamiento.) ¡Ay! . . . La opinión no cesa de acechar a los buenos, y el vulgo, como nutrido de la envidia, es por naturaleza malintencionado. Ya corren por ahí chistes de mal gusto. . . , ya andan diciendo que hostigamos a Casandra y le calentamos la cabeza para que hiciera la Carlota Corday. (IV.v.184)

> La de Armada.--Ustedes, Clementina; usted y Alfonso, que desde su alta posición deben procurar que en este caso no se extravie ni se encanalle la Justicia. . . ¿No cree usted que la absolución de Casandra sería un desdoro para la familia. . . (Ceñuda y triste, afirma Clementina con un gesto.) y que la opinión no dejaría de arrojar sobre usted un puñadito de lodo. . . ? (V.i.198)

Ligado a los problemas arriba citados está uno adicional, especialmente en el caso de Clementina, el de la culpabilidad, que ésta trata de disimular con una aflicción falsa y exagerada

> Ismael.--Vamos a ella, puesto que en esa verdad mentirosa, pintarrajeada con sacrosantos mejunjes y afeites, hemos de vivir. Tenemos intereses, tenemos hijos. Iremos todos a los funerales de doña Juana; allí estaremos muy compungidos, encubriendo con la careta de un falso dolor la alegría que. . .
>
> Clementina.--(Tapándole la boca.) No, Ismael; eso no te lo paso.
>
> Alfonso.--Alegría, no.
>
> Clementina.--Yo he llorado a mi tía.
>
> Ismael.--Hay lágrimas de compostura, lágrimas de etiqueta, como hay perlas falsas. Yo sé fabricar las perlas falsas. Pero el llanto artificial no sé cómo se hace. Las mujeres son maestras en esa industria. (IV.vi.185-86)

El sentimiento de culpabilidad la hace rendirse a la influencia de Cebrián. Además, éste le ha arreglado la boda de Beatriz con el Duque Ruy Diaz. La amenaza con deshacerla. Junto con el Marqués de Yébenes, Cebrián se ha encargado la misión de ejercer presión en los herederos de Doña Juana para que den la proporción de sus herencias que destinaba ella a las mismas organizaciones religiosas.

> Cebrián.--Esas son otras obligaciones, otros compromisos de conciencia. Ya dije a la marquesa que no deben ustedes perder ocasión de dar realidad a las ideas de aquella santa señora. . . ¿Serán tan ciegos que no se consideren y estimen continuadores de la misión de doña Juana en la sociedad española? No me cansaré de repetir y repetir que la idea capital de la excelsa dama y mártir, la idea que inspiraba todos sus actos y resoluciones, era esta. (Acciona con la mano derecha, marcando cada palabra con un golpe como de martillo.): Por designio de Dios, árbitro y repartidor de toda riqueza, los ricos son los llamados a facilitar los medios de poner diques a la impiedad y a la herejía, o sí se quiere, puntales que contengan y eviten el derrumbamiento de la sociedad, por diferentes partes resquebrajada y sin aplomo. Los ricos lo son para salvaguardia y sostén de los santos principios; lo son para favorecer el Apostolado de la Verdad. Dios hace a los ricos para que los ricos hagan la política de Dios. (V.ii.200)

Cuando no puede Cebrián influir en el sentimiento de culpabilidad como hace con Clementina, influye en los clientes de Ismael y Zenón, para que no entren en tratos con los herederos de Doña Juana, mientras no dediquen sus herencias a obras caritativas. Merece notarse que todas las fundaciones e instituciones a las que se refiere Cebrián son del tipo que sirven para perpetuar la falsa

piedad. Apenas hay, entre ellas, organización que represente la fe ni la bondad humana, ni que auyde a pobres, enfermos o criminales.

La introducción de temas y conflictos nuevos en las jornadas IV y V de la novela dialogada va muy ligada al desarrollo más amplio de personajes. Rogelio, por ejemplo, personaje más o menos monolítico en las primeras tres jornadas se profundiza un poco. A diferencia del desarrollo gradual de personajes, común en la novelística galdosiana, Rogelio experimenta un cambio repentino debido al hecho del crimen de Casandra. Este tipo de cambio dramática es más característico de los personajes teatrales galdosianos. (Un tipo semejandte es Alejandro de Voluntad.) La tragedia le corta un poco el vuelo poético y se hace más razonable que nunca. Su debilidad moral se altera por influencia de Casandra. Y al final, además de Insúa, es el único de los herederos de bastante fuerza de carácter para no aterrorizarse al tratar a la mendiga que tanto se parece a Doña Juana.

En las tres primeras jornadas de la novela, el conflicto de todos los personajes es basicamente único como lo es en el drama aunque les afecta de distinto modo. El conflicto en las dos últimas jornadas se multiplica. Por ejemplo, Clementina y Alfonso no dependen económicamente de Cebrián. No necesitan clientes. Su fortuna es tan grande y la naturaleza del trabajo de Alfonso tal, que son independientes en eso de Cebrián. Sólo desde el punto de vista de la

opinión pública y el arreglo de los matrimonios de sus hijas dependen de él. En cambio, Ismael pierde sus clientes a causa de la influencia de Cebrián. Zenón y Ríos también pierden clientes. Rogelio, aunque hasta cierto punto todavía depende de Cebrián por su herencia, nunca se dejaría influir por Cebrián después de su última experiencia con él. Su gran preocupación ahora es conseguir la libertad de Casandra y la reunión de su familia.

En las últimas jornadas, Casandra y Rogelio tienen muy poco que ver con Clementina y Alfonso. No aparecen simultáneamente Clementina y Casandra, ni Clementina y Rosaura. Clementina ha aspirado una esfera social más alta. Aunque también ha cambiado la situación económica de Rosaura, no abandona a su amiga Casandra. Rosaura resulta la santa galdosiana por excelencia. Se dedica totalmente a las buenas obras en este mundo. Este aspecto del personaje se nos presenta en las primeras tres jornadas pero no se desarrolla ampliamente. En las dos últimas, se dedica a aliviar las penas de Casandra, mientras Clementina sólo se preocupa por el destino de Casandra hasta el grado que le afecta a ella.

A mi ver, aun más significante que la introducción de elementos totalmente nuevos en la intriga de la novela dialogada es el cambio en el significado del tema original. En las últimas dos jornadas se averigua que la religiosidad pervertida que representa Doña Juana no es un mal localizado ni específico. Se había intimado que sería Clementina quien

sustituiría a su tía en este aspecto de la temática. Pero resulta que Clementina ni es tan negativa como su tía ni tan fuerte. Es su gran debilidad de carácter lo que la rinde hipócrita. Al ser desheredada por su tía, Clementina rechaza en su totalidad los falsos valores de aquélla. Con la validez del primer testamento, se renuevan estos valores. Pero no los adopta desde una posición de fuerza como Doña Juana, sino que reacciona desde una debilidad quizá más patética que antes. Ahora no es cuestión de la influencia de su tía y el intento de agradarla para hereder su fortuna, sino un terror de ultratumba agraviado por un gran sentimiento de culpabilidad. Consecuentemente, aunque hereda su fortuna, no hereda la influencia, el poder, y la posición de su tía, ya que el poder de Doña Juana, se traslada más bien a Cebrián. La esfera de la influencia de este personaje se advierte aun más amplia que la de Doña Juana. Sirve en la misma capacidad de administrador a otras familias distinguidas, como antes a Doña Juana. En sus tratos con él, (no con Clementina como se esperaría al fin de la tercera jornada), los heredores de Doña Juana comprenden que ésta revive o más bien que no ha muerto:

> Clementina.--(Balbuciente.) Me he visto asediada. . . , amenazada. . . Antes que a mi razón han hablado a mi conciencia. . . No puedo ocultarte que he sentido un pavor muy hondo. . . Yo creo en el Cielo y en el Invierno. . . Quien cree, teme. . . , y más temeroso es quien no está libre de pecado.
>
> Alfonso.--(Apartando de ella sus manos.) ¡Ay Dios mío, ya estamos otra vez donde estábamos! Ya revive o resucita doña Juana.

> Antes nos entregábamos por adulación y esperanza. . . , ahora por miedo. (V.iii.201)
>
> . . . . . .
>
> Alfonso.--(Atontado.) Lo que tengo que decir, no sé con qué palabras se dice. Doña Juana no ha muerto. . . Anda por ahí. . . Casandra no la aseguró bien. (V.iii.202)

La asusencia de Doña Juana queda cubierta por la continuación de su obra por Cebrián.

> Clementina.--La duquesa no tiene voluntad. Su conciencia es una pobre esclava. . . Ni la madre ni el hijo, ambos excelentes, son dueños de sí. Sobre ambos impera la suprema gobernación de las almas. . . (Advirtiendo la eficacia de sus argumentos, se anima y entona.) ¿Crees tú que tenemos la boda definitivamente concertada? . . . ¡Pobre iluso! El mejor día podrá venir el señor de Cebrián y taernos un veto tan grande como esta casa. ¿Te gustará eso? ¿Verás tranquilo el ridículo que caerá sobre nuestro nombre y la desesperación de nuestra hija?
>
> Alfonso.--(Mudo, alelado: frío intenso penetra en sus venas.) Pero ¿el duque. . . ? (Pausa; uno a otro se miran.)
>
> Clementina.--¿Crees tú que manda en sí mismo?
>
> Alfonso.--¿Ya la duquesa. . . ?
>
> Clementina.--¿Crees que manda en su casa como nosotros mandamos en la nuestra?
>
> Alfonso.--(Sombrío.) Que mandemos nosotros en la nuestra. . . veo ya que es muy problemático. (Larga pausa. El Marqués del Castañar parece haber caído en un pozo.) (V.iii.202)

Sin embargo, matar a Cebrián no solucionaría el problema como no lo solucionó el asesinato de Doña Juana. Es la sociedad la que es vulnerable a las Doñas Juanas y a los Cebrianes. Aun los que resistan se ven forzados a

someterse; antes era por esperanza y ahora es por miedo (de ultratumba en Clementina y de perder los clientes en los otros).

Si Cebrián y la sociedad total representan la supervivencia del mal, ¿qué propósito sirve la introducción de la mendiga, reproducción física de Doña Juana? Doña Juana representa un mal social que sobrevive siempre que existan personajes como los ya citados. Los herederos identifican espiritualmente este mal con Cebrián ya que ha desaprecido Doña Juana. La mendiga, una Doña Juana pobre, pidiendo limosna por las calles, mientras ellos gozan de su fortuna, objetiviza los sentimientos de culpabilidad de los herederos que anhelaban su muerte. Se nota que la severidad del terror que sienten en presencia de la mendiga varía en proporción directa con el grado de culpabilidad que sienten. Clementina, por ejemplo, es quizá a que siente más culpabilidad y la que reacciona más violentamente ante la visión. Su sentimiento de culpabilidad la hace más esclava que nunca a las exigencias de su tía trasladadas a Cebrián. Es muy sensitiva, más de lo que merece el chiste, al apodo de Lady Macbeth, que le ha puesto La Navalcarazo. Ismael sigue de cerca a Clementina. Este, menos hipócrita, antes había vociferado su deseo de la muerte de su tía. Al morir ella, no exhibió falsa tristeza. Su sentimiento de culpabilidad toma otra forma; teme la posible venganza que le puede hacer la visión de Doña Juana. Zenón también deseaba la muerte de

Doña Juana. Como éste siempre ha creído en lo sobrenatural, es particularmente vulnerable a la visión--pero le afecta con menos patetismo que a Ismael. Los que se mantuvieron independientes de Doña Juana son los que se impresionan menos al ver a la mendiga. Aunque pasó muchos años en servicio de Doña Juana, Insúa siempre era objetivo en sus tratos con ella; a diferencia de Cebrián, nunca la aduló por su propio beneficio. Rogelio no sólo no la aduló, sino que hasta que cayó en la tentación del nuevo testamento, y sometiéndose a sus condiciones, hizo todo lo contrario a los deseos de la esposa de su padre. Ni Insúa, ni Rogelio tienen miedo de la visión. Aunque Rogelio sea indirectamente responsable de la muerte de Doña Juana, como no la debe más que la intentada destrucción de su familia, cree que la muerte y el castigo de andar por el mundo como alma en pena son bien merecidos por ella (V.x.215).

Galdós ha hecho que Rosaura permanezca ajena a la aparición de la mendiga para poner de relieve su inocencia. Fiel a sí misma, no se permitió, ni se le ocurriría, cultivar la clase de religiosidad que practicaba Doña Juana para ganar la herencia.

Tampoco con Casandra se relaciona la presencia de la mendiga. Aunque mató a Doña Juana, nunca anhelaba su muerte por su propio beneficio como hicieron secretamente Clementina, y abiertamente Ismael y Zenón. El asesinato fue un acto de pasión, sin premeditación; su único

sentimiento de culpabilidad es el del criminal arrepentido.

Se ve que el significado de la obra se complica tanto en las dos últimas jornadas que el solo hecho de eliminarlas lo altera radicalmente. Casandra no es heroína en el mismo sentido de antes. Sólo sirve para activar el viejo testamento por medio de la muerte prematura de doña Juana para que hereden la fortuna los familiares de ésta. Hemos visto que en la novela el asesinato no ha solucionado ningún conflicto grande. El elemento heroico se trasmite a Rosaura principalmente, y en menor grado a Insúa. Pero no es un heroísmo dinámico; éste representa el espíritu conciliador y aquélla la salvación por medio de la fe humana.

La complicación del argumento, la temática y la estructura en las últimas dos jornadas constituyen el elemento novelesco de esta novela dialogada. Por medio de la condensación del texto y la reducción del número de cambios de lugar se hizo un drama de las primeras tres jornadas. Pero como ya hemos tratado de demostrar existía en ellas ya la fundación de un drama completo. La introducción tardía de tantos nuevos elementos en la temática y en el argumento, de nuevos personajes, la profundización en personajes no bien desarrollados antes del asesinato hace impracticable la dramatización de las últimas dos jornadas. Se diría que en su totalidad esta novela dialogada fue más difícil de llevar al teatro que Doña Perfecta, novela no dialogada, pero novela básicamente

dramática. Incluso en Realidad, la novela dialogada más compleja de todas, no hay, en el análisis que sigue la crisis, la misma cantidad de nuevos elementos introducidos que complican los hechos.

En ciertos aspectos, la estructura de las últimas dos jornadas es muy típica de la novelística de Galdós. El autor va de un campo a otro presentandonos lo que está pasando en los varios grupos, libertad que no le proporciona el teatro. Sin embargo estas jornadas no carecen de plan. La primera escena de la cuarta jornada es una exposición de tipo teatral, que narra y repasa los hechos ya acontecidos en las primeras tres jornadas y entreacto. (En una novela propiamente tal, obviamente, esto se efectuaría por medio de pasajes narrativos.) De manera paralela al procedimiento de las primeras tres jornadas, se nos presente primero a Clementina. Se sitúa esta escena en el mismo lugar de la primera escena de la primera jornada; pero el Palacio de Tobalina ahora es propiedad de Clementina. Se presentan los conflictos de Clementina y Alfonso. Según el orden de la primera parte, (las jornadas I, II, y III) se introduce ahora a Ismael, etc. En la primera jornada así se expusieron las relaciones que tenían los herederos de Doña Juana, entre sí y con ella. Ahora se analiza el efecto que ha tenido en ellos la herencia de la fortuna de Doña Juana. La escena vii tiene lugar en la iglesia patriarcal de Santa Eironeia; en términos de la estructura, es paralela a la escena x en la

capilla de Doña Juana en la primera jornada. En la escena del funeral, se reúnen todos los miembros importantes de la sociedad. Se introduce un número sustancial de personajes nuevos, Felipe de Acuña, el Marqués de Yébenes y su hijo Ramirito, Los de Armada con sus dos niñas y el Duque Ruy Díaz (Acotación, I.vii.186).

La escena se mueve de grupo en grupo, del marqués de Armada, y Alfonso en el pórtico de la Iglesia a un grupo de jóvenes, Felipe de Acuña, Guillermo Ríos, Ramirito Ruy Díaz, Roque Villasante y Blas Samaniego en el interior de la Iglesia, a Alfonso y el diácano en la sacristía, y a Zenón, Ríos, Ismael y Ruy Díaz en el Crucero. En esta escena sin acción dinámica, un gran número de personajes observa y comenta el funeral; logra Galdós el grado máximo de objetividad, proporcionando al lector una visión completa de la reacción de todos los personajes ante los hechos. También es muy eficaz persentar a personajes ajenos al asunto que opinan sobre él después de las escenas en las que figuran exclusivamente los herederos. A lo largo de esta escena se interponen varias acotaciones de gran extensión, vehículos para la materia sujetiva. Resulta, como ya notamos, un perfecto ejemplo de la gran ventaja del género, la libertad en sus múltiples aspectos, el movimiento de un lugar a otro, el gran número de personajes, la acción simultánea y la presentación objetiva de materia por medio del diálogo teatral y la de materia

subjetiva por medio de la acotación que constituye narración casi novelesca.

Parece que la preocupación más grande de los personajes en esta escena es la etiqueta funeraria o sea la apariencia del dolor más bien que el llanto sincero. Cuando Galdós traslada la acción directamente a la cárcel de mujeres, establece un gran contraste entre el comportamiento de los miembros de las dos esferas sociales. Casandra no está educada en la etiqueta social. Sus reacciones son sinceras y hasta elementales. Hija de un escultor boemio, amancebada con Rogelio, está al margen de la sociedad. Aunque ésta la aceptase, ella no se desenvolvería bien en este medio por ser incapaz de hipocresía. En esta escena, hablan Ríos y Casandra del caso legal, cuestión vital para ésta; también hablan de su amor por Rogelio, igualmente fundamental en su vida. En la escena siguiente, los dos mundos se encuentran. El más artificial y ofensivo representante de la sociedad, Cebrián, viene a visitar a la más anti o más bien extra-social. Persiste en su sugerencia de quitarle a Casandra los hijos para que se eduquen según su concepto de una buena educación cristiana. En el momento de la máxima frustración de Casandra, entra Rosaura (escena x); es bien sabido que esta representa la bondad sincera y humana dentro de la sociedad, capaz de aceptar a Casandra por quien es, sin considerar su posición social. En esta escena Rosaura trata de restablecer la serenidad de Casandra. Le trae las

buenas noticias de que Cayetana Yagüe cuida bien a los niños y que han encontrado a Rogelio. También le dice que va a llevar a los niños a vivir con ella e Ismael. El que Rosaura y Cebrián traten de resolver el futuro de los hijos de Casandra de tan distinta manera, resulta acertadísimo para subrayar el contraste que establece el autor entre los carácteres de los dos personajes.

En la escena siguiente encontramos a Rogelio. Hemos visto a Casandra todavía enamorada y fiel a Rogelio; ahora se le presenta él, arrepentido y sufriendo mucho la pena que ha causado a Casandra. En esta escena, Adrián, con quien vive Rogelio, le da el mensaje de Cebrián, de que no recibirá Rogelio su herencia mientras no pruebe que no vivió amancebado con Casandra. Esto es paralelo a la visita de Cebrián a Casandra. En la escena xiii entra Insúa a decirle que le puede ayudar a condición de que sea razonable. Se extiende así el paralelo entre las visitas que recibe Casandra y las que recibe Rogelio. Donde nos parece haber una jornada de escenas sueltas sin plan específico, encontramos una serie de contrastes eficaces efectuados por medio de la situación de tales escenas.

Todos los personajes se sitúan en el argumento en la cuarta jornada. También nos introducen conflictos nuevos. O sea que la cuarta jornada es la expositiva; todo queda por enredarse y resolverse en la quinta. Esta empieza con otra reunión de la sociedad, una Kermesse puesta en

contraste directo con las últimas escenas de la jornada anterior que como ya dijimos se dedican a las cuestiones vitales. En esta escena de Kermesse es muy interesante el juego de la opinión pública y la realidad. Clementina habla desde su nueva posición social. Se alude al propuesto matrimonio de Pepito Ruy Díaz con María Juana, hija de Clementina. La acción se traslada a otro grupo. Se averigua que María Juana estaba informalmente prometida a Felipe, hijo de María La Navalcarazo, antes de la muerte de Doña Juana. También hablan de la broma de "Lady Macbeth"; pero parece que hay quien cree que hay un elemento de verdad en la sospecha de que fuese Clementina instigadora del asesinato. También mencionan la influencia de Cebrián en el casorio y el hecho de haber buscado otra vez el mismo director espiritual.

La alteración de pasajes y escenas en que hablan los personajes de sí mismos en situaciones íntimas, y las sociales, o en que ausentes éstos, hablan de ellos otros personajes, es muy eficaz para la presentación objetiva de la materia. O sea que tememos la posición de Clementina ante una esfera de la sociedad a la que aspira; tenemos la opinión que tienen de ella los miembros de la esfera que acaba de dejar, y ahora en la escena iii, en que figuran Clementina, Alfonso, y Cebrián se nos presenta la realidad de la situación de Clementina--la coerción de ésta por parte de Cebrián para realizar los 'santos propósitos'

de Doña Juana que también son los suyos.

De manera sistemática semejante a la que notamos en la primera parte y en la cuarta jornada, la acción de la quinta jornada pasa de Clementina a Ismael. Cebrián trata de influir en él por otros medios; le amenaza con hacerle perder los clientes. Cree que Ismael es un caso incorregible en lo que se refiere a la devoción religiosa; irónicamente considera perdida también a Rosaura.

> Baal.--Estás perdido, Ismael, si no abandonas tus errores y entras en la buena via, por la única via. Sí tu mujer quisiera, bien podría encaminarte a la reparación; pero Rosaura, excelente mujer casera, tiene muy abandonadas las prácticas piadosas, que son el mejor ornamento y la gala más hermosa de la dama cristiana. Y como Rosaura no frecuenta el culto y se ha entibiado en su fe, no tienes en casa quien te ayude a la salvación religiosa, que sería tu salvación industrial. Tú estás muy dañado para que puedas salvarte por tí solo. (V.iv.204)

La influencia de Cebrián no sólo les afecta a los herederos de Doña Juana, incluso a Zenón, sino que también quita clientes a Ríos, el abogado que defiende a Casandra. Pero éstos sufren sólo en términos económicos. Las verdaderas víctimas en vida de Doña Juana eran Rogelio y Casandra, como lo son ahora de la supervivencia de sus valores en Cebrián. Mientras los demás se preocupan con sus fortunas, Rogelio y Casandra con la auyda de Rosaura e Insúa, se dedican a reconstruir sus vidas derrotadas.

La cárcel de mujeres viene a ser una especie de isla al margen de la sociedad para Rogelio, Casandra y Rosaura;

y ahora más bien que quedarse al margen, la trascienden. En la cárcel se tienen lugar la reconciliación y el matrimonio de Casandra y Rogelio. En este lugar apenas hay referencias a la herencia ni a la opinión pública.

Irónicamente, estas cuestiones se discuten más bien en la sacristía de la iglesia en la escena vi, la que viene inmediatamente después de la de la reconciliación. En el texto, se sustituyen los nombres de los interlocutores por los nombres de los diablos que les corresponden según las teorías de Rogelio. Sin embargo, ellos mimos se tratan con sus propios nombres en la conversación. El uso de estos nombres es un truco que sólo funciona en la novela dialogada.

También es interesante que en las decisiones de este concilio de distruibuidores de herencias, el Marqués de Yébenes tiene voto igual al de Cebrián e Insúa. Si fuera drama, Galdós no lo hubiera introducido tan tarde y con tanta influencia en el desenlace de la obra por no tener oportunidad para desarrollarlo. Y no es sólo un reflejo de Cebrián. En la acotación descriptiva del marqués de la cuarta jornada y en las que se interponen en el diálogo, Galdós nos da bastantes antecedentes del personaje para caracterizarlo como individual apoyando así su conducta.

> El Preste da una formidable tabarra al Marqués de Yébenes, pidiéndole que acuda con sus cuadales a la erección de holgados beaterios para un monjío exótico, que en España nos hace mucha falta, pero mucha. Laméntase el Marqués de la ruíndad y turbación de los tiempos, y del

> materialismo que, cual vampiro, chupa la fe de los españoles y los desangra de su piedad. Viene bien decir aquí que es Yébenes un señor maduro y acecinado, de barba escurrida y ojos tristes. Arde en fervor ultramontano y papista, y su rostro expresa una hondísima pena, de esas que con nada encuentran alivio. La causa de su desconsuelo es que no se restablezca la Inquisición, para poder quemar a gusto a los herejes, y de añadidura, a los que le deben dinero y a los empleados que no le ayudan en sus negocios. Mientras el Marqués de Yébenes y el Preste se engolfan en consideraciones de un orden místico y crematorio, el del Castañar y el Diácono parlotean de cosas mundanas, rodeados de nubes olorosas. Los acólicos balancean los incensarios para activar la lumbre. (IV.vii.188)

> Thamuz.--(Hombre desprovisto en absoluto de fantasía y que no teme a las almas del otro mundo, ni aun a las de los negros, vendidos por él como sacas de carbón.) Esas son coplas. . . Viva doña Juana; pero solo en voluntad. Su voluntad está en nosotros. . . En nuestras almas se ha metido, y aquí la sentimos. . . Lo demás es cuento, superstición, hechicería. . . (V.viii.212)

El esta escena (vi), Insúa, representa el justo medio, el hombre conciliador. No cree en la misión de Cebrián y el Marqués de Yébenes, pero tampoco quiere perderlo todo para los herederos de Doña Juana. Trata de llegar a un compromiso, especialmente en lo que afecta Rogelio. Cebrián acepta sus términos. No se trata más del testamento. Parece que Insúa ha contenido hasta cierto punto los avances de Cebrián. Resuelta esta cuestión, queda por resolver el problema de la visión de Doña Juana y la culpabilidad de los herederos. Después de haber perdido el conocimiento Clementina, del susto que experimentó al ver a la mendiga, hablan de la posiblidad de que pueda ser

Doña Juana vuelta al mundo. Todos parecen estar de acuerdo en afirmar que todavía vive la voluntad de Doña Juana. Se nota que el desarrollo de este motivo toma el mismo camino que los ya desarrollados. Se presenta primero la experiencia de Clementina (viii) después la de Ismael y Zenón, (ix). Pasa la acción a la cárcel de mujeres. Allí se reúnen Rogelio, Ismael, Insúa, Ríos, Rosaura, y Casandra. Salen los hombres a confrontarse con la visión. Logran asustar a la mendiga, para que huya. Acuerdan usar el nombre de Casandra para espantarla. Según Insúa, el más racional, es el grito más bien que la palabra lo que hace huir a la visión. Creen que ha volado por los aires o se ha hundido en la tierra. Insúa dice que no.

> Ismael.--Ha volado por los aires.
>
> Rogelio.--Se ha hundido en la tierra.
>
> Insúa.--No. . . Mirad allá. . . Hacia la Universidad veréis un bulto en veloz carrera. . .
>
> Ismael.--No vemos nada. Oscura es la noche.
>
> Insúa.--Oscuros vuestros entendimientos.
>
> Ríos.--No la vemos. . . Se ha hecho invisible.
>
> Rogelio.--Se fue. . . Ya no volverá.
>
> Insúa.--¡Pobre vieja sorda! No le habéis dado mal trompetazo. . . Señores, al café. (V.xi.218)

Todavía creen que era el espíritu de Doña Juana vuelto al mundo en forma de mendiga y que han logrado expulsarla otra vez. O sea que ha desaparecido la visión, pero no los fantasmas de las imaginaciones de los personajes.

Serán vulnerables otra vez. Insúa no es visionario como Rogelio, ni irracional como Ismael, ni romántico como Ríos; es un hombre de gran entendimiento, justo, honesto y sumamente lógico y práctico, que funciona dentro de la sociedad mejor que ninguno. Parece que Rosaura y Casandra no saben nada de la existencia de la sombra. Como vimos en otro par de personajes femeninos en Galdós, Fortunata y Jacinta, les afecta la sociedad hasta cierto grado. Pero en el último análisis, juntas y en parte por medio de su relación, la trascienden.

> Rosaura.--Para venir a consolarte no me han importado los dichos del mundo. Al recibir de mí la paz y un poco de alegría, has abominado de tu culpa. Juntas tú y yo, comunicando nuestras conciencias, hemos llegado a creer que Dios te perdonará.
>
> Casandra.--Bendita tú eres. . .
>
> Rosaura.--Soy tu hermana. La caridad me manda que lo sea. Tus hijos están a mi cuidado y los amo como a los míos.
>
> Casandra.--Bendita, bendita entre todas las mujeres.
>
> Rosaura.--No me bendigas. No merezco tu bendición por mi cumplimiento de un deber tan sencillo. El sentimiento de humanidad que me abrasa me ordena estas devociones, que practico sin darme cuenta de ellas.
>
> Casandra.--(Con extremada efusión.) Tú eres santa, Rosaura. (Levántase. Se juntan las dos y acarician al chiquillo, que queda en medio.) ¿Verdad, hijo mío, que madre Rosaura es santa y que debemos adorarla?
>
> Rosaura.--No me adores. Busca la verdad en tu conciencia y no adores ídolos.
>
> Casandra.--Dices bien: la verdad busco la verdad adoro.

> Rosaura.--No me pongas en los altares. Los altares se caen y pronto serán ruinas lastimosas. ¿No sientes el vocerío de las locas devociones idolátricas?
>
> Casandra.--Sí. Demasiado ruido hace en el mundo la devoción para que sea de ley.
>
> Rosaura.--La piedad verdadera florece en el silencio.
>
> Casandra.--Y no debemos buscarla en el bullicio que nos aturde, que nos ensordece. . .
>
> Rosaura.--Ruido de gente inquieta y gritona. Son los altareros que, ciegos, desalojan las almas, arrojando de ellas la fe de Cristo. . . ¿No ves tú en nuestra sociedad ese tumulto irreverente y triste?
>
> Casandra.--Sí. . . (Con visión lejana.) Y más allá veo la sombra sagrada de Cristo. . . , que huye. (V.xii.219)

Rosaura no es práctica como Insúa, sino sublime. En la novela dialogada, estos son los verdaderos héroes. Pero averiguamos que estos héroes no logran solucionar problemas como la heroína del drama; sólo logran manterer el status quo. Esta distinción es típica de la que establece Galdós entre el significado, siempre complejo de la novela dialogada y el del drama, un tanto simplista.

## CAPITULO III

## EL ABUELO

Para determinar la posición que ocupa *El abuelo* entre las novelas dialogadas de Galdós, según los criterios de este estudio, vale recapitular lo que hemos generalizado sobre estas obras. Descontamos por completo *La loca de la casa*, porque no se concibió como novela dialogada. *Realidad*, según mi parecer, es la novela dialogada galdosiana por excelencia, en la que simultáneamente se desarollan dos conflictos, el exterior, y el íntimo. Este se caracteriza por el uso extensivo del monólogo interior. Vemos que la tendencia general en su adaptación teatral se aplica cuidadosamente a la exteriorización de lo íntimo, perdiéndose así el bello equilibrio y la separación completa entre los dos conflictos. Para efectuar este cambio en el carácter de *Realidad* había que reducir el empleo del monólogo interior que es la caracterización distintiva de esa novela dialogada. Hemos destacado la materia analítica de *Casandra* como la característica genérica distintiva de esta obra. Se elimina inequívocamente por medio de la total supresión de las dos últimas jornadas, con cambios compensativos en las otras tres que reducen aun más el carácter analítico de la obra. Naturalmente, hay en

Casandra otras características típicas de la novela dialogada, por ejemplo el uso de varias clases de acotación obviamente creadas para beneficio del lector; pero éstas no se destacan tanto en el cotejo de las dos versiones como la eliminación de las últimas dos jornadas. En todo caso, hemos visto que la mera eliminación de materia analítica en sí no es importante; lo es más bien el cambio total que efectúa esta eliminación en el significado de la obra.

En la dramatización de Realidad, vemos que al hacer partícipe del conflicto a Manolo Infante y al hacer que Federico Viera dé el misal de su madre a Augusta en vez de a la Peri, se altera el significado de la obra. Lo importante era, hasta cierto grado, la incomunicabilidad entre los personajes. En la novela dialogada no logra comunicarse Federico con Augusta, ni con Manolo Infante, que apenas figura de manera significante en el conflicto principal. Sólo al suicidarse logra Federico la comunión total con Orozco y sólo se comunican en la esfera espiritual. Para la sociedad (a diferencia del lector) el suicidio de Federico permanece una incógnita.

En Casandra, drama, el bien vence al mal. Un tanto simplista, es una obra en que los problemas sociales se solucionan, cosa casi inconcebible en la novela galdosiana, aunque no en el teatro. En Casandra, novela dialogada más en la tradición de la Novela Española Contemporánea de Galdós, los problemas sociales no se solucionan. Se

presentan, se analizan, y se llega a pequeños compromisos que hacen posible la vida social. No puede haber más distinción entre el significado de las dos versiones.

En lo que se refiere a El abuelo, según María Rosa Lida, esta novela dialogada es la más dramática de Galdós.[1] A mi ver, habría que incluir en este nivel las tres primeras jornadas de Casandra que, por lo menos, son tan dramáticas, consideradas en conjunto, como El abuelo. Pero el hecho de haberla concebido como novela dialogada en cinco jornadas, cambia el significado de la obra y, efectivamente, de esto arranca la diferencia entre el drama y la novela. En cambio, la prueba más importante de la inspiración dramática de El abuelo, novela dialogada, es que, a diferencia de la tendencia mostrada en la otras obras, no hay un cambio importante en el significado de la obra al ser llevada al teatro. No es decir que sea menos novela dialogada que las otras; en la técnica es plenamente dialogístico-novelesca. Pero en la sustancia es teatral. Digo teatral más bien que dramática, porque todas las novelas dialogadas son, por difinición, de inspiración dramática hasta cierto punto. En lo que se refiere a El abuelo, el tema del honor, arranca desde la tradición teatral clásica española, aunque se trate de distinto modo en esta obra galdosiana. Aunque, hay en ella bastante materia novelesca, es novelesca porque es un tanto episódica como las otras novelas dialogadas; el conflicto principal es básicamente sencillo y teatral.

---

[1] María Rosa Lida, p. 73.

Lo que quizá distinga, desde el punto de vista genérico a esta obra es el uso de la acotación. No se trata tanto de la acotación corta que se entremezcla en el diálogo y que estudiamos con detalle en el capítulo sobre Casandra, sino de la que se encuentra al principio o al fin de la escena o entre réplicas del diálogo, pero de gran extensión. En todo caso la acotación de El abuelo llega a un grado de desarollo no visto en las otras novelas dialogadas.

## Cambios técnicos

Que el significado general de la obra no sufra alteración significante, y que el elemento genérico distintivo sea básicamente técnico, no significa que sea El abuelo menos novela dialogada ni que en su adaptación se efectúen menos alteraciones que en las otras para poder ser representada.

En términos cuantativos, El abuelo se ha reducido tanto como Casandra y Realidad. La adaptación de Casandra se efectúa de manera básicamente sencilla por medio de la eliminación de las últimas dos jornadas, cuya consecuencia es de importancia sobresaliente respecto a los otros cambios. Sólo se acerca en importancia a esta supresión, la serie de cambios técnicos que se hacen para reducir el número de cambios de lugar.

La gran complejidad de las alteraciones de Realidad y El abuelo, en cambio, se debe al hecho de que en estas obras no había la posibilidad de amputar de tal modo un miembro

completo de la obra, afectando casi todos sus aspectos. De manera que aun más que Casandra, El abuelo se ha tenido que reescribir.

Se me ocurre que cuando se habla de reescribir una obra no se piensa inmediatamente en los cambios técnicos. Por ejemplo, retrospectivamente, al lector le parecen iguales las dos versiones de El abuelo. Esto se debe a que en la versión teatral se simplifican enormemente todos aspectos, y se elimina una cantidad significante de materia, pero el argumento apenas cambia, y como ya dijimos, el significado, o el mensaje al lector y al espectador teatral son casi iguales.

Resulta que en la adaptación teatral de El abuelo, nos importan sobre todo los cambios técnicos. Como se altera poco el argumento, el número de personajes ya bastante limitado en esa novela dialogada en comparación con las otras, se reduce poco, de quince en la novela a once en el drama. Los personajes que se suprimen, la alcaldesa, Consuelo, La marqueza, y el Prior de los Jerónimos no son necesarios al conflicto central. (De todos modos consideramos estas supresiones con más detalle al estudiar separadamente el desarollo de los personajes.)

El número de jornadas se mantiene al convertirse en actos en el drama. Son cinco en las dos obras, aunque en su extensión hay una gran disparidad. En la edición citada, sin contar el prólogo del autor, la novela ocupa ciento dos páginas y el drama menos de la mitad: cuarenta páginas.

Reducción espacial

En términos de pura representabilidad de la obra, como ya vimos en el estudio de las otras novelas dialogadas, el aspecto más importante es la simplificación espacial. Los cuarenta y cuatro lugares de El abuelo, novela dialogada, se reducen a tres en el drama. Los actos II, III, y IV se sitúan en la misma sala de la Pardina. Recordemos que muchos de los treinta y seis lugares suprimidos en la versión teatral de Casandra correspondían a las jornadas IV y V y por tanto se eliminaban automáticamente con la supresión de éstas. La simplificación en El abuelo es una tarea mucho más compleja.

Como sería excesivo incluir aquí un análisis de todos los cambios de lugar, escogemos la materia que consideramos representativa de esta serie de alteraciones. Entre los cambios de lugar más fáciles de adaptar se encuentran los de la primera jornada. En la primera escena se introduce a Gregorio y Venacio en la terraza de la Pardina. Senén llega al mismo lugar en la siguiente escena. Entre tanto están jugando en el bosque Nell y Dolly, (iii) donde encuentran por primera vez al conde (iv). De este modo se introducen pronto todos los personajes significantes. Senén va en busca de las niñas para llevarlas a casa pues han de prepararse para la llegada de su madre; todos, Senén, el conde, y las niñas vuelven juntos a la Pardina en una escena que resulta itinerante (v) mientras en la Pardina Gregoria y Vanancia anticipan la llegada del conde (vi).

Se saludan todos (vii). Continúa la introducción de personajes que figuran en la obra. Entra el cura de Jerusa, don Carmelo, (viii) y hablan él y el conde del pasado (ix); les lleva Gregoria el café (x) y entra el médico del pueblo, Salvador Angulo. A este, como al cura, también le interroga el conde sobre el asunto de las nietas (xii). Termina el acto cuando suenan los cohetes que anuncian la llegada de Lucrecia, nuera del conde y madre de Nell y Dolly.

Esos tres lugares de la novela dialogada se reducen con bastante facilidad en la adaptación teatral de la obra. Con sólo presentar a Nell, Dolly, y al conde cuando ya llegan a la Pardina se eliminan el paso de la acción al bosque y la vuelta a la Pardina, dos cambios de lugar.

Al abrir la jornada II, la acción de la novela dialogada se sitúa en una sala baja de la casa del alcalde. Nell y Dolly se reúnen allí con su madre (i). Lucrecia no quiere presentarse ante el pueblo para recibir los honores que quieren hacerle como protectora de Jerusa (ii). Con el cambio de lugar se encuentran sòlas Lucrecia y sus hijas en el tocador de la alcaldesa (iii). Todos pasan al comedor a tomar el almuerzo. Este cambio de lugar se nos describe por medio de una acotación que pinta el almuerzo y la llegada del cura y Senén a saludar a la condesa. Este último cambio de lugar no representa simultáneamente un cambio de escena. O sea que la acción de esta escena incluye la acción que se presenta sólo por medio de la

acotación.

La escena siguiente se sitúa en el jardín del alcalde. La entrevista del conde y Lucrecia es la primera escena que se traslada a la sala baja de la Pardina. Continúa la acción en este local una escena más, hasta el fin de la segunda jornada.

En el drama todo la acción de la segunda jornada tiene lugar en la sala de la Pardina. La eliminación de los cambios de lugar en lo que se refiere a los pasajes de la novela que trascurren en casa del alcalde, es facilitada por la reducción de la importancia de este personaje. Consecuentemente, al presentar sólo la materia esencial del conflicto entre Lucrecia y el conde, eliminando las escenas de la llegada que tanto contribuyen a la presentación y caracterización de Lucrecia, toda la acción se puede trasladar a la Pardina.

La primera escena del segundo acto del drama incorpora la lección de Nell y Dolly con su maestro Don Pío Coronado. Se corresponde esta escena con la primera de la tercera jornada en la novela dialogada. En el drama, el cambio de lugar sirve para situar a las niñas en la casa a fin de recibir a su madre cuando llegue.

Dijimos ya que el número de cambios de lugar es una de las libertades más aparentes del género de la novela dialogada. Damos por entendido que la libertad en general y la objetividad que proporciona el diálogo de forma teatral constituyen una feliz combinación de ventajes que ni la

novela ni el drama ofrecen juntas y que son los elementos principales que motivaron a Galdós a cultivar este genero híbrido. Hay libertades menos aparentes que la del lugar, como el uso amplio de la acotación o el análisis en pasajes largos o monólogos que ofenderían a los espectadores teatrales de las cuales también toma ventaja el autor. Pero éstas son libertades que el autor tiene que emplear o cultivar de manera consciente. En la acumulación de cambios de lugar se despreocupa el autor. La total despreocupación, incluso descuido del autor, en lo que se refiere a los cambios de lugar en la novela dialogada es evidente en las escenas i, ii, y, iii de la tercera jornada. En las escenas i y ii, Don Pío está dando la lección a las niñas de Albrit. La acotación de la primera escena dice: "(Nell, Dolly y Don Pío Coronado, sentados los tres alrededor de una mesa de estudio donde se ven papeles, tintero y libros de texto.)" (III.i.46)

Como no hay acotación de lugar a la cabeza de la escena siguiente, la ii, suponemos que se trata del mismo lugar. La única referencia identificadora es la mesa de estudio. Cuando se llega a la tercera escena se encuentra una acotación de lugar que por primera vez en esta jornada indica que la acción se desarolla en la "sala baja" de la Pardina. Como es la primera vez que se menciona el lugar, se supone un cambio de dondequiera estuviese la "mesa de estudio" a la "sala baja" en la Pardina. De todos modos, tampoco esto está claro. Puede ser también que la mesa de

estudio estuviese en la misma sala baja y que no se trate de un cambio de lugar. Pero es todo insignificante y a esto es precisamente a lo que me dirijo. No es decir que el lugar no le importe nada a Galdós. Hay lugares que se describen en gran detalle por medio de la acotación y que importan mucho en la intriga y el significado de la novela. Es más bien que no le preocupa; en este sentido, es insignificante. Puede descuidarse en una ocasión, (la arriba citado), y cuidarse al extremo en otras, (la descripción de Zaratán). Es esta la verdadera libertad--libertad inconcebible en el teatro.

A diferencia de lo que encontramos en el cotejo de primera jornada y el primer acto, es casi increíble que toda la acción de la tercera jornada pueda adaptarse a un sólo lugar en el acto correspondiente del drama. Esta reducción se efectúa situando a los personajes principales en la sala de la Pardina. La escena vi de la tercera jornada de la novela dialogada, el monólogo del Conde en el bosque, que tiene lugar antes de encontrar a Nell y Dolly, se elimina. Las escenas que siguen son de importancia capital en la investigación del conde con el fin de descubrir cuál de sus nietas es la ilegítima. Esta materia, que se presenta en el bosque (vii), en la gruta y en la casa de la Marqueza (ix) se condensa toda, se incorpora en la segunda escena del tercer acto del drama y se sitúa en la Pardina; de todos modos se conservan los motivos de esta escena. Galdós hace que mientras hablan

las niñas esté lloviendo afuera. Así conserva el motivo del miedo del trueno que el conde cree característica heredada y Nell saca los dibujos de Dolly para mostrárselos al abuelo, con lo que se logra la introduciόn del motivo del talento artístico que en la novela se hacía por la Marqueza, personaje innecesario y episódico en lo que se refiere al argumento principal y que es suprimido en la versiόn teatral.

La escena xii de la misma jornada de la novela dialogada, otro monólogo, se suprime por dos razones; requiere un cambio de lugar, al dormitorio del conde y el monólogo constituye toda la escena. Efectivamente todos los monólogos de esta novela dialogada se suprimen. También vale notar que además del cambio inicial del lugar al dormitorio del Conde, esta escena requiere que pase la acciόn del dormitorio al pasillo, o sea que resulta itinerante.

Aunque en la cuarta jornada de la novela dialogada no hay un cambio de lugar hasta la escena seis, después de ésta hay varios. En el drama, en contraste, la acciόn del acto completo se sitúa en una sala de la Pardina. Hemos visto en varias ocasiones que la acciόn que se quiere conservar en el drama se adapta a un lugar nuevo cuando es impracticable el original, pero tal cambio no siempre se puede hacer. Por ejemplo, en la sexta escena de la cuarta jornada de la novela dialogada, Dolly está arreglando el dormitorio del conde. Como el autor está destacando su

devoción al conde más bien que su habilidad doméstica en general, la escena perdería significado si estuviera limpiando otro cuarto. Para evitar el cambio de lugar, en vez de presentarse esta materia, se cuenta. Se combina con la materia de otra escena, la cuarta de la novela dialogada, y se cuenta a través de las escenas vi, vii, y viii del cuarto acto del drama. En estas escenas del drama habla el conde de la transformación que ha notado al volver a su habitación.

En las escenas viii, ix, x, xi, xii, contamos una serie de trece cambios de lugar molestos de efectuarse en proscenio. La escenas viii, ix, y x se localiza en el monasterio de Zaratán, su sacristía, su huerta, una salita, en el coro de la iglesia, el atrio de la misma iglesia, la alameda y el Portalón del monasterio. El cura y el médico han llevado a Zaratán al conde para presentarle al Prior y convencerle de que permanezca en el monasterio. Si no accede el conde, piensan encerrarle por fuerza. Este episodio, tan lleno de acción, se distingue también por el empleo extensivo de la acotación narrativa. Consecuentemente, por la combinación de los numerosos cambios de lugar y el uso de la acotación estas escenas irrepresentables se suprimen. Las escenas siguientes, las xi y xii, nos presentan al conde después de su huída del monasterio, vagando en la meseta hasta encontrarse con Don Pío. Estas escenas que resultan itinerantes son aun más dificiles de montar que las anteriormente citadas. También se suprimen.

Con todos estos cambios de lugar, todavía no llegamos al fin de la cuarta jornada. Pasa la acción al comedor de la Pardina (xiii), de allí al jardín y la casa del alcalde (xiv) donde se celebra la fiesta onomástica de la alcaldesa. Vuelve al comedor de la Pardina (xv); allí termina la jornada.

La acción de las escenas dedicadas a la visita del conde a Zaratán está eliminada completamente al llevar la obra al teatro. Esta materia no se cuenta en otra forma como la del arreglo por parte de Dolly del dormitorio del Conde. En realidad la proyectada reclusión se elimina y sólo se alude al plan de encerrarlo. O sea que se habla mucho de llevar al conde a Zaratán, pero nunca se materializa el plan. Como vamos a ver más adelante, el conflicto entre el conde y Jerusa se simplifica considerablemente en todo aspecto en la adaptación teatral.

En la quinta jornada de la novela dialogada figuran once lugares con tres escenas itinerantes. De las escenas i y ii que se sitúan en la Pardina, se traslada la acción al jardín del alcalde (iii), de allí a una sala en la casa del alcalde (v) y a un gabinete en la misma casa (vi, vii, viii, ix). Con la excepción de la última escena citada, la acción de esta serie de escenas se concentra en Lucrecia, aun cuando no está presente. En términos de lugar, la casa del alcalde forma el campo de Lucrecia, mientras la Pardina es el del conde. Por medio de reducir la importancia de Lucrecia, como ya hemos dicho, se facilita la

eliminación de la casa del alcalde de entre los lugares que figuran en el drama.

En la escena x, itinerante, el conde se encuentra en la calle de Potestad y el callejón de Cristo; va a la Pardina (xi), encuentra a Senén que le pide una entrevista (xii) y le informa que han obligado a Dolly a irse con su madre. Además, Senén le revela que ella, la que ha preferido quedarse con su abuelo, es la falsa, la ilegítima. Llega una carta de la Condesa que dice que ha autorizado a su confesor a revelarle la verdad al conde. Como no tiene confianza en la revelación de Senén, va a la iglesia a entrevistarse con el padre Maroto. Se describe el resultado de la corta entrevista por medio de la acotación que termina la escena. La escena xv de la novela dialogada constituye la huída del Conde de Jerusa. Se va a la cita del suicidio con Don Pío en el Calvario de Santorojo (xvi). En la última escena de la novela dialogada, llega Dolly y van ésta, el conde y Don Pío, camino a otro pueblo. El viaje y la estancia allá se describen por medio de un epílogo en forma de acotación que informa sobre la llegada de una carta de consentimiento y benedición de Lucrecia. En el drama toda la acción del quinto acto se localiza en una plazoleta frente a la iglesia de Jerusa, su tercero y último cambio espacial. La acción se ha tenido que alterar para que quepa toda lógicamente en este lugar. Efectivamente, llegan todos a una función de la iglesia (i). Por fin llega el conde (ii) quien ha salido a fines del cuarto acto al

averiguar que los jerusanos le han querido encerrar en Zaratán. Al llegar a la plazoleta, Senén le informa de que Lucrecia se ha arrepentido (iii). En la escena siguiente le dice además que Dolly es la ilegítima. En una escena que se corresponde básicamente con la de la novela dialogada, se encuentra el conde con Nell y al verla salir de la iglesia se da cuenta él mismo de la verdad. En la escena siguiente sale Lucrecia de la iglesia (vi). Esta escena corresponde en parte, aunque en forma muy reducida, a la escena ix en la novela dialogada, la última entrevista de Lucrecia con el Conde, en casa del alcalde. Se incluye aquí también la materia de la primera carta de Lucrecia al conde, en la que le dice que ha autorizado al prior a revelarle la verdad que busca. En el drama se describe la entrada del conde en la iglesia en busca del prior por medio de una acotación breve (vi.1046). Cuando sale (viii.1046) está totalmente desilusionado. Acude a la cita con Don Pío. Oyen los dos la voz de Dolly. La novela dialogada y el drama desde este punto hasta el fin son muy semejantes. Llega Dolly y le dice al conde que quiere seguir su suerte. La acotación epílogo, descrita ya, se suprime en el drama. En esta acotación figuran varios cambios de lugar a intervienen distancias que naturalmente son imposibles de representar en el teatro. También se elimina para que termine el drama en la nota melodramática de la reconciliación de Dolly y el abuelo.

Como digo en las secciones dedicadas a las otras novelas dialogadas, la reducción del número de cambios de lugar, aunque nesaria para el cambio de género, es una alteración puramente mecánica. Responde a requisitos de la carpintería teatral más bien que a motivaciones estéticas. Por eso, aunque pueda resultar una de las alteraciones más extensas en una obra, le atribuímos importancia secundaria en este estudio, porque nos dice muy poco sobre la distinta motivación del autor, ya novelista, ya dramaturgo.

Reducción de escenas y concentración del conflicto dramático

Más importantes, pero todavía sin motivación puramente estética son los cambios que se efectúan por razones cuantitativas. A diferencia de Casandra en que se efectúa el mayor cambio cuantitativo con la eliminación de dos jornadas, la reducción de la extensión de El abuelo es una empresa bastante compleja. También lo es en otro sentido: como era de inspiración más dramática, en primer lugar, que las otras novelas dialogadas, no había tanta materia puramente superflua o de tipo novelesco o analítico que se pudiera suprimir. Frecuentemente era cuestión de condensar y reescribir pasajes más bien que eliminarlos del todo. A veces se concentra la materia de varias escenas en una, o se conserva materia en forma tan reducida que resulta en el drama una mera referencia en un diálogo dedicado a otro asunto.

La pura eliminación, que se aproxima más a la supresión de las jornadas IV y V en Casandra, es la eliminación de varias escenas completas o de episodios que contienen más que una escena. En esta supresión de escenas completas hay una tendencia predominante. Aunque El abuelo, novela dialogada, se concentra más en un sólo presonaje central, el conde, que las otras novelas dialogadas, El abuelo, drama exagera el predominio del protagonista. En gran parte, esto se efectúa por medio de la total eliminación de la mayoría de las escenas en las que no figura el conde. A veces se extrema esta tendencia hasta eliminarse escenas que tratan del conde, pero en las que no figura personalmente.

Del segundo acto del drama, por ejemplo, se ha eliminado el episodio de la llegada a Jerusa de la condesa. Este episodio es una serie de escenas en las que no figura el conde. Como estas escenas se dedican casi exclusivamente al desarrollo de Lucrecia, y como pierde importancia este personaje en el drama, muy poco de la materia se traslada a otras escenas conservadas.

Aunque gira la acción de la escena iii de la tercera jornada sobre el estado espiritual del conde, y también se introduce la idea de encerrarle en Zaratán, el conde no se presenta, y por eso la escena se elimina. La escena v de la misma jornada de la novela dialogada también se elimina por semejantes razones. Ausente el conde, los mismos personajes que figuran en la escena iii, Gregoria,

Venancio el médico y el cura, hablan otra vez del conde. La resolución que toman sobre la mejor manera de llevarle a Zaratán se relata en forma de acotación. En el drama, en cambio, nos acostumbramos más a ver al conde presente en la escena, mostrándosos, él mismo, su estado espiritual por medio de sus palabras y acciones. Efecto secundario de la concentración dramática de la acción en el personaje del conde es la simplificación de las caracterizaciones de los personajes menores. En la novela se desarrollan en relación con el conde; en el drama apenas se desarrollan.

Con todo, en la adaptación de la novela dialogada al teatro hay una pequeña contradicción a la tendencia de eliminar las escenas en las que no figura el conde. Los monólogos del conde, que constituyen escenas en las que figura sólo el conde, y en las que más nos muestra de manera concentrada el estado espiritual, se suprimen. Aunque el monólogo es un recurso teatral, irónicamente, la eliminación de los de El abuelo novela dialogada era motivada por el cambio de género. Se nota que en el teatro realista, el monólogo considerado artificioso gozó más desarrollo en la novela que en el teatro. El público no aguantó pasajes largos y analíticos de diálogo, ni de monólogo, Galdós había sufrido bastante ya la crítica de esta clase de pasajes en su producción de Realidad, drama, adaptación de la novela dialogada del mismo título, y su primera obra teatral representada. Por tanto de El abuelo se eliminan las escenas vi, monólogo largo en el bosque

(III.vi.55), y la escena xii en el dormitorio, ambos de la tercera jornada, en los que expresa el conde lo más íntimo de su conflicto.

También contradice la tendencia general de concentración en el conde la eliminación del episodio de Zaratán en el que el conde es figura principal. Pero no olvidemos que hay otras motivaciones de las muchas alteraciones en esta obra. En primer lugar, como ya hemos dicho, era casi imposible montar en la escena este episodio. Y en segundo, su eliminación representa otra clase de concentración: la concentración del conflicto. El conflicto secundario que tiene el conde con los jerusanos no se elabora tanto en el drama como en la novela dialogada. Aunque los dos están muy ligados el uno al otro, los jerusanos no son conscientes de la motivación de la conducta extraña del conde. El episodio de Zaratán (IV. viii, ix, x, y xi.77-83) en la edición citada de la novela es el episodio más extenso que se elimina en la adaptación de la obra al teatro. Señalemos que lo suprimido por razón del gran número de cambios de lugar y para concentrar más el conflicto incluye una escena que es monólogo, el último de esta novela dialogada. O sea que mientras El abuelo, novela dialogada tiene tres monólogos, la adaptación no tiene ninguno.

En la quinta jornada desde la primera escena (p. 93) hasta e inclusiva la escena x (p. 106) con la excepción de dos pasajes cortos, todo se suprime. Estas once escenas

no forman un sólo episodio como las otras secciones largas que se han suprimido, sino más bien representan un desarrollo considerablemente más lento de la misma materia del quinto acto del drama. En la primera escena (V.i.93) el médico y el conde hablan de la condición espiritual de éste y del episodio de Zaratán. Se menciona que Lucrecia ha vuelto a Jerusa con el propósito de llevarse a las niñas a Madrid. Entra el cura y el conde propone el plan de separar a las niñas para que vaya una con su madre y se quede la otra con él. En la escena siguiente (V.ii.94) entra Dolly. Anuncia el conde su plan de salir de Jerusa y buscar alojamiento en otro pueblo. Dolly declara al abuelo que quiere seguir su suerte. La acción de la tercera escena pasa a casa del alcalde. Especulan el alcalde, la alcaldesa, el cura y Senén sobre la causa del estado agitado de Lucrecia. Entra Consuelito, personaje menor (iv) y continúa esta discusión del conflicto que ha tenido Lucrecia con el Marqués de Pescara. Sólo se conserva un trozo muy reducido de esta materia en el drama. Constituye una escena en la que se refiere brevemente a dicho conflicto de Lucrecia y al plan para el encierro del conde en Zaratán. Véase las respectivas escenas en la edición citada (V.iii, iv, y v.95-100, V.i y ii.1043-44). En la escena siguiente (v), entra el conde a pedir otra entrevista con Lucrecia; Nell le suplica que espere hasta el día siguiente. Aparece la alcaldesa a anunciar que Lucrecia ha consentido hablar al conde, pero que primero

quiere despedirse de Senén. Todo lo citado hasta este punto de la quinta jornada carece de dinamismo. En las primeras escenas el conde habla de manera analítica sobre sus problemas, y en las siguientes, especulan personajes menores sobre los problemas de Lucrecia. En términos del progreso de la intriga, estas escenas son superfluas se suprimen en el drama.

En la escena vi, con la entrevista de Lucrecia y Senén, vuelve a progresar la acción. Esta escena, sin embargo, también se elimina en la adaptación teatral. Como Lucrecia ha perdido mucha importancia en la obra, sus conflictos personales se reducen. En el drama, figura más bien como obstáculo al conde que como personaje con conflicto individual. Resulta que su conflicto con Senén disminuye tanto, que se suprime esta segunda entrevista y averiguamos el resultado de la petición de Senén de una subida de puesto sólo por medio de lo que éste dice al conde. En el drama, lo que era un conflicto, aunque muy secundario, entre dos personajes individuales, viene a ser incidental, sirviendo sólo para establecer la relación entre estos personajes en lo que se refiere al conflicto del conde. En realidad, lo que se conserva de la segunda entrevista de estos personajes resulta ser una referencia por parte de Senén para explicar su traslado al campo del conde.

Para reducir hasta el grado necesario la duración de esta jornada, era preciso extraer de la materia de la

novela dialogada sólo los hechos que afectan la intriga, eliminando toda la materia elaborativa. O sea que esta obra requiere más que la mera concentración en el personaje central. Muchas de las escenas en las que predomina el conde abundan de materia elaborativa y superflua. Entre esta materia encontramos bastante que denominamos especulativa. Por ejemplo, el conde sugiere al cura que separen a las niñas, después sugiere el mismo plan a Lucrecia. Está especulando sobre las posibilidades de efectuar este plan que nos parece imposible. El hecho de materializarse el plan en el desenlace no tiene relación ninguna con los deseos del conde; independientemente, Dolly decide quedarse con él. O sea que la novela dialogada presenta la especulación, o sea, los planes y los hechos; el drama dispensa de los planes para presentar sólo hechos.

En la décima escena de la novela dialogada se encuentra al conde solo. Después entra Don Pío. El conde le sugiere el plan de reunirse después en el Páramo para suicidarse juntos. Resulta una escena en la que no progresa la acción --o sea que se dedica a planear la de una escena hipotética.

A diferencia de Casandra, no hay en El abuelo escenas que carezcan totalmente de relación con la intriga o conflicto. En Casandra hay bastante materia puramente superflua en este respecto. Por ejemplo, las ceremonias que celebran Doña Juana y sus parientes para el beneficio del colegio de San Hilario, aunque ligadas a la temática, no hacen falta en la intriga. En estas escenas no progresa

la acción; constituye nada más que un comentario social. El tema de El abuelo se podía haber tratado en su aspecto social principalmente, pero Galdós quiso presentarlo como problema íntimo. Aun el conflicto con los jerusanos se trata de manera personal más bien que social. En este sentido, casi todo se liga directamente al conflicto principal. Esto no es decir que en El abuelo, novela dialogada no hay aspectos secundarios del conflicto, como el del conde con los jerusanos. Son precisamente estos los que se pueden reducir. Vimos que se suprimió por completo el episodio de Zaratán, punto culminante del conflicto con los jerusanos. Dijimos también que la importancia individual de Lucrecia se reduce tanto que apenas aparece en la escena en interacción con personaje que no sea el conde. Su existencia en el drama se debe al conflicto del conde. Además de estos aspectos secundarios de la trama, la otra materia que se elimina es la que no incorpora acción. Constituye lo que ya denominamos materia especulativa--planes más bien que hechos y acciones. Resulta que en la adaptación de El abuelo no era cuestión de eliminar materia sino la elaboración preliminar o subsiguinte de la materia conservada.

Volvemos a nuestra premisa original. El hecho de ser básicamente dramática la concepción de la obra determina en este caso también la clase de alteración que se efectúa.

Antes afirmé que el método de reducción más importante que usó Galdós en esta adaptación era la condensación de

materia, con el propósito de concentrar la acción, más bien que la eliminación. Después me embarqué en un estudio de la materia eliminada. Parece una contradicción. Clarifiquemos. Aunque pura eliminación, por la mayor parte lo arriba analizado es materia elaborativa. Suprimir esta materia tiene el mismo efecto de la condensación en otras obras, porque en ningún caso se eliminan elementos completos de la intriga. En Casandra, las dos últimas jornadas eliminadas de la adaptaciónteatral, constituyen un aspecto principal de la obra. En El abuelo, reiteramos, la intriga no se altera; se simplifica.

La complejidad de la adaptación de El abuelo crea otra clase de alteración que no se encuentra en la de Casandra. Varias escenas pierden su identidad como entitades individuales sin ser suprimidas. Se incorporan o se combinan con otras escenas por medio de la condensación de materia y la concentración de la acción. Para efectuar esta condensación, vemos que aunque cambia menos el significado de El abuelo en la versión teatral, se reescribe más que Casandra y Realidad.

Esta combinación de escenas se encuentra menos en la primera jornada que en las otras. Hay varias condensaciones de pasajes y eliminaciones de cambios de lugar; pero con la excepción del cambio de lugar y la gran extensión de la jornada, apenas se nota la diferencia entre el género de las dos versiones. Sólo figuran dos lugares en esta jornada, no se usa la acotación narrativa y no es muy

analítica ni íntima la materia. Hasta se sospecha, considerando tambien la calidad dramática de la materia de la obra, que Galdós la concibió, al igual que La loca de la casa, como drama. Y al entrarse en la materia se decidió por desarrollarla como novela dialogada. O sin aventurarnos tanto, se puede decir, a base de las primeras jornadas de El abuelo y también de Casandra, que Galdós no distinguió tanto entre la técnica de la exposición de la novela dialogada y el drama, como entre otros aspectos de los dos géneros.

Hemos visto que las primeras escenas de la segunda jornada se eliminan por ser las que se dedican al desarrollo de Lucrecia. Aunque lo eliminado es considerable, y reduce la complejidad de este personaje, notemos que no hay materia en estas escenas cuya eliminación cambie el argumento ni el significado de la obra. La primera escena de esta jornada cuya sustancia Galdós consideraba importante conservar es la de la conversación entre Lucrecia y el cura. En esta escena expresa Lucrecia la intensidad de su intranquilidad ante la reunión con su suegro. La escena se reescribe casi del todo. Cambia de lugar como ya hemos notado, pierde su identidad por razón de la eliminación de toda materia que no se aplica directamente a la intriga y se incluye en la escena v del segundo acto del drama.

Vale destacar que en este acto se añaden algunas escenas (iii y iv). Aunque parezca una contradicción a la tendencia predominante a condensar la acción, estas escenas

son de menos duración que la cuarta y única que reemplazan en la novela. Además sirven de transición suave para anunciar la llegada de la condesa en la escena iv del drama (II.iv.1022), lo que no hay en la situación correspondiente de la novela, (II.v.39).

Distribución y reordenación de las escenas

Para reducir la obra hasta el grado necesario para su representación, no se podía sólo condensarla como hizo Galdós con las primeras tres jornadas de Casandra. En muchas ocasiones había que reordenar la distribución de las escenas. Por ejemplo la primera y la segunda escenas del segundo acto del drama en las que el cura y el médico interrumpen la lección de las niñas corresponden a la primera y segunda escenas de la tercera jornada de la novela dialogada. En las escenas que siguen la lección de las niñas en las respectivas obras (III.ii, II.i), no está presente el conde. Pero en la escena ii del tercer acto del drama, una adición a la obra que incorpora materia de la escena ii de la tercera jornada de la novela, está presente el conde mientras no figuran el cura y el médico. Esta escena sirve de ejemplo de cómo Galdós emplea pasajes que proceden de la novela y los interpola para que quepan en la escena del drama. En la novela, sólo se refiere a las palabras del conde, no presente sobre la educación de sus nietas; en el drama Don Pío las repite en su presencia.

Venancio.--Y su abuelito, en vez de reprenderlas para que se apliquen, les dice que la señora Gramática y la señora Aritmética son unas viejas charlatanas, histéricas y mocosas, con las cuales no se debe tener ningún trato.

El Cura.--¡Qué bueno! . . . Si digo que el conde. . .

Venancio.--(A Don Pío.) Y anoche, ¿cuál fué la tecla que nos tocó?

Don Pío.--Que no debo introducir más paja en la cabeza de las señoritas, pues o que les conviene es educar la voluntad.

El Cura.--No está mal. . . (III.ii.49)

Don Pío.--Oigo, sí. . . , y no olvido lo que el señor conde me dijo anoche: que no debo introducir más paja en la cabeza de las señoritas.

Nell.--Y que lo que conviene es educar la voluntad.

El Conde.--Justo: eso dije. (III.i.1029)

Otro ejemplo de la interpolación de materia de la novela dialogada en la obra teatral es el tratamiento del motivo de Zaratán que se desarrolla plenamente en aquélla, y se reduce a una serie de referencias en ésta. La primera mención del monasterio de Zaratán se encuentra en la tercera jornada de la novela dialogada (iii.51). Esta escena se dedica principalmente a una discusión entre Gregoria, Venancio, el médico, y el cura sobre el problema del conde. Se les ocurre en esta ocasión la posibilidad de encerrar al conde. En la siguiente escena continúa esta discusión. (III.iv.50-51) En la escena v (III.v.54-55) deciden que encerrarle en el monasterio es la única solución al problema. La manera de efectuar esta solución constituye la materia de la acotación que termina la escena.

No está presente el conde a lo largo de estas escenas. Cuando vuelven de su paseo el conde y sus nietas, se reúnen con el cura y el médico en la Pardina (III.xi.64). El cura y el médico le tratan de interesar en el trabajo de los monjes del monasterio. Le proporcionan antecedentes sobre el prior, el Padre Maroto, persona distinguida que le convendría conocer. Recalcan sobre todo las mejoras que el prior ha instituído en el monasterio y la gran comodidad que allí se puede disfrutar. Termina la conversación con la sugerencia de que considere el conde irse a vivir en Zaratán.

> El Cura.--(Suspirando.) ¡Oh!, sí. . . Pero no soy libre. Pertenezco a mis feligreses. Usted sí, señor don Rodrigo; usted sí que debería ser el Carlos Quinto de ese Yuste. (III.xi.66)

Mientras habla con Senén en la tercera escena de la cuarta jornada (p. 72), el Conde se refiere a la sugerencia como "una intriga. . . para arreglarme una jaula en los Jerónimos." Dice, sin embargo, que esto es menos importante que otro asunto de que quiere hablar--sobre Carlos Eraul, quien según el conde sospecha puede ser el padre de la nieta ilegítima. O sea que según el conde, el conflicto que tiene con los jerusanos es secundario a su conflicto personal, el del honor y la pureza de la sangre de la familia. Aunque los dos son conflictos dramáticos, el primero pierde importancia en el drama donde los limites de la técnica dramática exigen un solo conflicto principal. Por eso, además de reducir los pasajes dedicados

al desarrollo del tema de Zaratán, también se elimina el episodio del encierro. Aunque se podía haber eliminado las escenas que se sitúan allá, conservando la materia, todo se suprime. En el drama nunca se llega al punto de materializarse el plan de encerrar al conde. Resulta que se eliminan las escenas en el monasterio (IV.viii, xi, y x. 77-81), las que dependen de este episodio por su existencia, (IV.xi, y la mayor parte de xii, xiii) y unas referencias de la alcaldesa al hecho de que "el león se haya escapado de la espléndida jaula de Zaratán" (IV.xiv.89). Este conflicto, más que secundario en la novela, se hace todavía menor en el drama: todo se sustituye como hemos dicho por unas leves referencias. En la escena iv del tercer acto, después de quejarse el conde del tratamiento que recibe en la Pardina, los jerusanos le sugieren mejor alojamiento sin nombrar a Zaratán, (III.xi.64). La segunda referencia en el drama corresponde a la acotación de la escena v de la tercera jornada de la novela dialogada en la que deciden cómo llevar al conde al monasterio:

> Sigue a ellas amplísima y, a ratos, calurosa discusión. Aceptada en principio por los cuatro vocales la conveniencia de alojar al anciano Albrit en los Jerónimos de Zaratán, surgen criterios distintos acerca de la forma y manera de realizar lo que creen benéfica y santa obra. Mientras Venancio opina que debe
>
> El Médico.--Sí, estamos conformes.
>
> El Cura.--Nada de violencias. Ya viste cómo se puso, solo porque le indicamos. . . (A Venancio.) Di, tú, ¿continúa en su cuarto?
>
> Venancio.--(Viendo venir a Gregoria.) Gregoria nos lo dirá.

conducírsele al monasterio con toda la derechura y sencillez con que se traslada un buey de este al otro prado, Gregoria, más delicada y benigna, propone que los propios monjes vengan por él, y le conviden a una fiesta, y le hagan muchas carantoñas hasta llevársele; y una vez allí, que le trinquen bien y le pongan ronzal de seda. El Médico, por el contrario, niégase a autorizar nada que trascienda a forzado encierro, y sostiene que don Rodrigo debe entrar en Zaratán voluntaria y libremente y quedarse allí sin ninguna violencia, única manera de precaver un desorden mental verdaderamente grave. Y el Cura, hombre conciliador, que todo lo pesa y mide, se ofrece a buscar una fórmula que sea como resultante mecánica de las diversas opiniones expuestas y a proponer un procedimiento que a unos y otros satisfaga. Nómbranle por unanimidad «Comisión ejecutiva», y como él se pirra por todo lo que sea dirección y mangoneo, promete desplegar en el asunto toda su diplomacia y el hábil manejo con que sabe acometer las empresas más arriesgadas y dificultosas. Despídese Angulo para continuar sus visitas, y don Carmelo, con los dueños de la casa, se dirige al espacioso y

Gregoria.--(Por el foro.) En su habitación está. Allí fue a parar del empuje que le dio su furia.

El Médico.--En su soledad se habrá calmado.

El Cura.--Pues ya lleva media hora de soledad. (Impaciente se levanta.) ¡Cómo se va el tiempo! . . . Y nosotros aquí sin resolver nada. (Entra Senén por el foro; trae un saco en la mano.) (IV.i.1035)

Senén.--Ya estamos de vuelta. (Deja el saco en una silla.)

El Cura.--Senén de todos los demonios, a tiempo llegas.

Venancio.--Vienes de Veralba.

Gregoria.--¿Qué noticias. . . ?

Senén.--Buenas y gordas.

El Médico.--¿Vuelve la condesa?

Senén.--Mañana. Hay novedades. . . Sepan que el reverendo prior de Zaratán. . .

El Cura.--(Vivamente.) Si, ya sabemos. . . , se propone catequizar a la condesa y traerla al buen camino. . . Sigue.

bien poblado gallinero de La Pardina. Examinando huevos, pollos y echaduras se pasa parte de la mañana, y por último, se convida a comer. Gregoria le aconseja que prefiera la escena, y propone invitar también al Médico. Aprobación unánime. (III.v.54, 55)

Senén.--"Ainda mais". El santo varón consiente en admitir en su monasterio al conde de Albrit. . . Para él están arreglando una celda espléndida.

El Cura.--Donde vivirá como Carlos Quinto en Yuste.

El Médico.--Muy bien. De modo que ya tenemos jaula.

El Cura.--Jaula dorada, como corresponde a tan noble figura. (IV.ii. 1035)

Nótese que sólo con las primeras dos frases del pasaje citado del drama se sustituye todo el pasaje largo de la novela dialogada; lo demás es materia tomada de varios lugares de la novela dialogada. La referencia a Carlos Quinto procede del ya citado pasaje en el que el cura trata de convencer al conde de que vaya a Zaratán. (III.xi.65-66) Y para la metáfora de la jaula se aprovecha el autor de los pasajes ya citados del conde mismo (IV.iii.72) y de la alcaldesa (IV.xiv.89).

Repetimos que nunca se materializa el plan en el drama. En términos de la intriga se sustituye por la visita y la huída de Zaratán, la firme negación por parte del conde de encerrarse voluntariamente. O sea que las dos obras llegan la misma conclusión por vías distintas. En lo que se refiere al carácter del conde el resultado es igual. Su independencia de carácter se recalca en las dos obras porque en las dos resiste.

El Conde.--(Cuadrándose fiero.) ¡Villanos, al que se atreva a poner la mano en «el león de Albrit», al que manche estas canas, al que toque estos huesos, le mato, le tiendo a mis pies, le despedazo! (Inmóviles y mudos, no se atreven a llegar a él. Diríjese Albrit impávido a su estancia y penetra en ella sin mirarlos.)

Venancio.--(Mientras se restaña con un pañuelo la herida, de que brota sangre.) ¡Encerradle, encerradle! (Un Criado da vuelta a la llave y la quita.) (III.xiii.70)

El Conde.--(Con autoridad severisima, conteniéndole con un gesto.) ¡Atrás, lacayo! . . . Y vosotros, complices de esta villanía, respetad al anciano, respetad al prócer; no atéis estas manos que os sacaron de la miseria. (Amenazándoles.) Mirad que aún son fuertes. . . (Con voz entera y vigoroso acento.) Al que se atreva a poner la mano en el «León de Albrit», al que manche estas canas, al que toque estos huesos, le tiendo a mis pies, le despedazo. . . (Por el Cura, que, colocado cerca de la puerta, le intercepta la salida.) ¡Paso! (Por Venancio, que al otro lado párase también, como si quisiera cortarle la retirada.) ¡Paso! (Mudos y aterrados se apartan Venancio y el Cura. Sale el Conde con firme paso por el foro.) (III.iv. 1035)

No simple adaptación, sino reescritura

Queda claro el hecho de que en El abuelo no se suprime tanta materia como se reescribe, conservándola en forma muy reducida, pero identificable en la obra teatral.

No es siempre cuestión de un tema o un motivo que se reduce, como hemos visto con el ejemplo de Zaratán. Hay muchas escenas que se integran en el conflicto principal que también necesitan ser abreviadas en el drama. Por ejemplo, la escena del encuentro del conde con sus nietas en el bosque (III.vii.56), que precede al análisis del conde de

ellas, contiene poca materia que pase a la escena correspondiente en el drama. Aunque la materia de esta escena se aplica a la intriga, en ella no progresa la acción. Meramente pregunta el conde sobre el progreso de los estudios de las niñas y aprovecha la ocasión de despedirse de Don Pío para quedarse solo con sus nietas. Merece notar que otra lección de las niñas, la larga al principio de la tercera jornada (III.i.46-49) se interrumpe por el cura (III.ii.49). El interés en el progreso intelectual de las niñas paralela el del conde en la escena arriba citada. En el drama la escena de la lección se recoloca al principio del segundo acto (II.i.1019-1021). Cuando entra el cura (II.ii.1021) en vez de preguntar sobre los estudios, es para darles permiso a las niñas a dejar el estudio para ir al encuentro de su madre quien viene a visitar a la Pardina. Además de las ventajas cuantitativas, este cambio proporciona una estilística. Resulta que cuando entra el conde al principio del tercer acto, sus preguntas sobre la educación de sus nietas en el drama no representa una repetición del interés y preguntas semejentes por parte del cura (III.i.1029).

La materia principal de las escenas en que se encuentra solo el conde con sus nietas es distinta en las dos obras sólo en lo que se refiere a lo físicamente circunstancial. En la novela dialogada los pasajes que describen el paseo en el bosque, la llegada de la tormenta, el refugio en la

gruta de Santorojo, y la llegada a la choza de la Marqueza se eliminan. La materia principal de estas escenas es el análisis de las niñas por parte del conde para poder distinguir la nieta legítima de la falsa. En la novela esta materia ocupa dos escenas, (III.viii y ix.57-64); en el drama se condensa en una, (III.ii.1029-33). Se nota que aunque se condensa, la escena del drama es todavía larga para el teatro. La duración de esta escena se debe a la gran importancia del asunto en el conflicto íntimo del conde. Todo lo circunstancial citado arriba, y la figura de la Marqueza se suprimen. Esta es un personaje episódico que apenas interesa, aun en la novela. Sirve el propósito de informar al conde sobre el talento artístico de Dolly, dato que para él la pueda ligar al antiguo amante de Lucrecia, el pintor Carlos Eraul. Fácilmente este dato se incorpora en la escena del drama. Como pasan el rato el conde y sus nietas hablando de sí mismos para conocerse mejor, es natural que se mencionara el talento de Dolly. En efecto, Nell saca el portfolio de Dolly para mostrárselo al abuelo. En resumen, las dos escenas de relativamente gran extensión de la novela se condensan en una, también larga, pero nada episódica, pues toda la materia importante se conserva.

La escena xi de la tercera jornada de la novela dialogada (64-68) sirve de ejemplo de una escena que se elimina por completo, pero cuya materia principal aparece en otras ocasiones; en esta escena hablan el médico y el

cura sobre las comodidades del monasterio de Zaratán. La segunda parte de la escena resulta uno de los puntos culminantes en el conflicto íntimo del conde. A lo largo de la escena en la novela, Dolly va perdiendo favor hasta el punto de que al fin la rechaza cruel y definitivamente el conde. En la escena siguiente, la del monólogo del conde (III.xii.68), se despierta el conde después de soñar que su hijo, Rafael, le había indicado la ilegítima matando de un golpe a Dolly. El conde acepta esto como agüero y decide matar él mismo a Dolly para cumplir la voluntad de su hijo muerto. Hasta la cuarta escena de la jornada IV, o sea que en otra jornada, seis escenas en adelante, no averiguamos que Dolly no se ha presentado más ante su abuelo por creerle enfadado con ella. Aparentemente necesita condensarse la materia en la adaptación teatral. Pero se condensa hasta tal punto que no está claro el motivo de la inseguridad de Dolly. Como la escena en la que pierde favor se suprime, el único antecedente que puede haber para el disgusto del abuelo se encuentra en la la escena del análisis de las dos niñas en la que en ocasiones Dolly pierde favor. Pero de tosos modos vacila mucho el conde en esta escena y cuando termina el lector o espectador no está seguro de cuál de las nietas gana el favor del abuelo (III.ii.1027-33). De cierto modo en esto falla la condensación de materia. Cuando abuelo y nieta se reconcilian, es porque Dolly ha arreglado completamente el dormitorio del conde y éste la llama para agradecérselo.

Parece que la niña lo ha hecho para recobrar el cariño del conde. Como en el drama se ha oscurecido la causa de la pérdida de favor, más claro hubiera sido que Dolly arreglara el cuarto desinteresadamente, motivada sólo por el gran amor que siente por el abuelo.

En contraste, uno de los mejores ejemplos de la condensación y simultánea conservación de materia se encuentra en unas escenas ya citadas. Cuando sale el conde de su dormitorio hacia el de sus nietas con el propósito de realizar el sueño que ha tenido, le detiene Venancio en el pasillo (III.xii y xiii.68-70). Algo de esta materia y la de la segunda escena de la cuarta jornada (IV.ii.71-72) se combinan para formar la escena cuarta y última del tercer acto del drama. Como la pérdida de favor de Dolly es un punto culminante en el conflicto íntimo del conde, la escena del pasillo lo es en el conflicto secundario, el del conde con los jerusanos. Es la primera confrontación abierta y hasta violenta de las voluntades del Conde y Venancio. Puesto que se elimina esta escena para terminar el tercer acto del drama, se incorporan elementos de ésta y la otra en que viene a la superficie el choque de personalidades por razón del servicio descuidado de Gregoria y Venancio en lo que se refiere a la comodidad del conde, y se emplea para dar fuerza dramática a una tercera materia, la del propuesto encierro en Zaratán.

Venancio.--(Con malos modos.) ¿Por qué está levantado el señor conde?

El Conde.--(Arrogante.) Porque quiero. . . ¿Quién eres tú para interrogarme de esa forma descortés?

. . . . . .

El Conde.--Pues bien: quiero mandar un recado a tu ama, dignísima reina de tal vasallo.

Venancio.--¿Qué?

El Conde.--Un mensaje de gratitud. . . (Con rápida acción enarbola el palo, y con la fuerza que le imprime su insensata cólera lo descarga sobre la cabeza de Venancio, sin darle tiempo a esquivar el golpe. Es palo de ciego, palo nocturno. Formidable acierto.) Toma. . . De mi parte.

Venancio.--¡Ay! . . . ¡Maldito viejo!

Gregoria.--(Que acude en paños menores; tras ella, dos Criados con un farol.) ¡Sujetadle! . . . Ese hombre está loco.

El Conde.--(Cuadrándose fiero.) ¡Villanos, al que se atreva a poner la mano en «el león de Albrit», al que manche estas canas, al que toque estos huesos, le mato, le tiendo a mis pies, le despedazo! (Inmóviles y mudos, no se atreven a llegar a él. Dirígese Albrit impávido a

El Conde.--Las despido, porque no quiero que estos ángeles inocentes se aflijan oyendo mis lamentaciones. Sí, sí. (A Venancio y Gregoria con serva dignidad.) Duro es el pan de vuestra casa. . . , tan duro, ¡ay!, como vuestros corazones. . .

Venancio.--Al pedirnos asilo, debió considerar vuecencia. . .

El Conde.--Considero, sí, que no tenéis ni un destello de generosidad en vuestras almas, ennegrecidas por la codicia; no sois cristianos, no sois nobles, que también los de origen humilde saben serlo; no sois delicados, porque en vez de dar un consuelo a mi grandeza caída, la pisoteáis; vosotros, que en el calor, en el abrigo de mi casa pasasteis de animales a personas. Sois ricos; pero no sabéis serlo. Yo sabré ser pobre, y puesto que con vuestras groserías me arrojáis, al fin me iré de esta casa, en la cual no hay piedra que no llore las desgracias de Albrit.

El Cura.--¡Oh, no! . . .

El Médico.--¿Y qué importa, si disponemos para el ilustre prócer más digno alojamiento?

. . . . . .

El Conde.--¿Qué? . . .

su estancia y penetra en ella sin mirarlos.)

Venancio.--(Mientras se restaña con un pañuelo la herida, de que brota sangre.) ¡Encerradle, encerradle! (Un Criado da vuelta a la llave y la quita.) (III.xiii.69-70)

El Conde.--(Examinando el servicio con repugnancia.) Pero ¿qué servicio es este?

. . . . . .

El Conde.--(Probándolo.) ¿Qué es esto? (Con asco.) ¡Agua indecente de achicoria. . . , y recalentada. . . , y fría! . . . Vamos, las sobras del café de anoche, que ya era malo adrede. . . (Cogiendo el pan y tratando de partirlo.) ¿Y de dónde habéis sacado esta piedra que me dais por pan? . . . Con ser tan duro, no lo es tanto como vuestros corazones.

Venancio.--Culpa del panadero, señor. . .

El Conde.--Culpa de vuestra sordidez villana. (Les arroja el pan.) Echad esto a vuestros perros y dadme a mi lo que para ellos tenéis, pues de fijo les dais trato mejor que a mí. Guardad esta preciosa vajilla, no se os deteriore, no se os desgaste en mi servicio. (Arroja al suelo todas las piezas de loza y latón.) ¡Queréis aburrirme, queréis hacerme imposible la vida! Al último pastor de cabras, al último mendigo que

Venancio.--Que los señores presentes, sus buenos amigos, y este humilde criado, nos proponemos llevar a vuecencia. . .

El Conde.--¿Adónde?

Venancio.--A un alojamiento más cómodo que La Pardina.

El Conde.--(Colérico.) ¡Ah!, ya os entiendo. El corazón me anunciaba esta vileza. ¿Queréis encerrarme ca un asilo, tal vez en una casa de orates? . . . (III.iv. 1034)

El Cura.--(Conciliador.) Señor conde, no se acolore y ógnos. . .

El Médico.--(Conciliador.) Tenga calma. . .

El Conde.--¡La prisión, el aislamiento! . . . ¿Y para qué? Para que no descubra la verdad ignominiosa. . . , el deshonor. . . No se atreven a decapitarme, y me encierran, me sepultan en vida. . .

El Médico.--(Intentando aplacarle.) No es eso. . . Tratamos, señor conde, de asegurarle el descanso físico y moral.

El Conde.--¡Y para ello atentáis a mi libertad!

Venancio.--(Con cierta altanería grosera.) Yo digo. . . , ¿para qué quiere vuecencia la

llegara con hambre a vuestra puerta le dariais la limosna, sin humillarle. ¿Por qué, ingratos, me humilláis a mi?

. . . . . .

El Conde.--No te molestes. . . (A Venancio y Gregoria, con majestuosa indignación.) No tenéis ni un destello de generosidad en vuestras almas ennegrecidas por la avaricia; no sois cristianos; no sois nobles que también los de origen humilde saben serlo: no sois delicados, porqué en vez de dar un consuelo a mi grandeza caída, la pisoteáis: vosotros, que en el calor, en el abrigo de mi casa pasasteis de animales a personas. Sois ricos. . . : pero no sabéis serlo. Yo sabré ser pobre, y puesto que con vuestras groserías me arrojáis, me iré de esta casa, en que no hay piedra que no llore las desgracias de Albrit.

. . . . . .

Venancio.--(Turbadisimo, tragándose la ira.) La condesa no puede mandarme. . . , yo. . . , digo, la condesa es mi señora. . . , dueña de todo.

Gregoria.--(Vivamente.) De La Pardina, no.

Venancio.--La Pardina es mía.

El Conde.--(Arrogante.) Sea de quien fuere, y en tanto me decido si me quedo o me voy, no quiero veros. Idos de mi presencia.

libertad? . . . , a sus años, enfermo. . .

El Conde.--¿Que para qué quiero mi libertad? ¿Por ventura pretendes tú privarme de ella?

Venancio.--(Sin atreverse a responder afirmativamente, dando un paso hacia el Conde.) Yo. . .

El Conde.--(Con autoridad severísima, conteniéndole con un gesto.) ¡Atrás, lacayo! . . . Y vosotros, cómplices de esta villanía, respetad al anciano respetad al prócer; no atéis estas manos que os sacaron de la miseria. (Amenazándoles.) Mirad que aún son fuertes. . . (Con voz entera y vigoroso acento.) Al que se atreva a poner la mano en el "León de Albrit", al que manche estas canas, al que toque estos huesos, le tiendo a mis pies, le despedazo. . . (Por el Cura, que colocado cerca de la puerta, le intercepta la salida.) ¡Paso! (Por Venancio, que al otro lado párase también, como si quisiera cortarle la retirada.) ¡Paso! (Mudos y aterrados se apartan Venancio y el Cura. Sale el Conde con firme paso por el foro.) (III.iv.1034-35)

Venancio.--(Dudando.) Decídalo pronto, porque. . .

El Conde.--(Despidiéndolos con gesto de autoridad.) Pronto.

Venancio.--(Saliendo con Gregoria.) Sufrámosle un día más, un solo día.

Gregoria.--Y es mucho. . . , ¡jinojo! (IV.ii.71-72)

No se puede negar que la escena fue reescrita. Pero eso no impide el empleo de pasajes del original cuando con acertados. En este caso, las dos situaciones se refieren a la libertad personal del conde y el intento del antiguo sirviente de someterle al encierro, en su dormitorio en la escena del pasillo, en el monasterio, en el drama.

Como la casa del alcalde no figura entre los lugares de la obra teatral, por razones ya notadas, y como se suprime a la alcaldesa, la viesta onomástica de ésta (IV.xiv.89-91) se elimina. Lo único entre todo el contenido de esta escena que importa en el drama son las noticias que trae Senén de los planes que tiene Lucrecia para llevarse a sus hijas. Según los criterios que hemos establecido para esta adaptación, (de conservar nada más que lo esencial), esta materia, se extrae de la situación y viene a constituir, sola, una escena completa, mientras en la novela forma una parte mínima de la escena.

Visto que el desenlace rápido funciona mejor en el teatro que el lento y gradual, y que en la época de Galdós era poco menos que exigido, la larga jornada quinta de la

novela dialogada se ha tenido que rehacer para reducirla suficientemente. Se reduce de viente páginas y media a seis en la edición citada.

En la primera escena el conde y el médico hablan del conflicto de aquél. En esta escena el conde propone al cura la separación de las niñas para que una se quede con él y la otra se vaya con Lucrecia. Después cambia el asunto y se habla del estado del ánimo malísimo de Lucrecia. En la escena siguinte (V.ii.94-95) vuelve Dolly de la casa del alcalde para acompañar a su abuelo. En este punto el conde anuncia su plan de salir de Jerusa para otro colono antiguo suyo. Al oír esto, Dolly le confiesa su amor y su deseo de seguir la suerte del conde.

En el jardín del alcalde, en la escena iii (95-96) el cura, el alcalde, y la alcaldesa conversan sobre el conde, Dolly, y la causa de la repentina vuelta de Lucrecia de Verola. Entra Consuelito a quien sobornan para extraerla información sobre el conflicto de Lucrecia. Llega el prior de Zaratán a confesar a Lucrecia. En la escena v (98-100), llega el conde con el propósito de proponer a Lucrecia la separación de las niñas. Lucrecia ve primero a Senén (vi.100-101) a quien por fin rechaza abiertamente. Entra la alcaldesa a anunciar a Lucrecia la llegada del conde (vii.101) y se celebra la última entrevista de Lucrecia y el conde (viii.101-104). Tanto quiere Lucrecia reconciliarse con su suegro que le invita a venir a vivir con ella y sus hijas. Naturalmente se niega el

conde. Lucrecia, a su vez, le niega a su suegro permiso para tener a su lado a Dolly. Tampoco le dice la verdad que busca. Por fin se despiden tan enemigos como siempre.

En el drama, en la primera escena del quinto acto, Venancio y Senén están buscando al conde. Se refiere al estado de ánimo de Lucrecia. Senén menciona a Venancio el rechazo que ha sufrido a manos de Lucrecia (V.i.1043). (Nótese la gran concentración de materia en esta primera escena, relativa a la extensión de esta materia en la novela dialogada.) Entra Don Pío en la segunda escena (1043-44); relata a los otros el plan que el conde había propuesto a Lucrecia de separar a las niñas. Otra referencia al rechazo de Senén por parte de Lucrecia se incorpora en la escena iv en la que Senén revela al conde que Dolly es la intrusa (1044-45). Esta última materia que es la más crucial del acto hasta este punto se tarda más en descubrir en la novela. En ésta interceden las escenas ix, x, xi y xii, (104-107). En la ix, El alcalde la alcaldesa y Lucrecia hablan del conde; la x es el encuentro del Conde y Don Pío en el que deciden reunirse después a suicidarse; en la xi, vuelve el conde a la Pardina a arreglar sus cosas y a buscar a Dolly. En la escena xii, fuera del proscenio se la llevan por fuerza a Dolly quien quiere quedarse con su abuelo, mientras éste, oye los gritos de la niña. En el drama esto se reduce a una sóla referencia en la primera escena. (V.i.1043). La segunda parte de la escena correspondiente de la novela se

dedica a la revelación de la verdad al conde por parte de Senén. Desde este punto en adelante las últimas escenas de la jornada de la novela y el acto del drama se corresponden aunque el diálogo de la novela dialogada se condensa mucho al ser adaptado al teatro.

Limpieza técnica

Además de la extensiva reducción de lugares, de escenas superfluas y la reducción de otras en beneficio de la concentración de materia, hay en El abuelo, como en Casandra y Realidad, un intento de hacer la obra más perfilado en general--lo que denominamos alteraciones hacia la limpieza técnica. La reducción de los cambios de lugar hasta cierto punto sirve este mismo propósito, como también lo sirve la eliminación de lo superfluo. Pero esto no quiere decir que una obra que se caracteriza por un gran número de cambios de lugar y de pasajes superfluos no pueda caracterizarse también por la limpieza técnica.

A lo que nos referimos es a la eliminación del vaivén innecesario y confuso de personajes, la clarificación de los fines y comienzos de las escenas, la redacción de escenas hacia la más clara presentación de materia--para que cada escena incorpore sólo un asunto--y la adición de la transición suave entre materias y escenas donde no la haya en la novela. Vemos que en la novela dialogada de Galdós hay tendencia no sólo a cambiar de lugar de manera abrupta, sino de materia o de campo del conflicto sin transición. Esto no molesta en la novela donde siempre

tiene el lector la posiblidad de releer para orientarse. En el drama puede confundir al espectador.

No afirmamos que limpieza técnica sea propia sólo del drama. Puede caracterizar tanto a la novela como a la obra teatral. O sea que las alteraciones hacia esta característica no son de tipo genérico en el sentido absoluto. Sin embargo, tratamos la obra de Galdós, no la novela universal. Y la limpieza técnica, en la mayor parte de la novelística de Galdós, no es una de las características sobresalientes. Efectivamente, se caracteriza más bien por el descuido en este aspecto de la técnica.

La primera jornada de El abuelo, novela dialogada, carece completamente de esta clase de alteración. (La reducción de los cambios de lugar y los otros cambios que tienen el efecto secundario de la limpieza técnica ya se estudiaron.) El hecho de no haber otras alteraciones independientes de las arriba estudiadas en el interés de la limpieza técnica apoya la conclusión ya establecida de que en la primera jornada de esta obra, la exposición, Galdós apenas distinguió entre los géneros. Repito que este hecho puede señalar una de dos cosas; que como el la más dramática de las novelas dialogadas, Galdós la concibiese al principio como drama, o que sencillamente no distinguió entre los géneros en lo que se refiere a la exposición.

En la segunda jornada, en cambio, se encuentran varias alteraciones que se han efectuado en el interés de la limpieza técnica. Toda la acción de este acto del drama, como ya mencionamos en otra sección, se sitúa en la Pardina. Se añade la ya citada escena iii al segundo acto del drama (1022), escena de transción por medio de la que llega el alcalde a anunciar la llegada de Lucrecia; este cambio no se ha efectuado por otra razón que el deseo de clarificar la acción siguiente. Cuando entra Lucrecia misma, Venancio le extiende la bienvenida. Lucrecia comenta su vuelta a la Pardina después de tan larga ausencia.

En la novela dialogada, el paso de la acción de la casa del alcalde (II.iv.39) a la Pardina (II.v.39), en cambio, es abrupto. La escena empieza con Lucrecia, ya sentada en la sala baja de la Pardina, cuando entra a saludarla el conde. Esta clase de cambio abrupto de escena es típico de la novela de Galdós. También se emplea en el cinematógrafo; o sea que tiene parecido al "fade in" o el "fade out" de la imagen cinematográfica, que se efectúa por medio del oscurecimiento gradual. En el teatro se efectúa entre actos; y aun entre escenas, en el teatro moderno, por medio de la caída y subida del telón. Pero no he visto tal empleo del telón entre escenas en el teatro de la época de Galdós. La escena iv de la segunda jornada de la novela dialogada es un tanto difícil de manejar. Contiene: la conversación de Lucrecia con el cura en la que expresa su preocupación por la entrevista con el conde;

la conversación con la alcaldesa, la de Senén con Dolly y la de Consuelito con la alcaldesa y el cura. Estas conversaciones constituyen una sola escena desde las primeras palabras del cura (p.34) hasta las últimas de Consuelito (p. 39). En el drama, en el interés de la limpieza técnica, esta escena se divide en una serie de escenas distintas; la de Lucrecia con el cura (II.v.1023) y otra de Lucrecia con Senén (II.vi.1023-24). Al fin de ésta entra Venancio a anunciar la llegada del conde. (Esta adición a la entrevista con Senén constituye otro toque agregado en el interés de la limpieza técnica.) En la escenaz vii, (1024-25), se celebra la entrevista de Lucrecia con el conde que en la novela también forma escena separada. Las conversaciones de los otros personajes en la novela dialogada se suprimen en la adaptación teatral.

Vemos en El abuelo, como en Casandra, que la entrada de personajes en la escena siempre destermina el cambio de escena en el drama, ateniéndose a la costumbre, mientras no hay tal regularidad en las novelas dialogadas.

La segunda escena de la tercera jornada no se ha reescrito como tantas por necesidad de reducir los cambios de lugar ya que se localiza en la Pardina en las dos obras. Pero en conjunto con la escena iii contiene una serie de idas y venidas que aunque no presentan imposiblididades en términos de la representación escénica, representan lo que consideramos una técnica incómoda en el teatro. Desde la

escena anterior están en el proscenio Nell, Dolly, y Don Pío. Entran el cura y Venancio. Todos salen, primero Dolly y Nell, y después los demás. La escena siguiente, (III.iii.50) empieza con Gregoria y el Médico presentes en el proscenio. La acotación inicial indica que lleguen después Venancio y el cura. (En efecto en el texto del diálogo de la escena no hay acotación para señalar la entrada misma de estos dos.) Al fin de la escena Venancio y el cura ven llegar al conde. Además de la omisión de la acotación textual, parece que salen el cura y Venancio al fin de la segunda escena x sólo para volver en la tercera. En el drama se cambia el orden de las escenas. Las niñas estudian la lección con Don Pío en la primera escena del segundo acto. O sea que no figura en el tercer acto del drama. En la primera escena de este acto del drama (1029), entran las niñas con Don Pío cuando ya están el conde, y Gregoria. Salen Don Pío y Gregoria para dejar solos al conde y sus nietas (III.ii.1029). Después llegan el cura, el médico y Venancio (iii.1033). La escena iii del drama corresponde a la cuarta de la novela dialogada (51-54) en la que el conflicto entre el conde y Gregoria y Venancio viene a superficie con las quejas del conde del tratamiento de sus antiguos sirvientes. La presencia de las niñas en esta escena, en la que no están en la novela dialogada, no afecta la eficacia de la escena. De todos modos, como no salen personajes en una escena para volver pronto en otra, resulta más limpia la

técnica, reducidas y clarificadas las entradas y salidad.

Estructura

Con todas estas alteraciones técnicas El abuelo no resulta obra de perfecta armonía y balance arquitectónicos como es el caso de Casandra. En Casandra, drama, resulta que el primer acto se dedica a la exposición en general, el segundo y tercero al desarrollo de los conflictos individuales (el de un personaje en cada acto), y el cuarto al desenlace. También los lugares que se conservan complementan la acción de los respectivos actos. El desarrollo de El abuelo, drama, no ofrece conflictos individuales y casi simultáneos del mismo modo; es un desarrollo mas lineal. O sea que se desarrollan en grados progresivos los varios conflictos del mismo personaje. En la versión original no es tan sencillo; como hay mucho vaivén de personajes, también lo hay de conflictos. La adaptación de esta obra exigió, además de todos los cambios arriba destacados, una simplificación del desarrollo un tanto confuso del conflicto, hasta resultar casi completamente lineal.

Ya notamos que con la excepción del número de cambios de lugar en la novela dialogada y la duración de la jornada, la primera jornada y el primer acto son muy correspondientes; los dos constituyen la exposición. En la segunda jornada de la novela dialogada, las escenas en que figura principalmente Lucrecia, y que toman lugar en la casa del alcalde su suprimen para dejar sólo las que se

localizan en la Pardina y que se integran en el desarrollo del conflicto del conde. Todo lo que se conserva de esta jornada, de un modo u otro, se dirige hacia el conflicto entre el conde y su nuera, Lucrecia, y está inextricablemente ligado al conflicto íntimo del conde mismo. Cuando ya se llega a un punto culminante en este conflicto, se termina el acto.

En la tercera jornada de la novela dialogada se dedica mucho espacio al desarrollo del motivo de Zaratán, asunto secundario al conflicto principal. Ligado a esto, hay varias escenas ya mencionadas que se dedican a discusiones por parte de los jerusanos del estado espiritual del conde, y a la resolución que deben tomar para su futuro. Esta materia se abrevia en favor de la del conflicto personal del protagonista. La materia que se mantiene de la tercera jornada se concentra toda en el desarrollo del conflicto del conde y su escrutinio y análisis de las diferencias entre sus nietas con el fin de determinar cuál sea la ilegítima. Hasta el fin del acto del drama (III.iv.1034-35), no se menciona el plan de los jerusanos de buscarle mejor alojamiento.

La cuarta jornada de la novela dialogada incorpora mucha materia sobre el conflicto entre el conde y los jerusanos. El episodio de Zaratán ocupa las escenas viii, ix, x, y xi de esta jornada, mientras se elimina por completo en la versión teatral. El encuentro con Don Pío después de la huída del conde del monasterio (xii) se reduce. La

fiesta en casa del alcalde se elimina completamente. Resulta que lo que constituye el acto del drama otra vez se aplica casi directamente a la intriga central. Hacia el fin del acto del drama y de la jornada de la novela, se va formando en el conde una preferencia por Dolly. Se complica el conflicto cuando averigua el protagonista que Lucrecia piensa llevarse a sus hijas.

En la quinta jornada de la novela, la discusión del fracaso del encierro del conde, la intriga romántica personal de Lucrecia, su arrepentimiento, y el conflicto con Senén se reducen mucho como también se reduce lo que pasa entre Don Pío y el conde. El quinto acto del drama se dedica a la solución del conflicto principal, el del conde. O sea que a diferencia de la técnica de la novela dialogada, por medio de la que se desarrollan varios conflictos o aspectos del mismo conflicto casi simultáneamente, donde sea posible el drama separa asuntos por actos: el primero, la exposición del problema; el segundo, el aspecto del conflicto que está pendiente de la relación entre el conde y Lucrecia; el tercero, el aspecto interior o sea la búsqueda de la verdad por parte del conde, y en menor grado el conflicto con los jerusanos. En el cuarto se complican los hechos cuando el conde se encara con la posible separación de sus nietas y en el quinto, el conflicto en sus varios aspectos se soluciona.

Vemos que se desarrollan el conflicto y la intriga del drama principalmente según una línea recta. Se desvía

muy poco de la materia esencial. El abuelo, novela dialogada, aunque no tan sencilla, de ninguna manera se caracteriza por estructura tan compleja como las de Casandra y Realidad. En estas obras el problema se trata en varios niveles,--en Casandra, el expositivo y el analítico, en Realidad el íntimo y el exterior. En El abuelo, novela dialogada, hay mucho de íntimo en el asunto. Pero, como se trata de un solo protagonista los conflictos exteriores e íntimos se entremezclan, y se presentan por medio de un desarrollo básicamente único y lineal aunque con retrogresiones y elaboraciones.

Intensificación dramática

En la adaptación de Casandra son numerosas las alteraciones que se efectúan en interés de la intensificación de dramatismo. En primer lugar se eliminan las dos jornadas analíticas, la IV y V, cuya presencia en la novela dialogada en gran parte compromete el dramatismo del clímax; se añadió y se empleó como fin de acto la aparición de Casandra a Clementina en su estado delirante; se alteró el fin del tercer acto--todo para intensificar el choque dramático en la caída del telón en la producción dramática. Hasta los carácteres de los personajes se cambian con el mismo propósito. En la adaptación de Realidad, como veremos más adelante, mediante la introducción de Infante como actuante y la supresión de materia analítica y expresión monologal y el empleo de la

nota melodramática como fin de acto, el equilibrio tan bello del drama íntimo se compromete.

En apoyo de la teoría de que El abuelo es de inspiración más dramática que las otras novelas dialogadas, agregamos el hecho de prácticamente ho haber en la adaptación teatral, adiciones o cambios de materia, que sirvan el sólo fin de intensificar el dramatismo de la obra. (No es decir que la concentración materia no tenga este efecto, ni que no haya cambios en la acotación, o en el lenguaje hacia formas más teatrales. Estos no resultan cambios en la sustancia. O sea que en la sustancia, El abuelo es una obra esencialmente dramática en su versión original, la novela dialogada.)

Con la excepción de la última jornada, no se han efectuado cambios en el significado de los fines de los actos, ni hay alteración en el carácter de los personajes, ni en el significado de la obra en general, que no fuera mera simplificación más bien que cambio. Incluso cuando se presenta la posibilidad de un cambio de esta clase, no se efectúa. Por ejemplo, al fin de la tercera jornada (III.xiii.69), en la ya citada escena en la que Venancio descubre al conde en el pasillo dirigiéndose hacia el dormitorio de sus nietas, le detiene. Después de la violencia ya referida, Venancio intenta encerrar al conde en su cuarto. Termina la jornada cuando el conde se resiste a ser sujetado, entra en su cuarto voluntariamente y Venancio manda a un criado que asegure la puerta. Ya he

notado que esta escena no figura en el drama. Pero también he notado que el elemento del conflicto entre los dos, el señor y su antiguo criado, ya dueño de la casa, se conserva. Efectivamente trozos del mismo diálogo se emplean en nuevo contexto en el drama. Además, cuida Galdós en emplear estos pasajes para el fin del acto correspondiente, aunque se diferencian las situaciones, para que termine el acto del drama con la misma nota dramática de la jornada de la novela dialogada. Que el conde tenga la última palabra en el drama y no en la novela dialogada es quizá una alteración hacia el dramatismo. Pero consideramos, más bien, que por el cambio de lugar, y de la situación, no hay materia en el drama que ocasione el mandato de Venancio, de encerrar al conde, última réplica de la jornada de la novela dialogada.

Lo importante es que el cambio en el contexto no altera el significado general de la situación. En los dos casos los hechos sirven para destacar el mismo elemento de independencia de carácter en el conde. O sea que a diferencia de Casandra y Realidad por ejemplo, en que había que añadir fines dramáticos de actos donde no los había, en El abuelo sólo había que conservar el significado del fin original de jornada para que el fin del acto de la obra teatral terminase de manera dramática. (Véanse los pasajes respectivos citados en las páginas 255-8 de este estudio.)

Excepción a esta tendencia es el final del drama. Como ya notamos, se suprime la acotación final, especie de

epílogo. Según el criterio teatral de Galdós, la obra debe terminar en una nota dinámica. Así el drama galdosiano, a diferencia de la novela, rara vez lleva materia que pueda clasificarse de epílogo. (Nótese que la acción que viene después del clímax en Realidad y Casandra, novelas dialogadas, también tiene afinidad con lo que llamamos epílogo. Se elimina en Casandra. Y al llevar al proscenio la novela pura Doña Perfecta, el epílogo se suprime.)

Además de la supresión del epílogo, hay otra alteración en la adaptación del final de la novela dialogada. Concentrada la acción del drama en el conde, es éste quien dice las palabras finales, mientras en la novela las dice Don Pío. En la versión teatral, la calidad dramática de estas palabras se intensifica. Para conseguir ese efecto dramático, el texto se altera anteriormente; se condensa el pasaje para suprimir los pormenores de la propuesta huída de Jerusa.

La supresión de las palabras finales de Don Pío, está de acuerdo con la supresión de la mayor parte de la materia filosófica antecedente expresada en la novela por este personaje. Estas palabras se sustituyen por las del conde que simplifican, clarifican y concretan un tanto el mensaje final de la obra.

| | |
|---|---|
| El Conde.--Dios nos protege. (A Dolly.) ¿Está cojito mi ángel? Ven a mi brazos, Pesas poco, y yo aún tengo vigor para | El Conde.--Ven a mis brazos. . . (En actitud de tomarla en brazos para llevarla a cuestas.) Dios te ha traído a |

cargarte. (La toma en brazos.) Vámonos primero hacia Rocamor. Allí espero encontrar almas compasivas. (Huyen hacia Occidente. Don Pío, conocedor de los senderos y atajos, va delante guiando. A ratitos, Dolly, por no cansar al abuelo, se desprende de los brazos de él y anda. Desaparecen en las lomas que separan el término de Jerusa del de Rocamor. En la aldea de este nombre, y en una pobre casa de labor, les da generosa y cordial hospitalidad un matrimonio dedicado a la cría de carneros y vacas; gente sencilla: un par de viejos honradísimos y joviales que allí habían nacido y allí moraban desde tiempo inmemorial, restos nobilísimos, olvidados ya, del poderoso Estado de Laín. Amanece. Al filo del mediodía llega la pareja de la Guardia Civil con una carta de la Condesa. Dolly la lee. Dice así: «Señor Conde: Puesto que usted quiere a Dolly, y Dolly le quiere, doy mi consentimiento para que viva en su compañía, por sus días. Y que estos sean muchos desea ardientemente su hija, Lucrecia.» )

Don Pío.--(Entre helechos, filosofando.) El mal, ¿es el bien? (V.xvii.113)

mí. . . (Con grande efusión.) Niña mía. . . , amor. . . , la verdad eterna. (Se dirigen hacia la derecha.) (V.ix.1047)

Eliminación de materia

Hemos visto cómo la obra se condensa en lo grande, o sea en la eliminación de episodios y escenas y la condensación de de dos o más escenas en una. Con estos

cambios, sin embargo, no se ha abreviado la obra hasta el grado necesario para la duración de la representación escénica, especialmente en la época de Galdós.

Antes de categorizar las eliminaciones de pasajes según la motivación de tal eliminación, examinemos algunos de los métodos que emplea Galdós para solucionar los problemas cuantitavos de la adaptación. Hay básicamente tres: la simple reducción, la condensación, y la nueva redacción con el propósito de concentrar la materia.

La simple reducción se ejemplifica por las escenas ya citadas que se eliminaron, aunque no fuera siempre por razones puramente cuantitativas. En lo que se refiere a pasajes que se suprimen citamos uno en él que se ve el método y también la motivación de la supresión. Es un pasaje completamente superfluo referido a la trama. No progresa la acción y tampoco sirve para caracterizar a los personajes que hablan ni a aquellos de que se habla:

| | |
|---|---|
| Venancio.--Bueno, Senén. Tú, que todo lo sabes. . . , naturalmente, has vivido en la intimidad de la familia, conoces sus costumbres, la manera de pensar de cada uno, sus discordias y zaragatas, dinos. . . : don Rodrigo y su nuera, ¿se encontrarán aquí por casualidad, o es que. . . ? | Venancio.--Bueno, Senén; tú, que todo lo sabes. . . , naturalmente, has vivido en la intimidad de la familia, conoces sus costumbres, la manera de pensar de cada uno, sus discordias y zaragatas. . . , dinos: ¿don Rodrigo y su nuera se encontrarán aquí por casualidad, o es que. . . ? |
| Senén.--(<u>Seguro, dándose importancia</u>.) No; se han dado cita en Jerusa. | Senén.--(<u>Seguro, dándose importancia</u>.) Me consta que el viejo Albrit, que hasta ahora, desde la muerte de su hijo no se ha movido de Valencia, escribió a la condesa. . . (I.iii.1011) |
| Gregoria.--¿Cómo es eso? ¿Y para qué se citan los que se aborrecen? ¿Qué hacen? | |

Senén.--Lo contrario de lo
que hacen los que aman.
Los amantes se acarician;
estos se muerden.

Venancio.--Vamos, es al modo
de un desafío. . . Dicen:
«En tal parte a tal hora,
nos juntamos para rompernos
el bautismo.»

Gregoria.--Será que el señor
conde que no ha visto a su
nuera desde que él embarcó
para el Perú, querrá
ajustar con ella alguna
cuenta. . .

Venancio.--De interés, o de
cosas tocantes al honor de la
familia, pues para nadie es
un secreto. . . No te
enfades, Senenillo, que tu
protectora, la señora
condesa. . . En fin: no
está bien que yo repita. . .

Senén.--Sí que el repetir
es cosa fea. ¿Qué les
importa a ustedes, ni qué
me importa a mí, que el
señor conde de Albrit y
su nuera, la condesa viuda
de Laín, se peleen, se
arañen y se tiren de los
pelos por un pedacito así
de honra o por un pedazo
grande? . . . Pongamos que
es un pedazo de honra tan
grande como esta casa.

Venancio.--Tiene razón
Senén. Haiga virtud o
no la haiga, nada nos dan
ni nada nos quitan.

Senén.--Yo no sé sino que
el viejo Albrit, que hasta
ahora, desde la muerte de
su hijo, no se ha movido de
Valencia, escribió a la
condesa. . . (I.ii.16)

Un ejemplo de la condensación del diálogo en su forma más sencilla es el siguiente:

Venancio.--¡Brrr. . . !

Gregoria.--Pero, hombre, sácame de dudas. ¿Es cierto lo que han dicho? ¿Tendremos tarasca?

Venancio.--Sí. ¿Has visto tú alguna vez que falle una mala noticia?

Gregoria.--(Suspensa.) ¿Y cuándo llega la señora condesa?

Venancio.--Hoy. . . Pero no te apures; se alojará en casa del señor alcalde.

Gregoria.--Menos mal. (Volviendo a desgranar.) Pues otra. . . Si llega también el señor conde, se juntarán aquí el agua y el fuego.

Venancio.--Se pelearán hoy como ayer. . . Suegro y nuera rabian de verse juntos. Si no quedarán de uno y otro más que los rabos, ¡que alegría! . . . ¡Por supuesto, al señor conde habremos de alojarle!

Gregoria.--¡Qué duda tiene! No faltaba más. . . Yo digo: ¿vienen y se topan aquí por casualidad. . . , o es que se dan cita para tratar de asuntos de la casa? . . . Porque, de resultas de la muerte del condesito, habrá enredos. . . (I.i.13)

Venancio.--(Sofocado, limpiándose el sudor de la cabeza.) ¡Brrr! ¡Qué calor!

Gregoria.--Descansa. (Curiosa.) ¿Y qué has averiguado al fin? ¿Es cierto lo que dicen? ¿Tendremos en Jerusa a la señora condesa?

Venancio.--(Displicente.) Si. ¿Has visto tú alguna vez que falle una mala notica?

Gregoria.--(Suspensa.) ¿Y cuándo llega?

Venancio.--Hoy. . . Pero no te apures. . . Se alojarán en casa del señor alcalde.

Gregoria.--Menos mal. Pues otra. . . Si llega también el señor conde, se juntarán aquí el agua y el fuego. . . Y yo pregunto: ¿vienen y se topan aquí por casualidad, o es que se dan cita para tratar de asuntos de la casa? . . . Porque, de resultas de la muerte del condesito, habrá enredos. . . (I.i.1009)

Novelesca.--Ya que hemos visto los métodos, examinemos los varios motivos de las abreviaciones de pasajes.

El hecho de ser novela dialogada naturalmente afecta la materia que se incluye en El abuelo. Como vemos en toda adaptación de novela al teatro, hay materia novelesca que se elimina. Cuando hablamos aquí de materia novelesca no nos referimos a la elaboración o análisis típicos de la novela galdosiana. Según nuestro criterio aunque novelesco esto constituye expansión de materia que se integra en el conflicto a la intriga y se considerará por separado. Ahora destacamos más bien pasajes de materia interesante, pero que tienen poco que ver con la obra--materia tangencial o sea que aunque pueda aplicarse a la intriga no pertenece intrínsecamente a ella.

Esta materia, sin embargo, no llega en El abuelo a la extensión que tiene en Casandra. Como hemos repetido varias veces, El abuelo tiene un conflicto básicamente íntimo. El aspecto del honor que se trata bien se podía haber tratado desde un punto de vista social de manera típicamente novelística. Así podía haber ocasionado la interposición de materia incidental novelesca en el texto. Pero el autor escoge en El abuelo, novela dialogada, la expresión personal y dramática del tema. Por eso, básicamente, carece de materia novelesca en lo que se refiere al tema principal del honor. Para aclarar esto, vale destacar el distinto tratamiento del tema principal en relación con el de Casandra, novela dialogada. Vemos, en esta obra, que la

falsa piedad se considera un mal principalmente social. Hay bastantes comentario sociales periféricos en esta obra. En el drama, la falsa piedad se convierte en un mal principalmente individual y el comentario periférico en gran parte se suprime. El lector de El abuelo, novela dialogada, se da cuenta de que las ideas atávicas del conde son representativas de todo un grupo social de hombres que padecen del mismo sentimiento exaltado del honor. No obstante, en el contexto de la obra, se trata como problema puramente individual.

Aunque pueda parecer una conclusión forzada, repetimos aquí lo que concluímos de otras aspectos a El abuelo, novela dialogada--que esta escasez de materia novelesca también destaca la inspiración distinta de este ejemplar del género --la dramática. La mayor parte de lo que se suprime es elaborativo y se liga directa o indirectamente al conflicto íntimo. Ya notamos que la obra no se caracteriza por la presencia de comentario social, que encontramos en Casandra. Tampoco hay mucha descripción que sirva para crear el ambiente en que se mueven los personajes, como en Realidad. No olvidemos que esto no es decir que la obra no es novela dialogada. Tengamos en cuenta que tratamos un género híbrido y es natural que haya elementos tanto del drama como de la novela en cada obra. Sólo afirmamos que El abuelo es más dramática en conjunto que Casandra y Realidad.

Sin embargo, hay ocasiones en El abuelo en las que se da materia incidental, no necesariamente ligada al

conflicto o al argumento, que tiende a eliminarse en la versión teatral. En el tratamiento inicial de Gregoria y Venancio en la novela dialogada hay una abundancia de toques de color local que disminuye en el drama. (Tratamos otros aspectos de la alteración de estos personajes en la sección dedicada específicamente a los personajes.) Hasta el punto que sirve la caracterización más básica de los personajes, estos detalles se conservan. Todo lo elaborativo que interesa en la caracterización novelística de los campesinos es superfluo al drama y se elimina.

> Venancio.--(Cogiendo de la cesta una berenjena.) Puede ser. . . ¿Y qué tienes que decir de estas berenjenas? (I.i.14)
>
> (Coge otro tomate y admira su belleza y tamaño.) ¡Estos son tomates, Gregoria! . . . ¡Que venga el cura refregándonos los suyos por las narices! . . . Pues sí, mujer; me da lástima del buen don Rodrigo.
>
> Gregoria.--(Contestando a la apología del tomate.) Pero las judías no granaron bien. (Mostrándolas.) Mira esto. . . También a mí me aflige ver tan caidito al señor conde. Parece castigo. . . , y si no castigo, enseñanza. (I.i.14)
>
> Venancio.--Podrá ser. (Recordano.) ¿Sabes tu quién podrá sacarnos de este mar de dudas y confusiones? Senén. (I.i.1010)

El comentario de Senén sobre las distinciones entre la moralidad de los pueblos y la de los grandes centros urbanos, es típico de la materia novelesca que se elimina en Casandra, pero de la que hay tan pocos ejemplos en El abuelo. La aplicación directa de este comentario a la

intriga es mínima e insignificante. Aunque tenga interés en la novela o novela dialogada, los límites cuantitativos del drama imponen la eliminación de tal materia (I.ii.16).

> Senén.--(Endilgando sabidurías que aprendió en los cafés.) ¡Horrores! . . . No hagáis caso. La honradez y la no honradez, señores míos, son cosas tan elásticas, que cada país y cada civilización. . . , cada civilización, digo, las aprecia de distinto modo. Pretendéis que la moralidad sea la misma en los pueblos patriarcales, digamos primitivos, como esta pobre Jerusa, y los «grandes centros» . . . ¿Habéis vivido vosotros en los «grandes centros» ?
>
> Venancio.--Ni falta.
>
> Senén.--Pues en los «grandes centras» veríais otro mundo, otras ideas, otra moralidad. La condesa Lucrecia no es una mujer: es una dama, una gran señora. ¿Qué? ¿Que le gusta divertirse? Cierto que sí; se divierte por la noche, por la mañana y por la tarde. . . No, no me saquéis el Cristo de la moralidad. Yo os digo, y lo pruebo, que es cosa esencial en las sociedades que las damas se diviertan, porque del divertirse damas y galanes viene el lujo, que es cosa muy buena. . . (Riendo del asombro de sus interlocutores.) Ya. . . , papanatas; creéis que es malo el lujo. . . Vivís en Babia. Pues os digo, y lo pruebo, que el lujo es el que sostiene la industria. . . , la industria de los «grandes centros» , por la cual y con la cual, lo pruebo, come todo el mundo. «Reasumiendo» : que si hubiera moralidad, tal y como vosotros la entendéis, la gente no se divertiría, y sin diversiones no tendríamos lujo y, «por ende» , no habría industrias; la mitad de los que hoy comen se morirían de hambre y la otra mitad mascarían tronchos de berzas. (I.ii.16)

La leyenda tradicional sobre la gruta de Santorojo (II.viii.60) se elimina principalmente por razón de la eliminación del lugar. De todos modos, hubiera sido quizás eliminada esta materia por ser superflua a la intriga.

En esta obra, como en tantas otras novelas del autor, encontramos el motivo del sueño. Como en esas otras obras, el sueño representa una forma de la realidad: la realidad inconsciente. Notamos aquí y en Casandra que este motivo tiende a reducirse al llevar las obras al teatro. Es curioso que los sueños tan utilizados en el teatro del Siglo de Oro, en la época se Galdós se consideren materia prescindible en el drama, mientras disfrutan de mayor desarrollo en la novela de la época. Galdós debió de eliminarlos del drama para agradar a un público que no aguantaba análisis psicológico en la escena y por considerarse materia inverosímil en un teatro realista. Sirve de ejemplo el sueño del conde en el que se le aparece su hijo difunto Rafael y le muestra a la nieta falsa, dándole la muerte (III.xi.68). También se elimina el sueño de Dolly que se describe con gran detalle en la novela. Ella ha soñado que dormía sola en su habitación cuando entró su padre, se le acercó y la habló muy bajo (IV.vi.76). El último sueño que se relata también trata de la aparición de Rafael al conde para revelarle la verdad que busca. Entre sueño y delirio, el conde ve llegar a Rafael al coro de la iglesia de Zaratán, vestido de monje. (IV.ix.80). Se ve que Galdós consideraba los sueños como la expresión inconsciente de los deseos del hombre--o sea que los consideraba una realidad psicológica tan merecedora de análisis como otras realidades menos íntimas. De todos

modos, se vio precisado a eliminarlos como motivos de sus obras teatrales.

El tema del suicidio que se desarrolla en esta obra también se suprime. Vimos semejante supresión en La loca de la casa. En los dos casos creemos que la supresión responde a la autocensura por parte del autor para agradar a un público católico conservador. La mayor parte de la escena xii de la cuarta jornada de la novela dialogada se dedica al asunto del suicidio de Don Pío (83-84).

Antes de hablar de otra clase de materia elimínada, queremos notar que mucha materia que se acerca a lo que clasificamos de novelesca no se cita aquí por corresponder a las muchas acotaciones largas, cuyo estudio se presentará más adelante. También se dedicará una sección al estudio de los personajes entre los cuales hay varios del tipo novelesco que se eliminan, o si se conservan pierden su aspecto novelesco, al ser llevados al proscenio. En esa sección también, se citará bastante que podría haberse incluído aquí.

Elaborativa, especulativa, y superflua.--En esta obra abunda más que la materia novelesca incidental o tangencial, la elaborativa, especulativa o analítica. Por tratarlas separadamente, no estoy afirmando que esta última materia sea de tipo novelesco. En efecto, constituye un elemento muy obvio y muy importante de la técnica dialogístico-novelesca de El abuelo. Pero repetimos que esta materia se distingue de la arriba estudiada por ser elaborativa

de lo que se conserva. Aunque no sea inextricable, se liga al conflicto dramático y al argumento.

Varias de las escenas del todo especulativas se citaron ya. Sin embargo, para reorientarnos conviene referirnos a un ejemplo del texto de esta clase de supresión que se encuentra en la página 274 de este estudio.

Se nota que en esta pasaje todo lo suprimido es pura especulación por parte de Senén, Gregoria, y Venancio sobre el propósito de la cita del conde y Lucrecia en Jerusa.

La materia elaborativa a veces toma la forma de fondo narrativo de hechos que interesan, pero que se averiguan a lo largo de la acción sin que haya necesidad de narrarlos. De modo que en el drama son prescindibles. Por ejemplo los detalles de la pérdida de la fortuna del conde en la misma escena se hacen muy evidentes en varias ocasiones. Por eso se elimina lo que opina Venancio del asunto.

> Venancio.--Castigo, has dicho bien. Todo ello por no ser económico y no pensar más que en darse la gran vida; sin mirar al día de mañana. Ahí tienes el caso, Gregoria, y pónselo delante a los que le critican a uno por la economía. En fiestas y viajes, en caballos y trenes, en convitazos y otras mil vanidades, se le escurrieron al señor los bienes de la casa de Albrit, y parte de los de Laín, que eran de su madre. La casa venía empeñada de atrás, pues dicen las historias que ningún conde de Albrit supo arreglarse. Mira por dónde las culpas de todos las paga este desdichado. Ya ves: después que le dejan en cueros los acreedores, le falla el negocio de América; luego le quita Dios el hijo, y se encuentra mi hombre, al fin de la vida, miserable, enfermo, sin ningún cariño. . . Es triste ¿verdad? (I.i.14)

Aun más superfluo es el fondo narrativo histórico de su linaje que proporciona el conde cuando conversa sobre su pasado en Jerusa:

> El Conde.--Sí, sí; mi abuelo paterno. Historias, cosas pasadas, que solo dejan tras sí un letrero, una inscripción. . . Todo se borra, ¡ay!, aun las piedras escritas. Cuando la roña y el musgo las empuerca, y se han criado en ellas cien generaciones de arañas y lagartijas, viene el progreso y las manda picar para escribir otra cosa. . . o aprovecharlas en una alcantarilla. No me quejo, no. Ese es el mundo. Rodamos todos hacia lo infinito.
>
> Senén.--(Enfáticamente.) Jerusa, por más que digan, no puede olvidar que debe su existencia a los Albrit de la Edad Media.
>
> El Conde.--(Meditabundo.) Y a mis abuelos y a mí todo lo que en ella es de algún valor. La Casa-Ayuntamiento, que era el primitivo palacio de los condes de Laín, fue donada por don Martín de Potestad, capitán de las galeras de Nápoles. La calzada de Verola y el puente sobre el río Caudo, obra fue de mi madre. Mi abuelo materno hizo el hospital y la casa-cuna, y yo traje las aguas riquísimas de Santaorra; levanté el muro de contención que defiende al pueblo de las avenidas del Cuado; fundé y doté la Hermandad de Pescadores, haciéndoles, además, una dársena para abrigo de sus lanchas: repoblé el monte communal. . . , sin contar otras mejoras de que ya no me acuerdo. ¿Y cómo pagaron mis paisanos tantos beneficios? Pues cuando me vieron mal de intereses, recargaban horrorosamente mis propiedades en todos los repartos de contribución, para obligarme a vendérselas. . . Y lo conseguían. . . En sus manos rapaces está todo. (I.v.24)

La narración semejante de la historia de la familia inmediata tampoco es necesaria. El antiguo poder de la familia se entiende perfectamente con los pocos datos proporcionados en el drama. Todo lo demás son detalles narrativos que los elaboran (I.viii.26, I.viii.1016).

En el diálogo de Lucrecia y el cura que precede a la entrevista de aquélla con el conde, Lucrecia imagina lo que ha dicho su suegro en el almuerzo con el cura. El efecto que quiere lograr Galdós, de que el conde siempre viene con la misma historia lamentando su mala fortuna, no hace falta en el drama. El pasaje de la novela no sólo resulta narrativo e innecesariamente elaborativo, sino reiterativo de lo dicho en el primer acto y por eso se suprime.

> Lucrecia.--Mi ilustre papá político, como si lo viera, habrá dicho de mi. . . , qué sé yo. . . , horrores espeluznantes.
>
> El Cura.--No, señora. Ni una sola vez la ha nombrado a usted durante la comida.
>
> Lucrecia.--Permítame el señor don Carmelo que no le crea, con todo el respeto debido. Usted es un santo, que en este instante no dice la verdad. . . , por exceso de virtud. Se dan casos. . .
>
> El Cura.--Habló mucho de su hijo muerto, dignísimo esposo de usted; ponderó sus virtudes, su mérito no común, lloró. . .
>
> Lucrecia.--(Que palidece e intenta desviar la conversación.) También hablaría de su desdichado viaje a América. Lo emprendió atraído por la ilusión, por el espejismo de un caudal que allí dejó
>
> Lucrecia.--(Mirando al suelo.) Lo veo difícil . . . (Interroga al Cura con mirada penetrante.) El señor parroco de Jerusa no tiene conmigo la franqueza que yo merezco. . . No se atreve a repetir los horrores que mi suegro le ha dicho de mí.
>
> El Cura.--¿Horrores? Mi palabra que no. Ayer, durante la comida en mi casa. . . (Premioso, sin decidirse a ser sincero.), algo habló de su hijo muerto, dignísimo esposo de usted. . . ; ponderó sus virtudes, su mérito no común. . . , lloró.
>
> Lucrecia.--(Ansiona.) ¿Y qué mas?
>
> El Cura.--Demuestra un cariño ardiente a sus nietecitas. Oyéndole hablar de ellas, observamos Angulo y yo cierta exaltación del cariño paternal. (II. v.1023)

su abuelo el virrey, y
después de mil fatigas
y trabajos, sufriendo
desaires y persecuciones,
ha vuelto descorazonado y
sin una peseta. Al
diantre se le occure plantarse
en el Perú a reclamar las
famosas minas de Hualgayoc,
olvidadas durante un siglo.

El Cura.--También nos habló
de eso. . . y de otras cosas.
Demuestra un cariño ardiente
a sus nietas. . . (II.iv.34)

Los cambios efectuados en la quinta escena de la segunda jornada ejemplifican múltiples aspectos de la adaptación de El abuelo al teatro. La escena es de importancia crucial en el conflicto personal del conde y en el del conde y Lucrecia como antagonistas. Lucrecia posee la verdad que anhela Don Rodrigo, la que él trata de averiguar por medio de la observación y análisis de las diferencias entre sus nietas. En la novela dialogada, como Lucrecia es presentada más ampliamente, este aspecto del conflicto del conde adquiere cierta independencia de los otros más íntimos. En el drama, Lucrecia existe sólo en relación con el conflicto íntimo del conde; llega a ser poco más que un obstáculo a la búsqueda de la verdad por parte del señor de Albrit.

La escena citada en conjunto es un ejemplo perfecto de los métodos de abreviación. Abunda en ella la materia narrativa y elaborativa. Aunque la concentración de esta materia afecta muy poco el contenido, tiene el efecto positivo de intensificar el dramatismo de la situación.

Efectivamente, consideramos la forma original con toda su elaboración un poco extremosa, sea cual fuere el género literario a que pertenezca. Se puede decir que aquí a veces la elaboración linda con el mal gusto y su eliminación constituye corrección. Por ser tan ejemplar, estudiamos los cambios en esta escena con detalle.

El primer fragmento citado es un ejemplo de condensación del texto en pequeña escala.

El Conde.--Señora condesa. . . (Se inclina respetuosamente. Saluda ella con fría reverencia.) Agradezco a usted que haya tenido la bondad de concederme esta entrevista, aunque para merecer yo favor tan grande haya tenido que venir a Jerusa. (Toma una silla y se sienta cerca de ella.)

Lucrecia.--Es obligación sagrada para mí acceder a su ruego. . . , aquí o en cualquier parte. Obligación, digo: durante algún tiempo me ha llamado usted su hija.

El Conde.--Pero ya no. . . Esos tiempos pasaron. . . Fué usted, como si dijéramos, una hija eventual. . . , transitoria; una hija de paso. . .

Lucrecia.--(Esforzándose en sonreír, para engañar su miedo.) Y a las hijas de paso. . . cañazo. (II.v.39)

El Conde.--Señora condesa. . . (Se inclina respetuosamente. Saluda ella con fría reverencia.) Agradezco a usted que haya tenido la bondad de concederme esta entrevista.

Lucrecia.--Es obligación sagrada para mí acceder a su ruego. . . , aquí o en cualquier parte. . . Obligación digo: durante algún tiempo me ha llamado usted su nija.

El Conde.--Esos tiempos pasaron. Fue usted, como si dijéramos, una hija eventual. . . , transitoria. . . (II. viii.1025)

Lo que sigue, un parlamento del conde, preliminar a la entrada en el asunto principal, con sólo unas pocas

interrupciones por parte de Lucrecia, es de tanta duración que el lector puede encontrarlo extremoso. Galdós debía de ceer que establecería de este modo gran tensión por parte del lector en lo que se refiere al conflicto. O quizá era su propósito hacer aparecer al conde aquí tan extremoso como en otros aspectos de su ser (II.v.40-41, II.viii.1025). Además de toda la elaboración, nótese la repetición de los detalles de la ruina del conde ya reiterados anteriormente.

Lo del papel de juez que se ha atribuído a sí mismo el conde, más bien que elaborativo se caracteriza por la superfluidad.

El Conde.--Sí. . . , sobre un punto delicadísimo sobre el cual le interrogaré.

Lucrecia.--(Medrosa.) ¿Cuándo?

El Conde.--Ahora mismo. . . , sí, y, contestándome sin pérdida de tiempo, me proporcionará el placer inefable de perdonarla. Crea usted que al fin de mi vida, quebrantado, triste, moribundo casi, el perdonar es gran consuelo para mí.

Lucrecia.--(Con terror.) ¡Interrogarme! ¿Soy acaso criminal?

El Conde.--Si.

El Conde.--Sí. . . , trátase de un punto delicadísimo, sobre el cual interrogaré a usted. . .

Lucrecia.--¿Cuándo?

El Conde.--Ahora mismo.

Lucrecia.--(Con terror.) ¡Interrogarme! ¿Soy acaso criminal?

El Conde.--Creo que sí.

Lucrecia.--(Con pánico.) Esto es insoportable. . . No puedo más. (II.viii. 1025)

Lucrecia.--(Luchando con su conciencia, que anhela manifestarse.) Todos somos imperfectos. . . No me tengo por impecable. . . Pero a usted. . . ¿quién le ha hecho confesor. . . y juez?

El Conde.--Me hago yo mismo. . . Quiero y debo serlo, como jefe de la familia de Albrit y guardador de su decoro.

Lucrecia.--(Con pánico, queriendo huir.) Esto es insoportable. . . No puedo más. . . (II.v.41)

La escena continúa así, con mucha materia preliminar al asunto o elaborativa de él. Cuando por fin el conde llega a lo esencial y pregunta cuál de las niñas es la adulterina, Lucrecia se niega a decir la verdad. En este momento dramático, ápice de toda la larga escena, otra vez se extrema la expresión.

El Conde.--Lucrecia, ¿reconoce usted al fin la razón que me asiste?. . . Llora usted. . . (Creyendo que los procedimientos de suavidad serán más eficaces.) Sin duda expongo mis quejas con demasiada severidad; sin duda interrogo con altanería. . . No puedo vencer la fiereza de mi carácter. Perdóneme usted. (Con dulzura.) Ahora no mando . . . no acuso. . . , no soy el juez. . . , soy el amigo, el padre, y como tal suplico a usted que me saque de esta horrible duda. (La Condesa calla, mordiendo su pañuelo.) Valor. . . Una palabra me basta. . .

El Conde.--Lucrecia, ¿reconoce usted al fin la razón que me asiste? . . . Llora usted. (Creyendo que los procedimientos de suavidad serán más eficaces.) Sin duda expongo mis quejas con demasiada severidad; sin duda interrogo con altanería. . . No puedo vencer la fiereza de mi carácter. . . Perdóneme usted. (Con dulzura.) Ahora no mando, no acuso . . . , no soy el juez . . . , soy el amigo. . . el padre, y como tal suplico a usted que me saque de esta horrible duda. (Lucrecia calla,

Después de oírla no he de decir nada desagradable . . . La verdad, Lucrecia, la verdad es lo que salva.

Lucrecia.--(Que después de horrible lucha se levanta bruscamente, y desesperada y como loca, recorre la estancia.) ¡Oh, no puedo más! . . . ¡Un balcón abierto para arrojarme! . . . Huir volar, esconderme. . . Este hombre me mata. . . ¡Favor!

El Conde.--Bueno, bueno . . . Veo que no quiere usted entrar en razón. . . ¿No me contesta?

Lucrecia.--(Con fiereza, con resolución inquebrantable, parándose ante él.) ¡Nunca!

El Conde.--¿De veras?

Lucrecia.--(Con más energía.) ¡Nunca! . . . ¡Antes morir!

El Conde.--Bien. (Se sienta con calma.) Pues lo que usted no quiere decirme yo lo averiguaré.

Lucrecia.--¿Cómo?

El Conde.--¡Ah! . . . Yo me entiendo.

Lucrecia.--Está usted loco . . . Su demencia me inspira compasión.

El Conde.--La de usted, a mí no me inspira lástima. No se compadece a los seres corrompidos, encenagados en el mal.

Lucrecia.--(Que después de horrible lucha se levanta bruscamente, y desesperada y como loca, recorre la estancia, mordiendo su pañuelo.) Valor. . . , una palabra me basta. . . Después de oída, nada diré. . . La verdad, Lucrecia, la verdad es la que salva.

Lucrecia.--(Después de horrible lucha, se levanta bruscamente, y desesperada y como loca, recorre la estancia.) ¡Oh, no puedo más! ¡Huir, volar, esconderme . . . ! ¡Favor! . . .

El Conde.--¿No me contesta?

Lucrecia.--(Con fiereza, con resolución inquebrantable, parándose ante él.) ¡Nunca!

El Conde.--¿De veras?

Lucrecia.--¡Nunca! Antes morir.

El Conde.--(Con autoridad calmosa.) Bien. Pues lo que usted no quiere decirme, yo lo averiguaré.

Lucrecia.--¿Cómo?

El Conde.--¡Ah! . . . Yo me entiendo.

Lucrecia.--¡Desdichado anciano! Su demencia me inspira compasión.

El Conde.--La de usted, a mí no me inspira lástima. No se compadece a los seres corrompidos, encenagados en el mal.

Lucrecia.--(Iracunda, descompuesta.) ¡Ah! Se atreve a injuriarme. ¡Albrit!, raza de locos. . . ,

Lucrecia.--(Iracunda.) Continúa injuriándome, ¡a mí, a la viuda de su hijo!

El Conde.--(Levantándose altanero.) La que me habla no es la viuda de mi hijo, pues aunque la ley, una ley imperfecta, así lo dispone, por encima de esa ley está la autoridad moral del jefe de la familia de Albrit, que la coge a usted y la arranca, como cosa extraña y pegadiza, y la arroja a la podredumbre en que quiere vivir.

Lucrecia.--(Furiosa, descompuesta.) ¡Albrit! . . . Raza de locos. . . , caballería burlesca. . . , honor de bambolla para cubrir la mendicidad. ¡Qué sería del viejo león si yo no le amparase! Soy generosa, le perdono sus injurias y cuidaré de que no muera en un hospital o arrastrando su melena gloriosa por los caminos.

El Conde.--(Con supremo desdén.) Lucrecia Richmond, quizá Dios te perdone. Yo. . . también te perdonaría. . . si pudieran ir juntos el perdón y el desprecio.

Lucrecia.--(Dirigiéndose a la puerta.) ¡Basta ya! (A las niñas, que entreabren la puerta, sin atreverse a entrar.) Podéis pasar. (II.v.45)

caballería burlesca. . . , honor de bambolla. . . ¡Qué sería del viejo león si yo no le amparase! Soy generosa, le perdono sus injurias, y cuidaré de que no muera en un hospital o arrastrando su melena por los caminos.

El Conde.--(Con supremo desdén.) Lucrecia Richmond, quizá Dios te perdone. . . Yo también te perdonaría si pudieran ir juntos el perdón y el desprecio.

Lucrecia.--(Dirigiéndose a la puerta.) Basta ya. (A las niñas, que entreabren la puerta sin atreverse a entrar.) Podéis pasar. (II.viii. 1027-28)

Una escena, ya citada por su superfluidad en la sección dedicada a la eliminación de escenas completas, merece volver a ser mencionada aquí. Es la que precede la

escena del análisis de las nietas (III.vii.56-57); el conde se las encuentra en el bosque. El tono alegre ligero y despreocupado de la conversación del conde contrasta directamente con el de la escena siguiente, dedicada a la indagación psicológica de las niñas por el conde. La eliminación, dado que es bello y ligero el tratamiento, no es correctiva. Se suprime solamente porque no contiene ninguna materia que contribuya al progreso de la acción.

La eliminación de lo superfluo resulta frecuentemente cuestión de meras frases, más bien que de pasajes largos. En tales casos hay que valorar la contribución a la abreviación de la obra en términos del conjunto de todos estos cambios. Citemos unos ejemplos:

> Nell.--Otra diferencia tengo yo: un lunar en este hombro.
>
> Dolly.--Yo tengo dos más abajo, así de grandes.
>
> El Conde.--(Preocupado.) ¿Dos?
>
> Dolly.--Si, señor; dos que parecen tres.
>
> El Conde.--(Soltándolas de sus brazos.) Vuestros ojos, cuando los examino con mi corta vista, me parecen igualmente bellos. Nell, hazme el favor de mirar bien el color de los ojos de tu hermana. . . Y tú Dolly, fíjate bien en los de Nell. Decidme el color . . . justo. (III.viii.59)

> Nell.--Otras diferencias tenemos.
>
> El Conde.--Vuestros ojos, cuando los examino con mi corta vista, me parecen igualmente bellos. . . Nell, hazme el favor de mirar el color de los ojos de tu hermana. . . Y tú, Dolly, fíjate bien en los de Nell. Decidme el color justo. (III.ii. 1030)

Nell.--(Con mayor ternura.) Abuelo mío, si tanto me quieres, ¿por qué no haces lo que yo digo, lo que yo te mande do? Eres un niño y los que te aman deben. . . , no digo mandarte. . . , eso no. . . , dirigirte. ¿Me permites que te dirija?

El Conde.--Marquesa de Breda, tú mandas.

Nell.--(Envaneciéndose.) Pues si alguna autoridad tengo sobre ti, oye lo que te digo, y hazlo, ¡hazlo, por Dios! . . . Acepta el recogimiento de Zaratán.

El Conde.--(Lastimado en lo más vivo.) Adiós, Nell. . . Vete con tu madre. (V.xiv.108)

Nell.--(Con ternura.) Abuelo mío, si tanto me quieres, ¿por qué no haces lo que yo te digo, lo que yo. . . te aconsejo? Acepta el recogimiento de Zaratay.

El Conde.--(Latimado en lo más vivo.) Adiós, Nell. Vete con tu madre. (V.v.1045)

Analítica.--Aunque más parecida a la materia elaborativa y especulativa que a la completamente superflua, consideramos aparte la materia analítica. La elaboración tiende a ser repetitiva en sustancia, pero distinta en la forma de expresión de la materia esencial. La especulación quizá se acerca al análisis por su presentación de varias posibilidades sobre una sola situación. Pero como sucede con la elaboración la materia especulativa representa una ampliación lateral de materia, más bien que una profundización. La materia analítica, de contenido filosófico o psicológico, aunque pueda ser elaborativa o especulativa en relación con la materia principal, tiene el propósito de analizar esta materia. Más bien que mera ampliación, en el mismo plano, es profundización en otro. La tendencia a eliminar lo analítico es genérica, no

en el sentido absoluto, sino en lo que se refiere al teatro de la época en que escribía Galdós. El espectador no aceptaba el análisis en el teatro. Dijimos que por las exigencias cuantitativas del género la eliminación de la materia elaborativa y superflua era justificable y a veces correctiva. Pero no creemos que este criterio se pueda aplicaral análisis.

Mucho de la materia analítica de Realidad se conservaba. Resultó que una de las críticas más agudas de esta obra, en sus dos formas, fue señalar la abundancia de esta materia analítica. Al llevar al teatro Casandra y El abuelo, Galdós decidió eliminar la mayor parte del análisis, incluso todos los monólogos de El abuelo.

De todos modos la eliminación de casi todo el análisis de El abuelo no afecta tanto el significado de la obra como la eliminación de relativamente menos materia analítica en Realidad. (Merece notarse que se conservan varios de los apartes en El abuelo a diferencia de la tendencia que encontramos en La loca de la casa.) El conflicto íntimo de Realidad es en gran parte el problema de comunicación entre los personajes principales. El empleo del monólogo y los pasajes analíticos corresponde a las exigencias de la materia. La exteriorización de este conflicto por medio de la supresión de monólogos y materia analítica o la conservación de la materia del monólogo transcrita en forma de diálogo, cambia el significado de la obra. En lo que se refiere a El abuelo, novela, el conflicto se expone tanto

de modo exterior como íntimamente; desde la primera entrevista del Conde con Lucrecia, estamos con conscientes, como la misma Lucrecia, de las preocupaciones del protagonista. A diferencia de Realidad, novela, en la que la materia analítica (especialmente en los monólogos) expresa ideas que no se presentan en otra forma, y cuyo presencia afecta el significado de la obra, en El abuelo, todo en una ocasión u otra, viene a la sperficie. Profundiza y analiza el conflicto, pero no lo altera. Casandra, novela, es un caso aparte. El conflicto es obvio y exterior. De todos, la materia analítica de las jornadas IV y V aunque no sea íntima, cambia la perspectiva desde la que se considera la muerte de Doña Juana. Estas se eliminan por completo.

En El abuelo, además de la doble expresión del conflicto personal, exterior e íntima, hay varios conflictos secundarios, dependientes del principal, de expresión totalmente exterior. Con la eliminación de la materia analítica psicológica y los monólogos que desarrollan el conflicto principal, resulta casi total la exteriorización de la obra sin el concomitante cambio en el significado de la obra que se da en las otras alteraciones de las novelas dialogadas.

Un ejemplo de esta tendencia en sus dos aspectos, la eliminación de lo analítico y la exteriorización, es el último parlamento de la primera jornada y el primer acto en las respectivas obras. Por no tratarse de modo muy íntimo la materia de este pasaje en la adaptación teatral,

el pasaje se exterioriza completamente. El conde no habla solo como en la novela; están presentes el cura y el médico. La materia del primer plano, o sea el conflicto entre el conde y Lucrecia, del que tienen noticia el cura y el médico se conserva. La verdadera causa íntima de la vehemencia del conde se suprime:

> El Conde.--Divertirse. . . (Vanse el Cura y el Médico. Solo, meditabundo.) ¿Me ayudarán estos en mis investigaciones? . . . ¿Se penetrarán del espíritu de rectitud, del sentimiento de justicia con que procede? . . . (Con desaliento.) Lo dudo. . . Viven en ambiente formado por las conveniencias, el egoísmo y la hipocresía, y cuando se les habla de la suprema ley del honor, ponen cara de asombro estúpido, como si oyeran referir cuentos de brujas. Si no me auxilian, trabajaré yo solo. El viejo Albrit se basta y se sobra. (Suenan más cerca la música y el rumor popular.) ¡Ah! Ya llega, ya entra en Jerusa Lucrecia Richmond. ¡Ya estás aquí, bestia engalanada, estatua viva, deshonesta! ¡Cuánto deseaba yo esta ocasión! . . . ¡Tú y yo solos, frente a frente! (Se asoma a una ventana.) No sé quién es peor: si tú, que paseas impune por el mundo tu desvergüenza, o un pueblo servil y degradado que te festeja y te adula. (Oyense campanas.) Repican por ti. . . y luego tocarán a la oración. (Furioso, gritando en el ventana hacia afuera.)
>
> El Conde.--(Con súbita exaltación, apostrofando al pueblo.) ¡Ah!, ya llega, ya entra en Jerusa Lucrecia Richmond. . . Ya estás aquí. . . ¡Cuánto deseaba yo esta ocasión! ¡Tú y yo solos, frente a frente! . . . No sé quién es peor: si tú, que paseas impune por el mundo tu desvergüenza, o el pueblo servil y degradado, que te festeja y te adula. (Oyéndose campanas.) ¡Repican por ti. . . y luego tocarán a la oración! . . . (Furioso, alzando la voz.) ¡Pueblo imbécil: esa que a ti llega es un monstruo de liviandad, una infame falsaria! No la vitorees, no la agasajes. Apedréala, escúpela. . . (El Cura y el Médico, aterrados del vehemente lenguaje del Conde, permanecen mudos. Procuran apartarle de aquel sitio y llevarle a la casa.) (I.xi.1019)

> ¡Pueblo imbécil, esa que a ti
> llega es un monstruo de
> livianidad, una infame
> falsaria! No la vitorees, no
> la agasajes. Apedréala,
> escúpela. . . (I.xii.30)

Casi puramente analítico es el pasaje citado abajo que se elimina de la adaptación teatral. Se notará que el análisis más agudo trata del conde, hecho por él mismo. Cito extensivamente para hacer más clara la distinción que establecimos entre el análisis y la elaboración. En estos parlamentos del conde, se nota que se presentan en varios niveles las distintas actitudes sobre el honor, pero no mediante repeticiones.

> El Conde.--Si no me enfado, no. ¡Ay!
> El quijotismo inspira siempre más lástima
> que respeto. Si compadecéis el mío yo
> compadeceré el vuesto: el religioso y el
> científico. . . ¡Cómo ha de ser! En la
> relajación que hemos llegado, el honor ha
> venido a ser un sentimiento casi burlesco.
>
> El Cura.--Reconozcamos, mi señor don
> Rodrigo, que lo han desacreditado los
> duelistas. . .
>
> El Conde.--Sí, sí, y los nobles presumidos.
> Aparte de eso, ¿no alcanzáis a ver la
> relación íntima del honor con la justicia
> con el derecho público y privado? No, no
> la veis. . . Sin duda sois más ciegos que
> yo. . . Y decidme ahora, tontainas:
> ¿también os parecen cosa baladí la pureza
> de las razas, el lustre y grandeza de los
> nombres, bienes que no existen, que no
> pueden existir sin la virtud acrisolada de
> las personas que. . . ? (<u>Sus interlocutores
> callan, observándole</u>.) No, no me entendéis.
> Tú, clérigo, y tú, doctorcillo, vivís
> envenenados por los miasmas de la
> despreocupación actual de ese asqueroso
> «lo mismo da», de ese inmundo «y ¿qué?».

El Cura.--Comprendemos la idea; pero. . .

El Médico.--Es una idea feliz; pero. . .

El Conde.--(Irritándose.) Pero ¡qué! . . . (Se calma y sonríe con desdén.) Si tuviera tiempo y ganas de entretenerme, os explicaría . . . (Sintiendo ruido detrás del sillón.) ¿Quién anda ahí? (Descubre a Venancio y su mujer.) Venancio, Gregoria, ¿por qué andáis por ahí acechando como espías? Venid a mi lado, que lo que digo, decirlo puedo y quiero también delante de vosotros. Ya todos somos iguales. Venid. (Se acercan tímidamente.) Pues decía: a ti y a ti (Por el Cura y el Médico.), según veo, os importa un ardite que las familias honradas. . . , y no me refiero sólo a las aristocráticas, sino a toda familia pundonorosa y decente. . . , conserven la limpieza del nombre de la sangre. . . (A Venancio y Gregoria.) Y vosotros, ¿qué pensáis, papanatas? ¿También a vosotros os tienen sin cuidado las usurpaciones ignominiosas de estado civil, nombre, riqueza. . . ? (Callan los cuatro, observándole compadecidos.) ¡Ah, todos lo mismo: el sabio, el ignorante, igualmente ciegos ante el sol de la moral pura de la verdad! (Bruscamente, levantándose.) Me voy. . . , no quiero más conversación, no quiero. . . (III.iv.53)

Hasta este punto los pasajes analíticos citados se caracterizan por la lógica del desarrollo. Esta clase de análisis racional que el personaje hace de sus propios conflictos íntimos es lo que Clarín criticaba por artificial en su estudio de Realidad, novela.[2] Disputamos esta valoración más adelante en el la sección dedicada ala expresión monologal en Realidad. También se encuentran en El abuelo pasajes en los que la expresión de lo íntimo se desintegra un tanto. Cuando el conde averigua la verdad, que Dolly la preferida es la ilegítima, se vuelve incapaz de análisis frío y racional. Aunque no del todo

[2]Clarín, Galdós, pp. 210-211.

incoherentes, como los monólogos interiores de Joyce, por ejemplo, representan los pasajes abajo citados un paso más hacia el descubrimiento de lo íntimo.

> El Conde.--¡No hay un rayo del cielo que me haga ceniza? Nell es la verdadera, la falsa es Dolly, Dolly, ¡la que me quiere más! ¡Vanidades del mundo, grandezas del honor, con qué mueca tan horrible me miráis! (Parándose ante un machón de pared que permanece vertical entre montones de ruinas.) ¿Quién va? ¿Eres tú, Senén? Lo que me dijiste es verdad. Tu revelación traidora resulta verdadera. Es verdad. Maroto no miente. ¿Ves qué burla? . . . Mis ideas me persiguen, no ya como águilas voraces, que quieren picotearme el cerebro, sino como cotorras charlatanas, que con su graznido, semejante al habla de los hombres afeminados, se mofan de mí. . . ¡Maldito rufián, déjame! Eres una babosa perfumada. . . ; hueles horriblemente. . . , y tu contacto da frío. . . No me toques. (Avanza; pasa junto al último farol de Jerusa por aquella parte; sube por el sendero que conduce al Calvario. En dirección contraria, una mujer del pueblo, corpulenta y descarnada, que no es otra que la anciana Sibila, a quien llaman la Marqueza. Lleva una cesta al brazo.)
>
> La Marqueza.--(Parándose y reconociéndole.) ¡Señor mi conde, por aquí solito a estas horas!
>
> El Conde.--¿Quién eres? Soy Albrit, el último Albrit de la línea masculina. ¿Tú, quién eres? (La anciana se nombra.) ¡Ah!, la Marqueza. . . Sibila de Jerusa, aquí me tienes. Ya no dudo; luego no existo. . . Esto que ves en mí no es la persona de Arista-Potestad: es su equeleto. No te asustes; los esqueletos no hacen daño. Asustan por el chocar de sus huesos, por el mirar burlón de sus ojos vacíos. . . , pero nada más.
>
> La Marqueza.--Señor, ¿qué le pasa? ¿Qué disparates dice? Voy a La Pardina con esta cesta de caracoles que me ha encargado el señor Venancio. ¿Quiere algo para allá? ¿Por qué no se viene conmigo?

> El Conde.--¿Yo a La Pardina? . . . ¿Has visto a las niñas de Albrit? ¡Qué feas son! . . . Repugnantes como gusanos venenosos. La legítima no me quiere; me manda al manicomio. Dolly, que me ama, no es mi nieta. Es hija de un pintor vicioso y grosero. . . linaje de contrabandistas en al Alto Aragón. (Riendo sarcásticamente.) Dime, Sibila: ¿dónde está el hoyo más hondo de basura y lodo para meterme, y hacer en él mi cama eterna? Como escarabajo, allí labraré la nueva casa de Albrit, toda inmundicia.
>
> La Marqueza.--Buen señor, no piense cosas malas.
>
> El Conde.--Vete, déjame. Si ves a Venancio, le dices que me arrodillo ante su radiante imbecilidad. . . Adiós, Sibila, adiós. (Se aleja dando tumbos. La anciana sigue su camino.) (V.xv.110)

Con la vuelta de Dolly, en la última escena de la obra, el conde recobra la razón. Mucho del análisis de la solución de la obra se suprime. Véase la escena completa en las dos versiones (V.xviii.111-113, V.ix.1047-48). Supresión del monólogo.--La presentación de sueños, de cierto modo es parecida a la expresión desintegrada de que hablamos arriba. Ya consideramos el tema de los sueños como materia novelesca, no por ser genéricamente propio de la novela en términos absolutos, sino según la sensibilidad contemporánea. Como el tema del sueño en la obra de Galdós se trata como una forma de la realidad inconsciente, también se podía haber incluído aquí.

Otros pasajes analíticos se encuentran en las escenas en las que figura Don Pío. Por ser parte tan íntegra de su persona la filosofía de Don Pío, consideramos esta materia en la sección dedicada al estudio de los cambios

efectuados en los personajes.

La materia más intensamente analítica en esta obra toma la forma del monólogo; los tres que hay en la novela se suprimen en la versión teatral.

Vemos que como el sueño, el monólogo, de tradición plenamente teatral viene a ser en el teatro realista técnica que molesta--a los críticos progresivos, como Clarín, por ser artificial en su forma tradicional, y a los críticos conservadores y al público, por ser demasiado analíticos para la obra teatral. Las novelas puras de Galdós no se criticaban por el gran contenido de expresión monologal y sueños febriles, (v.g. La desheredada). No negamos que en obras como esa, se presentaba de manera mucho menos formal y artificial lo que se encuentra en Realidad, novela dialogada: pero no olvidemos que la novela es, desde un principio, género mucho menos formal y artificioso que el drama. De todos modos, la crítica de materia analítica de esta clase era tanta en Realidad, drama, 1892, y en los dramas Los condenados 1894, y Alma y Alma y vida,[3] 1902, que quizás Galdós no se atrevió a mantenerla en la adaptación teatral de El abuelo, 1904.

Además del primer ejemplo de expresión monologal ya citado, el primer monólogo del conde que desarrolla el

---

[3]Benito Pérez Galdós, Los condenados, drama en tres actos precedidos de un prólogo y Alma y vida, drama en cuatro actos, precedidos de un prólogo (Obras completas, tomo VI. Madrid: Aguilar, 1961).

conflicto es anterior a la escena del examen de las niñas. El protagonista sale a pasear por el bosque, esperando encontrar a sus nietas. El pasaje empieza con un comentario del conde sobre las bellezas de la naturaleza. Esta primera parte se estructura como el pensamiento fragmentado del observador solitario y apasionado de la naturaleza:

> El Conde.--(Solo, paseando lentamente.) ¡Qué hermoso día! . . . Aire manso y tibio, cielo claro; las nubes, replegadas sobre el horizonte; el mar, azul, tendido, adormilado. . . ; el bosque, en silencio. ¡Qué solemne tranquilidad! El paso del hombre no ensucia este cuadro grandioso y puro. . . (III.vi.55)

Especula sobre la posibilidad de encontrar a sus nietas. Esto causa en el una reacción emotiva fuerte.

> (Mira hacia el sendero que corta el bosque en dirección a Jerusa y detiénese, creyendo sentir voces.) ¿Vendrán las nenas de paseo? Parecióme oír sus voces lejanas. . . , el corazón me ha saltado en el pecho. . . No son ellas, no. Es que el bosque tiene ruidos extraños, modulaciones misteriosas que a veces semejan el llanto de niños, a veces risotadas de muchachas que anduvieran volando entre el ramaje. (Oyense, en efecto, voces, risas.) ¡Ah! Serán ellas? No. . . ; son insectos o no sé qué animaluchos que remedan la voz humana. (Aparecen mujeres del campo, charlando y riendo.) Por allí vienen. . . Pero no son ellas. Esas voces ordinarias no son las de las graciosas niñas de Albrit. (III.iv.55)

Cree ver a Nell y Dolly, confundiéndolas con unas aldeanas; saluda a éstas y vuelve a ensimismarse en su pensamiento. Aunque las ideas del conde no pierdan coherencia cuando habla directamente de sus nietas, carecen de la fría lógica que las caracteriza cuando habla del honor en términos más abstractos. Nótese la ambivalencia entre el

amor y el odio, la razón y la locura y entre el sacrificio de la propia vida y el asesinato de las niñas:

> (Pasan las Aldeanas y le saludan respetuosas; el Conde contesta con afecto paternal al saludo.) Adiós, hijas; que os divirtáis mucho. . . (Sigue andando.) Ya estoy solo otra vez. . . No sé qué voz del alma me dice que no vendrán por aquí mis chiquillas. ¡Cómo han de venir las pobres, si toda la mañana las tienen encerradas con el preceptor, un simple a quien se paga para embrutecerlas! Pero no conseguirán haceros idiotas, ¿verdad, hijas mías? (Suspirando.) Nell, Dolly, ¿cuál de vosotras es mi nieta, heredera de mi sangre y de mi nombre? (Deteniéndose y cruzando las manos, dolorido.) Señor, ¿las amo o las aborrezeo? En mi corazón hay plétora de amor a mi descendencia. Pero la certidumbre de que una de las dos, una. . . , no es de ley, me vuelve loco. No, no es esto locura, no puede serlo; esto es razón, derecho, justicia, el sentimiento del honor en toda su grandeza. . . (Desesperado.) Daría mi vida por ellas. . . , las metería. . . , no sé. (III.iv.55)

Aunque no tan fríamente lógica como otros pasajes que tratan la cuestión del honor, en el trascrito a continuación se nota la ausencia de esa ambivalencia. En su lugar se encuentra una determinación de averiguar cuál sea la intrusa, sin pensar directamente en las nietas.

> (Continúa andando, agitadísimo.) No puedo, no debo consentir intrusos en mi linaje. . . Al fuego la hierba mala traída a mi hogar con engaño, contrabando del vicio. . . Esa diabólica mujer no ha querido decirme cuál es la falsa; pero no importa. . . Verás, verás, infame, como yo lo averiguo sin ajeno auxilio, sin interrogar a los que seguramente conocen tus secretos. . . Dios me dé una intensa penetración para desentrañar la verdad; sabré leer la historia de mi deshonra en esas preciosas caras; y si por mi ceguera no acierto a descifrar los rostros, leeré en la invisible cifra de los pensamientos,

> penetraré en la hondura de los caracteres, y no necesito más, pues los caracteres son el temperamento, la sangre, el organismo, la casta. . . ¡Adelante, Rodrigo de Albrit! . . . (III.vi.55)

Vuelve a contemplar la naturaleza cuando ve llegar a las niñas. La determinación otra vez se hace ambivalencia entre el consuelo y la amargura, y la atracción y la repulsión. El conde mismo reconoce como algo irracional la emoción que causan en él las niñas.

> Voy a sentarme en aquel altozano del bosque que parece suspendido sobre el mar, y que está siempre seco y bien bañado de sol. (Apresura el paso.) No sé qué tengo hoy, que no me canso nada, pero nada. Andaría mis dos leguas como un hombre. . . (Otra parte del bosque. Terreno quebrado, donde escasean los árboles y abundan los chaparros y arbustería silvestre entre rocas musgosas. Al Norte, el cantil, que desciende con rápido declive hasta la playa, la cual se extiende limpia y arenosa en toda la profundidad del paisaje. En una peña que le ofrece cómodo asiento se recuesta el anciano, meditabundo, y contempla abstraído la costa y el oleaje manso y rumeroso.) ¡Cómo pica el sol! Turbonada esta tarde. . . Allá lejos, en la playa, distingo unos bultitos blancos que se mueven. . . Dios mío, ¿serán ellas? (Haciendo anteojos con su puño para ver mejor.) Sí, sí. . . , juraría que son ellas. . . Aquel vagar rápido, aquel vuelo de mariposas. (Con súbita alegría.) Ellas son. Hasta me parece que oigo sus chillidos alegres. (Bajando un poco entre las peñas.) Y distingo también un bulto negro, una especie de cigarrón que las persigue. . . Es el maestro, el pobre Coronado. . . ¿Qué haré? ¿Las llamo, les hago una seña con el pañuelo, voy a buscarlas? (Vuelve a sentarse, indeciso.) ¡Dios mío, estas lindas criaturas serían mi encanto, mi gloria, mi consuelo, si no me amargara la vida el convencimiento de que una de ellas es intrusa, fraudulenta, usurpadora! Quiero idolatrarlas; pero antes urge separar la verdad de la mentira, para poder amar exclusivamente a la que lo merezca. . .

> ¿Cuál es, cuál de las dos, señor? (Se golpea el cráneo con el puño cerrado.) Misterio terrible, ¿será posible que yo no pueda penetrar en ti? (Pausa.) ¿Qué atracción es ésta que hacia ellas me llama? . . . Fuerza superior a mi voluntad. No quiero ir, y voy. . . Atracción del enigma, el ansia inmensa del «¡qué será!» (Se levanta.) ¡Ah, parece que me han visto! Creo notar una agitación de cosas blancas, como si me saludaran con los pañuelos. Sí, sí; ya percibo sus vocecitas más dulces, más musicales que cuantos sones hay en la Naturaleza. . . (Gritando.) Sí, sí, Nell, Dolly; aquí estoy. . . Ya os había visto. . . ; os veo en medio de la inmensidad. . . ¿Queréis que baje o subís vosotras? . . . (Gozoso.) Ya, ya vienen. No corren, vuelan. (III.vi.55-56)

De aproximadamente la misma duración es el segundo monólogo que aparece en la escena xii de la misma jornada (III.xii.68). Más íntimo que el primero, característicamente tiene lugar por la noche cuando el conde se encuentra en un estado de semi-vigilia. Galdós supo bien que en este estado entre despierto y dormido, o al despertarse del sueño, lo inconsciente tiende a asomarse, lo que rara vez hace en el día, y la imaginación se estimula de manera febril. No había manera, fuera del monólogo o la narración del autor omnisciente de descubrir estos estados espirituales. El personaje mismo describe así el fenómeno.

> El Conde.--Bien despierto estoy, no puedo dudarlo. . . En vela, paréceme que duermo; dormido, veo y toco la realidad. ¿Qué es esto? (III.xii.68)

Relata el contenido del sueño que ha tenido. En lenguaje todavía coherente y racional, analiza el significado de los sueños. Lo que Galdós reconoce como extensión de los deseos del hombre en la sustancia de los sueños, el personaje la ve como estensión de la realidad, indicativa del

deber del hombre.

> Tan cierto como esa es luz, yo vi a Rafael entrar en el comedor, acercarse a la pequeña, y...La primera vez no hizo más que mirarme...; movimiento. ninguno: no tenía brazos. La segunda vez, Rafael tenía brazo derecho y mano...,nada más que un brazo y una mano. No sé qué arma era la que llevaba. Solo sé que así, así...,de un golpe, mató a Dolly. La pobre niña no dijo ¡ay! Murió calladita y risueña..., como un ángel, cumpliendo la ley del Destino, que ordena que las hijas paguen las culpas de las madres... (Tratando de despejarse, da algunos pasos.) Sueño ha sido; mas no debemos despreciar los sueños como obra caprichosa de los sentidos, ni creer que estos, al dormirnos, se sueltan, se embriagan, se dan a la imitación burlesca y desenfrenada de los actos normales dictados por el juicio... No, son los sueños un Carnaval en nuestro cerebro. Es que...bien claro lo veo ahora..., es que el mundo espiritual, invisible, que en derredor nuestro vive y se extiende, posee la razón y la verdad, y por medio de imágenes, por medio de proyecciones de lo de allá sobre lo de acá, nos enseña, nos advierte lo que debemos hacer.. .(III.xii.68)

En un breve interludio oye "cómo suena . . . la mar" y habla tópicamente sobre el honor (III.xii.68). Los pensamientos sobre la pureza del linaje nunca se integran con los que se refieran a las niñas. Constituyen dos áreas distintas y separadas en la mente del protagonista. El honor que ha venido a ser aspecto de la naturaleza del conde siempre se expresa de manera coherente y lógica. Por no haber sentido nunca el amor de manera tan espontánea como ahora, el conde no entiende sus proprias emociones y no sabe tratarlas. Su actitud respecto a Dolly toma la forma de atracción y repulsión simultáneas. De modo que mientras va hacia la alcoba de sus nietas con el propósito de realizar el sueño matando a Dolly, su expresión se hace cada vez más desintegrada. Representa un paso más allá en la dirección del

monológo interior. La fragmentación del lenguaje reproduce con más eficacia el proceso psicológico. Así distingue Galdós entre la expresión espontánea del sentimiento del amor, y la expresión coherente de sus ideas de honor.

Vemos que en este estado totalmente febril, el conde acepta el sueño como realidad. El sueño no representa más que la concretización en la mente del conde de las sospechas que ha tenido hasta este punto; él mismo lo admite cuando dice que "su carácter villano" denuncia a Dolly (III.xii, 69). Era Galdós tan conocedor de estos estados, que reconoció que también se caracterizan por momentos de tanta lucidez que se le puede ocurrir al personaje la verdad o la solución a sus problemas sin que él lo recomozca. Efectivamente, esto es lo que le pasa al conde. Ve la posibilidad de que la buena pueda resultar la adulterina. No rechaza este concepto; lo ve más bien como una gran ironía de la existencia humana.

Es interesante observar que el tratamiento del tema de honor que tiende a paracernos atávico, en este monólogo se caracteriza por su modernismo. El conde se pinta como un atavismo educado con una concepción del honor que por fin se encara con otra. Resulta que el exaltado sentido del honor es calderoniano sólo en la teoría. La posibilidad de ser buena la que no es de su linaje no se podía ocurrido a un médico de su honra. Ni Cervantes era capaz de tanta democracia referida a cuestiones de sangre.[4]

---

[4] (Véanse, por ejemplo, La gitanilla; la gitana buena resulta aristócrata auténtica.

El último monólogo que también se suprime no alcanza el grado de intimidad que vimos en éste. Más bien que descubrir su alma, el conde habla consigo mismo en voz alta. Acaba de escaparse del encierro en el monasterio de Zaratán. Reflexiona de manera completamente racional y coherente sobre las vueltas que da el mundo. También, sobre la inferioridad moral de sus adversarios los jerusanos. Como siempre, cuando se encuentra solo, empieza a teorizar sobre el honor. Entran los motivos de la naturaleza y la noche cuando se encuentra con Don Pío.

Acotación

Hemos destacado además de la inspiración dramática de El abuelo, otro elemento que la separa de las otras novelas dialogadas: el desarrollo extraordinario de la acotación específicamente dialogístico-novelesca. Aunque la acotación que se emplea entremezclada con el diáloga, que dirige la actitud que debe exhibir el interlocutor, pueda ser ligada genéricamente a la novela dialogada por su subjetividad, o por las exigencias que impone, imposibles o difíciles en el teatro, esta clase de acotación es característica de todas las novelas dialogadas y por tanto no distingue estrictamente a El abuelo. La acotación descriptiva y narrativa de gran extensión, que disfruta de desarrollo extraordinario en El abuelo es la nota genérica que más distingue a esta obra. (La otra característica, el gran dramatismo se ha notado que no es característica del género, sino prestada de uno de los

géneros contribuidores: el drama.

Dialogístico-novelesca de apariencia teatral.--Tratamos primero la acotación de apariencia o forma teatral que ha tenido que eliminarse o alterarse por razones de la dificultad de materialización en la obra escenificada. Transcribimos abajo dos variaciones de la acotación para destacar los cambios de motivación genérica. Después de lanzar Dolly un libro al aire en la escena iii de la primera jornada y la iv del primer acto, las respectivas acotaciones señalan:

> (. . . El libro abierto en el aire y dando al viento sus hojas, describe una curva y se detiene al fin en una rama de encina, como pajaro que se posa. (I.iii.xi)

> (. . . El libro describe una curva. Se le supone encanchado en una rama.) (I.iv.1013)

La subjetividad de la acotación de la novela dialogada es tal que no puede hacer entender al espectador teatral que el libro "se posa" como un pájaro." Además, en términos puramente físicos, sería imposible garantizar en la representación teatral que el libro "se detiene al fin en una rama de encina." Por eso, se cambia por "Se le supone enganchado en una rama." La única razón lógica para la conservación de la acotación en primer lugar es la acción siguiente en que Dolly quiere subir a recobrarlo sugiriendo así algo de la distinción entre las personalidades de las niñas.

Otra acotación que no funciona en el teatro es la siguiente:

(Senén paladea la cerveza, dándose aires de madrileño, y calla.) (I.ii.17)

Aunque Galdós no hubiera suprimido el pasaje, tendría que haberlo alterado paro el teatro. Cómo haría entender al espectador que son "aires" específicamente "de madrileño" los que se da Senén?

La acotación citada seguidamente se divide en dos partes. La primera nos presenta el gesto de manera objetiva; la segunda, la valoración subjetiva del gesto hecha por el novelista. La alteración es la que se esperaría; se suprime la segunda parte en la versión teatral.

Don Pío.--(Lanzando un suspiro muy hondo y fuerte. Diríase que lo saca de los talones.) (III.i.48)

Don Pío.--(Lanzando un suspiro hondo y fuerte.) (II.i.1021)

Se encuentran en esta obra varias acotaciones de forma exteriormente teatral que se entremezclan en el texto, pero que describen con gran detalle y subjectivamente la actitud del personaje más bien que su reacción inmediata al interlocutor o a la situación. No hay duda de la imposibilidad de efectuar en la escena estas acotaciones. En tales casos su empleo representa un intento de descubrir lo íntimo por parte del autor, semejante a lo que encontramos en el "para sí" de Realidad, novela. La diferencia es que el "para sí" es la expresión íntima del mismo personaje, mientras que la acotación es la trascripción menos objetiva de sus sentimientos. Se encuentran varias acotaciones de esta clase en la misma escena la que se elimina por otras razones ya

notadas. Véanse unos ejemplos:

> El cura.--¡Ah, ya te lo diré yo!
> (Arde en ganas de definir el verdadero papel de la Iglesia en la vida social; pero no conviniéndole abandonar el asunto que en aquel momento se trata, aplaza discretamente el punto evangélico-sociológico.) (III.xi.65,66)
>
> . . . . . .
>
> El médico--(Pensando que no es pertinente manifestar el deseo ni menos el propósito de llevarle a Zaratán.) (III.xi.66)
>
> . . . . . .
>
> Venancio.--(Oportunamente aleccionado por el Médico y el Cura, contesta todo lo contrario de lo que tan ardiendemente desea.) (III.xi.66)

Nótese que en casos así, en que los verdaderos sentimientos no se pueden expresar abiertamente, tal como sucede con el problema de comunicación en Realidad, la novela dialogada ofrece otras posibilidades de expresión que no se dan en el drama.

El efecto del alcohol en el pensamiento del conde, más bien que su actitud, se expresa también por medio de la acotación en la misma escena,

> Se confunden sus ideas; aléjase la realidad; ve a los comensales y a sus nietas como sombras esfumadas y oye sus voces como un murmullo distante de hojas secas que arrastra el viento.) (III.xi.67)

Mucho más cortas y de apariencia más teatral son una serie de acotaciones subjetivas e impracticables en el sentido de que son de expresión figurativa más bien que literal. Cuando Dolly defiende a su abuelo ante sus adversarios, estipula el autor en la acotación que se elimina de

la versión teatral, que habla "(Creciéndose a cada palabra.)" (IV.xv.92). La segunda entrevista de Senén con Lucrecia se suprime del todo, pero la serie de acotaciones cortas y figurativas que se basan en una sola metáfora es típica y conviene citarse aquí.

> Senén.--(Sacando las uñas.)
>
> . . . . . .
>
> Senén.--(Escondiendo las uñas.)
>
> Senén.--(Acobardado nuevamente, sin atreverse más que a desenvainar las uñas de sus patas delanteras.) (V.vi.100)

Una acotación eliminada de la escena iii de la segunda jornada (33) es tan típica de la parte descriptiva de las novelas puras de Galdós que merece señalarse aquí. Destaca de manera gráfica las libertades novelísticas que proporciona este género híbrido. El lector de las novelas de Galdós no puede ignorar la importancia que da el autor a las descripciones de los ojos de los personajes, especialmente de los femeninos, como parte imprescindible, no sólo del retrato físico sino del espiritual, fijándose en la expresión y movimiento de los ojos, más bien que en la belleza tradicional.[5] A veces esta descripción viene a ser el elemento dominante del retrato físico que se nos proporciona.

---

[5]A propósito advierte Correa: "Al lado de los elementos estáticos. . . , aparecen otros de características dinámicas y en movimiento virtual (labio que ha crecido, temblores nerviosos, . . .) . . .," Realidad y Ficción, p. 63.

(Véase, Tormento, Tristana y Angel Guerra.) En el teatro, con sus limitaciones físicas y las distancias de los artístas del espectador, y donde el gesto grande y obvio sustituye al sutil, la descripción de los ojos es superflua. En la novela dialogada, sin embargo, puede emplearse para contribuir al conjunto de la caracterización del personaje. Citamos un ejemplo:

> Lucrecia.--(Disimulando su disgusto que sólo se trasluce en rápidos destellos de sus púpulas rasqueadas de oro. (II.iii.33)

Hemos visto ya acotaciones que tienden a eliminarse, alterarse u objetivarse; también se encuentra una tendencia a añadir acotaciones de sustancia teatral donde no las haya, cuando hace falta gesto, movimiento o mayor dramatismo de actitud por parte del actor.

En la escena en que el conde trata de averiguar cuál de las niñas es la verdadera nieta, mediante el examen de su carácter, cuando truena, se fija la actitud del conde mediante esta acotación: "Vivamente creyendo hallar un dato.) (III.viii.61). El conde pregunta cuál se asusta de los truenos. En cierto modo es superflua, si se considera el hecho de que toda la escena se dedica a la búsqueda y hallazgo de "datos." Esta acotación por superflua o subjetiva se ha eliminado en el drama, pero la réplica no se deja sin acotación. Se sustituye por otra mucho más dinámica y teatral, "(Con desvarío recorriendo la estancia) (III.ii. 1032).

Otro intento de exteriorizar la emoción del conde se nota en el cambio de la acotación (Con voz lúgubre) (II.v.42) a (Con gran emoción.) (II.viii.1026). Si menos específica y sutil, la acotación resulta más típicamente teatral.

Aun cuando es igual el contenido de dos acotaciones correspondientes, se notan cambios que enfocan hacia lo más dinámico. Por ejemplo en la acotación que vamos a citar, la expresión "fijos los ojos," pasiva, se hace activa, mientras "no dice nada," activa pero con acción negativa, puede cambiarse a "silencios" sin perder eficacia. Además se añade movimiento al indicar que se levante la actriz mientras habla.

(La condesa inclina la cabeza y, fijos los ojos en el suelo no dice nada.) (II.v.42)

(Lucrecia inclina la cabeza, fija los ojos en el suelo, silenciosa.) Al fin calla usted... (Se levanta.) (II.viii.1026)

En la misma escena, la de la primera entrevista de Lucrecia y el conde, refiriéndose a la carta de Rafael, su difunto esposo, hijo del conde, reacciona Lucrecia: "(Espantada) No, quiero verla...¡Que abominación!" (II.v.42). En la adaptación teatral, sólo la acotación se altera a "(Rebelándose.)" (II.viii.1027) Nótese la intensificación del dinamismo y la exteriorización de la reacción.

La tendencia general, en cuanto a las acotaciones, es simplificarlas en la adaptación. Es lógico en una obra destinada a la lectura, que la expresión, aun en la acotación, demuestre el arte literario del autor; en el drama,

la acotación demuestra más bien la habilidad técnica. Vemos, por ejemplo la patética acotación, relativamente original, (En el colmo del terror.) (II.v.43), de la novela dialogada se simplifica en la más prosaica (Espantada.) (II.viii.1026) del drama. En la escena de la lección de las niñas con Don Pío, cuando éste insiste en seguir el estudio de la historia, hace falta una acotación que especifique el tono que debe emplear el actor. Como no la hay en la novela dialogada, se añade en la adaptación teatral.

| | |
|---|---|
| Don Pío.--Temístocles, grande hombre de la Grecia... (III.i.47) | Don Pío.--(Recitando.) Temistocles, grande hombre de la Grecia. (II.i.1020) |

A diferencia de la mayoría de los casos, la acotación transcrita a continuación se hace más compleja en el drama. Nótese, sin embargo, que pese a ser más complicada especifica más la reacción del actor

| | |
|---|---|
| Dolly.--¿Y tú, nos quieres? (Don Pío hace signos afirmativos.) | Dolly.--¿Y tú, nos quieres? (Don Pío, con viva emoción, que le corta la palabra, hace signos afirmativos.) (II.x.1021) |

Acición de la acotación dinámica.--En el interés del dramatismo de la situación, se añade una serie de acotaciones para intensificar la impresión del frenesí del conde cuando pregunta cuál se asusta de los truenos. Ya citamos un ejemplo. Sigue otro que también exterioriza la reacción en beneficio del espectador teatral:

El Conde.--(Sobrecogido por la igualdad del timbre de las voces.) ¿Quién habla? (III.viii.61)

El Conde.--(Agitadísmo, escuchando las voces de sus nietas) ¿Cuál de las dos me habla? (III.ii.1032)

También se añade, (Irritado, dando algunos pasos hacia donde suenan las voces de las niñas.) (III.xx.1032). Además de presentar la actitud del conde, esta última acotación añade movimiento. Otra indica que las niñas se juntan "(alejándose del Conde)". Resulta que aunque la escena se sitúa en La Pardina en el drama en vez de en la gruta, lugar que tiene cierto interés dramático misterioso intrínseco, el cambio de lugar está compensado por la adición del dramatismo de las reacciones del conde a las diferencias que encuentra en las niñas.

Cuando el conde interroga a Senén sobre la relación que ha tenido Lucrecia con el pintor Carlos Eraul, quiere asegurarse de que nadie escucha la conversación; Senén se encarga de esa vigilencia. La acotación de la novela dialogada dice: Senén.--(Examinando las puertas.), (IV.iii.72). Se corrige en el drama añadiendo la acción de cerrarlas para que no haya duda sobre el propósito del gesto, (Senén examina las puertas y las cierra.) (IV.x.1038). También se agrega movimiento por parte del conde en la misma escena:

El Conde.--Dudo mucho que seas bastante afecto a mi persona para responder a todo lo que te pregunte. (IV.iii.72)

El Conde.--(Se levanta: va hacia Senén.) Dudo que seas bastante afecto a mi persona para responder a todo lo que te pregunte. (IV.x.1038)

Se nota una intensificación del dramatismo en la actitud del conde cuando pregunta sobre Carlos Eraul. ("Con ardor)" se altera a "(Con vehemencia)". Se nota también un cambio de calidad en esta acotación: "Ardor" es más íntimo y asi más característico de la novela dialogada que "vehemencia", actitud que se dirige al interlocutor y expresa más exteriorización de sentimiento.

Donde se condensan los pasajes del conde, combinándolos y eliminando los de Senén, se añaden acotaciones que indican lo que debe hacer el actor que representa el papel de Senén, mientras permanece callado ante el protagonista:

El Conde.--Hijo de un pobre vaquero de la ganadería de Eraul, en Navarra. (Senén responde afirmativamente con la cabeza.) El cual, despedido por mala conducta, se metió a contrabandista. (Con triste humorismo.) Carlos, el hijo, también despuntó por el contrabando...

Senén.--¡Oh, no!

El Conde.--Sé lo que digo... Su genio pictórico le abrió camino. Fuera de la educacion artística, que se debió a sí mismo y al estudio del natural, era un ignorante, un bruto...

Senén.--Poco menos.

El Conde.--Ni alto ni bajo, moreno; de ojos negros.... vigoroso..., voluntad potente. (Senén afirma.) Su apellido era Vicente, pero él firmaba con el nombre de ganadería: Eraul.

El Conde.--Hijo de un pobre vaquero de la ganadería de Eraul, en Navarra. (Senén responde afirmativamente con la cabeza.) Su genio pictórico le abrió camino...Fuera de la educación artística que se debió a sí propio y al estudio del natural, era un ignorante, un bruto...(Senén permanece mudo, rígido, haciéndose el impenetrable.) Ni alto ni bajo, moreno, de ojos negros..., vigoroso ..., voluntad potente. (Irritado del silencio de Senén.) Responde... Le conoció Lucrecia en una de esas rifas llamadas "kermesses". Tú servías a Eraul cuando murió... (Senén afirma con la cabeza.) El día de su muerte, los amigos arrebataron bocetos, dibujos... (Senén se pone sombrío.) Arrebataron también cartas a Lucrecia

Senén.--Exacto.

El Conde.--Le conoció Lucrecia en una de esas rifas o "kermesses" que organizan las señoras para...

Senén.--(Interrumpiéndole.) Basta, señor conde. No se nada más.

El Conde.--(Imperioso.) Responde.

Senén.--(Inflado como un sapo.) No sé nada. Usía no me conoce.
(IV.iii.73)

..., retratos..., objetos, regalos con expresivas dedicatorias... (Con más hipocresía que sinceridad, Senén finge escandalizarse, deniega.) No lo niegues... Y tú, guardaste también... Lo sé..,di la verdad; tú...posees... Dime... (Senén se encierra en un sombrío mutismo. El Conde, irritado, le coge por las solapas, le sacude.) ¿Por qué callas, bergante?

Senén.--Señor...

El Conde.--Responde, miserable.

Senén.--(Con falsa dignidad.) Vuecencia no me conoce...
(IV.x.1039)

Se hace muy gráfica la frustración que experimenta el conde ante el silencio de Senén por medio de la adición de la acotacion dinámica que hace que el actor adopte una actitud violenta, casi agresiva.

En la escena, muy dramática en ambas versiones, en que Dolly defiende a su abuelo ante el alcalde, se modifican las acotaciones para intensificar el dramatismo y exteriorizarlo principalmente por medio de la adición o intensificación de movimiento y gesto: "(Interviniendo pacíficamente.)" del cura se vuelve (Conciliador, aproximándose.) En una réplica del conde se altera el pasivo "(Quemado)" de la original a "(Mostrando su, bastón.)". Más dramática también,

hasta melodramática es la acotación que sustituye a la de la novela dialogada que describe la reacción del conde cuando oye las palabras de Dolly.

| | |
|---|---|
| (En pie, erizando las manos. La emoción le ahoga.) (IV.xv.92) | (Se ha levantado al oír a Dolly. Eleva las manos al cielo.) (IV.xiii.1042) |

Descuidos del autor.--Es muy curioso que en la adaptación de El abuelo se encuentren en el cotejo de las acotaciones, varios descuidos, de los que no encontramos ninguno en la adaptación de Casandra. Son vestigios de la acotación dialogístico-novelesca que escaparon a la revisión probablemente por descuido, más que por otra razón. Por ejemplo, cuando el cura trata de averiguar el motivo de la cita del conde con Lucrecia, en las dos versiones, mientras le habla "(Su solapada curiosidad quiere apoderarse del pensamiento del conde tomándole las vueltas.)" (I.xi.28, I.x.1018). Esta acotación no debería haberse conservado en la adaptación teatral, según la tendencia a una mayor eficacia de la acción, por su difícil expresividad.

Muy corta y de aparencia teatral, "(La ve llorar)", tambien escapó la detección; Algo como "Viéndola llorar" debía haber sustituído a esa acotación (II.v.42, II.vii. 1026). Tampoco se puede con seguridad hacer entender al público teatral por medio de una acotación que Lucrecia se retira "(...de nuevo, avergonzada de sostener coloquio familiar con su criado.)" (II.iv.38, II.vi.1024) La conservación de "(Creyendo que los procedimientos de suavidad serán más

eficaces.)" (II.v.44, II.vii,1027), también se debe a descuido del autor.

De subjetivismo indudable, las dos acotaciones que describen las reacciones en el encuentro de Nelly y su abuelo fuera de la iglesia, hacia el fin de la obra, son de técnica plenamente dialogístico-novelesca. Sin embargo se conservan en el drama:

| | |
|---|---|
| (Siente hondamente removida su alma. En ella entra una ola impetuosa. Es el convencimiento de que tiene entre sus manos las de la legítima sucesora de Laín y Albrit.) (V.xiv.106) | (En su alma, hondamente removida, entra una onda impetuosa; es el convencimiento de que tiene entre sus manos las de la legitima sucesora de Laín y Albrit.) (V.v.1045) |
| . . . . . | . . . . . |
| (Apenada, atribuyendo las palabras del anciano a desconcierto de su razón.) (V.xiv.108) | (Apenada, atribuyendo las palabras del anciano a desconceirto de su razón.) (V.v.1045) |

Vemos que la acotación en la novela dialogada, aun cuando no es de gran extensión, frecuentemente sirve el propósito de expresar los pensamientos íntimos del personaje que habla, mientras el personaje expresa lo exterior.

Es interestante que cuando lo íntimo viene a la superficie en los monólogos de la novela dialogada, las acotaciones no son subjetivas. Efectivamente, las acotaciones que se encuentran entremezcladas con el texto de los monólogos son todas muy objetivas porque la intimidad tiene salida mediante la forma de expresión.

Escena itinerante y simultánea.--Reiteramos que no es la subjetividad sólo lo que distingue a las acotaciones de la novela dialogada; característica más general que abarca también la subjetividad sería su dificultad de efectuarse teatralmente. Resulta que algunas de las acotaciones plenamente objetivas son también específicamente genéricas por la latitud de movimiento o sea la libertad espacial que proporcionan. Por ejemplo, en los monólogos, donde las acotaciones son objetivas, éstas sirven en muchos casos para indicar el movimiento del personaje de un lugar a otro en una escena itinerante. Por más objetiva que sea una escena de esta clase, no existe en el teatro de la época.

La escena itinerante en la novela dialogada depende en gran parte de la acotación. Quizá por razón de la tradición de la novela dialogada, frecuentemente la acotación hablada indica el movimiento en estas escenas, cuando no son escenas de monólogo. La acotación hablada es la única forma de acotación que se encuentra en La Celestina. Pero Galdós la usa juntamente con la acotación teatral tradicional.

En la escena del primer encuentro del conde con sus nietas en el bosque, los tres personajes comienzan a caminar hacia la Pardina. Dice el conde: "....Una por cada lado. Así...me llevaís como en volandas.", (I.iv.22) Hasta aparacer Senén, "(Viendo avanzar el grupo...)" (I,v.22), no hay otra acotación que diga que han comenzado a andar. Se detienen todos un rato. Cuando se dirigen hacia la Pardina

otra vez, la acotación especifica sólo que Dolly coge el brazo del conde; sus palabras son la única indicación de que han reanudado el camino, "Dolly.--(Volviendo a coger el brazo de Albrit) Vamos aprisita." (I.v.22). Se paran otra vez para que Senén recoja el libro del arbol, y siguen el camino. Otra vez esto se advierte por medio de una acotación hablada. "Nell.--(Cogiendo el libro.) Dios te lo pague. Vaya, sigamos" (I.v.23). La conversación que tienen mientras caminan es en gran parte una acotación hablada.

> Dolly.--Abuelito, por aquí, si quieres que vayamos derechos a La Pardina.
>
> El Conde.--¿Estamos ya en la loma que llaman la Asomada?
>
> Senén.--Sí; señor: de aquí se ve toda la villa, y si vuecencia quiere dar un vistazo a la población, en dos minutos estamos en la plaza.
>
> El Conde.--No, no. Gracias. Por esta otra calleja bajamos a La Pardina. (Deteniéndose y mirando al pueblo, que en aquel punto se ve totalmente rodeado de arboledas y verdes lomas.) Si, si..., te conozco, Jerusa;...Si me muero aquí, que me lleve a enterrar a Polán o que me tiren al mar.
>
> Dolly.--Papaíto, no es hoy día de cosas tristes.
>
> Nell.--¡Si estamos muy contentas!
>
> El Conde.--(Limpiándose una lágrima.) Sí, sí... Vamos, para que lleguéis a tiempo de presenciar los homenajes a vuestra mamá.
>
> Senén.--Por esta calleja llegamos en un instante a La Pardina.
>
> El Conde.--Conozco bien el camino...En este sitio, torciendo a la izquierda, dejamos de ver el mar. (Parándose a contemplar el Océano.) ¡Oh, qué hermosura! Es el amigo de mi infancia.

> Nell.--¡Y qué espléndido, qué azul! Hoy se viste de gala para recibirte.
>
> El Conde.--¿Sabéis por qué gozo tanto en mirarle? Porque le veo...; es lo único que distingo bien, por razón de su magnitud. Desde que voy perdiendo la vista, hijas mías, mis pobres ojos no aprecian bien más que las cosas grandes...Cuanto mayores son, mejor las veo. Quisiera que en el mundo fuera todo colosal, inmenso...Lo pequeño, creedlo, me entristece, me enfada... (Se interna en la calleja.)
>
> (I.v.24-25)

Además de la última, las únicas acotaciones que indican movimiento en esta escena son las que señalan paradas en el camino. Antes del pasaje arriba citado hay unas, "(Se detiene y suspira.), (I.v.24) y "(Deteniéndose para abrazarlas y besarlas con efusión.) (I.v.24). No hay indicación entre las dos acotaciones del resumen del camino. Sabemos sólo al leer la segunda que todo lo que viene entre las dos se recita mientras caminan. Tanto descuido formal no se le presenta al dramaturgo que debe preocuparse más por la realización escénica.

También tradicional en la novela dialogada es la escena en que un personaje se asoma a la ventana para describir la llegada de otro. En la escena siguiente, Gregoria describe la llegada del grupo a la Pardina.

> Gregoria.--(Asomándose a una ventana.) Ya está aquí "Capitán"... ¡Oh!..., allí vienen. (Asustada.) ¡Jesús, lo que veo!
>
> Venancio.--¿Qué?
>
> Gregoria.--¡El conde con ellas, el señor conde!
>
> Venancio.--Sin duda ha venido a pie por el atajo del bosque. Es gran andarín.

Gregoria.--Pero ¡qué viejo está! Mira, mira.

Venancia.--(Mirando.) ¡Y qué mal trajeado! Da pena verle... ¡Quien fue siempre la misma elegancia! ...

Gregoria.--¿Sales a recibirle?
(I.vi.25)

Después de la llegada de Lucrecia a la casa del alcalde, se encuentra otra escena de esta misma clase. Se asoma la alcaldesa a la ventana. Ve y describe al alcalde tratando de despedirse del periodista que quiere celebrar una entrevista con Lucrecia. (III.iii33-34). Se crea de esta manera la escena simultánea, técnica que también se encuentra en La Celestina, y que no se da en el teatro de la época. El lector puede de esta manera presenciar la llegada o la escena que se sitúa en la calle, además de la acción incorporada en la misma descripción por parte del personaje que se asoma por la ventana.

Además de la escena itinerante y la simultánea, ambas características de la técnica abierta y libre del género, encontramos otra clase de escena itinerante en El abuelo que se encuentra en Casandra y Realidad también. Es itinerante, no en el sentido de personajes que caminan mientras accionan, sino en el hecho de trasladarse la acción de un grupo de personajes a otra. O sea que la acción es itinerante mientras los personajes no lo son necesariamente. La escena de entierro de Doña Juana y la de Kermesse de Casandra, y las de tertulia de Realidad en sus versiones originales son de esta clase. En El abuelo, estas escenas se sitúan

en casa del alcalde y representan reunión de personajes o fiesta. En la escena iv de la segunda jornada de El abuelo, (II.iv.34) al comienzo, señala Galdós: "Fórmanse grupos distintos que cambian de figuras". A diferencia de la escena del camino a la Pardina, esta escena depende de la acotación tradicional aparte del diálogo y entre paréntesis para la indicación de los cambios de grupos. La acotación citada da a entender que las partes de la escena no son simultáneas, porque puede resultar que un personaje pase de un grupo a otro.

La escena, situada en un solo lugar, como ya notamos, tiene una acción o más bien varias acciones itinerantes. Aunque las acotaciones empleadas en esta escena son perfectamente teatrales, en conjunto se emplean para un efecto plenamente dialogístico-novelesco, en relación con lo que se encontraba en el teatro de la época.

Acotación descriptiva de lugar y de la naturaleza.-- Hemos repetido varias veces que la acotación típicamente dialogístico-novelesca en El abuelo logra un desarrollo no visto en las otras novelas dialogadas . Esta clase de acotación toma varias formas, la descripción de lugares, de personajes y la presentacion objetiva de acción que no figura en el texto dialogal sino se presenta en forma de pantomima y la narración subjetiva o resumen de acciones no presentadas.

Es interesante er el distinto valor que Galdós atribuye a distintos lugares. Galdós debió de pensar que la Pardina, como su antiguo dueño, el conde, no necesita descripción de la clase que consideramos característica del género. Efectivamente, en el drama este lugar se describe con más detalle que en la novela dialogada, excepción a la regla general que establecimos referido a las actaciones. Sin embargo, no se describe en detalle subjetivo; los pormenores físicos seguramente eran en beneficio del pintor escenógrafo:

> Terraza en La Pardina. A la derecha, la casa; al fondo, frondosa arboleda de frutales; a lo lejos, el mar. (I.i.12)
>
> Arboleda frondosa en la finca señorial llamada La Pardina. Al fondo, una extensa alameda, que es el principal ingreso de la posesión: a la derecha, el pórtico de la casa, de antiquísima, venerable y noble arquitectura, con los escudones de Laín y Potestad; a la izquierda, un seto de ciprés recortado con puertecilla rústica, tras el cual hay una huerta. Corpulentos árboles de robustes troncos dan sombra a toda la escena, extendiendo sobre ella un toldo de espeso ramaje. Junto al pórtico, mesa circular de piedra y sillas o bancos rústicos. Es de día. Verano. (I.i.1009)

En la novela se da por entendida la apariencia física de una casa ancestral, señorial. Como veremos en el estudio de las acotaciones descriptivas de personajes, tampoco se describe

en gran detalle al protagonista. Este se caracteriza a través del texto. De manera semejante, el significado de la Pardina, su fondo histórico salen a través de la acción. O sea que como el conde, participa la Pardina de la inspiración dramática de la obra.

En contraste con este lugar, de tanto significado en la obra, observamos en la novela dialogada el gran detalle subjetivo atribuído a la casa y jardín del alcalde y su esposa, lugar que no figura en el drama.

> Sala baja en la casa del señor Alcalde de Jerusa, don José Maria Monedero, decorada con lujo barato, en toda la plenitud de la cursilería con dinero. Cubren las paredes paisajes al óleo, de los que en parejas, con marco y todo, se venden al aire libre en calles céntricas de Madrid, obra de artistas desdichados. "Hacen juego" con estos mamarrachos cromos de cacerías o de revistas navales, figuras de bazar, fruslerías bordadas, mil laborcillas fáciles de mujer, de esas cuya explicación y dibujo traen en su sección de recreos útiles los periódicos de modas. Flores de trapo, en tiestos de cartón, exhalada en los ángulos su fragancia de cola y tintes descompuestos. Piano desafinado, musiquero, retratos prendidos en esterillas japonesas y una redoma con peces. (II.i.31)
>
> . . . . . .
>
> Jardin que no necesita descripción, pues ya se comprende que es un afectado y ridículo plagio en pequeño del estilo inglés en grande; trazado en curvas, con praderas, macizos, bosquecillos y plantaciones, ornamentales de variada coloración. (II.iv.34)

En la segunda acotación arriba citada, nos fijamos en el hecho de especificar el autor que el jardín no necesita descripción. No lo describe sino esquemáticamene; pero esta descripción general está cargada de valoración

subjetiva bastante específica. Son oportunidades como éstas las que Galdós novelista no puede resistir. El género le proporciona la máxima libertad.

Algo no muy característico de la obra de Galdós, la descripción evocativa de la naturaleza se encuentra con frecuencia en El abuelo. No se encuentra en las otras novelas dialogadas del autor y rara vez en las demás novelas contemporáneas. Esta descripción se presenta en forma de acotación y también en el texto dialogal. Citamos un ejemplo de acotación descriptiva del paisaje.

> Bosque en las inmediaciones de Jerusa, formado de corpulentos robles, hayas y encinas. Lo atraviesa un tortuoso sendero, donde se ven los surcos trazados por los carros del país. Por el Norte, formidable cantil de roca y conglomerado, en cuyos cimientos baten las olas del mar; al Sur cierra el paisaje la espesura de la vegetación; hacia el Oeste serpentea y se subdivide el sendero, atravesando algunas calvas y espesos matorrales. (I.iii.19)

Puesto que la acción del drama apenas sale de la Pardina, para evitar el gran número de cambios de lugar, no hay descripciones de la naturaleza en la versión teatral.

Como se imaginaría el estudioso familiarizado con la obra del autor, la naturaleza no existe en El abuelo como entidad independiente. Nos fijamos en el uso extraordinario de estas evocaciones de la naturaleza para complementar el estado espiritual del conde. En todo caso, aun este uso tan personal del paisaje se encuentra muy poco en el autor.

El conde mismo, al volver a la tierra de su juventud comenta que la naturaleza fue su nodriza "Esta hermosa Naturaleza fue mi nodriza." (IV.iv.22, I.v.1014)

En sus paseos, el conde nunca deja de prestar atención al paisaje que le rodea. Los elementos de la naturaleza vienen a ser complementarios del estado de su alma. El mar representa para él lo insondable, como la incógnita que busca; también, como la noche, lo negro del mar complementa la oscuridad física, la ceguera del conde, y la ceguera figurativa, referida a la verdad que anhela. El bosque también adquiere significado simbólico; como el mar, es hasta cierto punto misterioso. Nótese que el conde nunca se encuentra en la playa, abierta, clara y llena de luz. Cuando se encuentra con las niñas, ellas se le acercan desde la playa, mientras él se queda en el bosque. No es decir que el simbolismo, que tanto negaba Galdós, fuera desarrollado hasta tal grado; pero sin forzar el asunto podemos decir que la naturaleza se emplea en tales casos para complementar la situación o el estado espiritual del conde.

ESCENA VI

Bosque

> El Conde.--(<u>Solo, paseando lentamente.</u>) ¡Que hermoso día!... Aire manso y tibio, cielo claro: las nubes, replegadas sobre el horizonte; el mar, azul, tendido, adormilado...; el bosque, en silencio. ¡Qué solemne tranquilidad! El paso del hombre no ensucia este cuadro grandioso y puro... (<u>Mira hacia el sendero que corta el</u>

bosque en dirección a Jerusa y detiénse, creyendo sentir voces.) ¿Vendrán las nenas de paseo? Parecióme oír sus voces lejanas..., el corazón me ha saltado en el pecho... No son ellas, no. Es que el bosque tiene ruidos extraños, modulaciones misteriosas que a veces semejan el llanto de niños, a veces risotadas de muchachas que anduvieran volando entre el ramaje.

. . . . . .

Voy a sentarme en auquel altozano del bosque que parece suspendido sobre el mar, y que está siempre seco y bien bañado de sol. (Apresura el paso.) No sé qué tengo hoy, que no me canso nada, pero nada. Andaría mis dos leguas como un hombre... (Otra parte del bosque. Terreno quebrado, donde escasean los árboles y abundan los chaparros y arbustería silvestre entre rocas musgosas. Al Norte, el cantil, que desciende con rápido declive hasta la playa, la cual se extiende limpia y arenosa en toda la profundidad del paisaje. En una peña que le ofrece cómodo asiento se recuesta el anciano, meditabundo, y contempla abstraído la costa y el oleaje manso y rumoroso.) ¡Cómo pica el sol! Turbonada esta tarde... Allá lejos, en la playa, distingo unos bultitos blancos que se mueven...

. . . . . .

Creo notar una agitación de cosas blancas, como si me saludaran con los pañuelos. Sí, sí; ya percibo sus vocecitas más dulces, más musicales que cuantos sones hay en la Naturaleza... (Gritando.) Sí, sí, Nell, Dolly; aquí estoy... Ya os había visto...; os veo en medio de la inmensidad... ¿Queréis que baje o subís vosotras?... (Gozoso.) Ya, ya vienen. No corren, vuelan.

(III.vi.55)

En los pasajes transcritos arriba del monólogo ya citado en otra conexión, no cabe duda del papel que hace la naturaleza como fondo estético complementario al retrato espiritual del conde.

Véase como se usa la acotación de forma tradicional en conjunción con la descripción verbal del conde para integrar

el fondo natural con los pensamientos del personaje.

Tampoco es caprichoso la selección de la tormenta y el refugio en la gruta de Santorojo para telón de fondo del primer examen de las niñas por el conde con el intento de averiguar cuál es la adulterina. (III.viii.60) La tormenta tiene significado obvio como lo tiene lo misterioso y torcido del interior de la gruta para complementar el conflicto del conde.

En otra ocasión, el conde mismo se refiere a su confusión como una especia de huracán:

> El Conde.--Hija mía, tu charla inocente, tu ingenuidad, tu alma, que sale con tu voz y aletea en tus resoluciones, hacen en mi el efecto de un tremendo huracán..., ¿no entiendes?...; sí, de un huracán que me envuelve, me arrebata, me arroja en medio de la mar...
>
> Dolly.--¡Abuelo!...
>
> El Conde.--(Levantándose, consternado.) Sí; aquí me tienes forcejeando en medio de este oleaje de la duda. Una onda me trae y otra me lleva..., y yo...ahogándome sin morir en esta inmensidad negra y fría... ¡Oh, no puedo vivir, no quiero vivir! ...Señor, o la verdad o la muerte.... (IV.vi.76)

La violencia del tiempo y la naturaleza, y la oscuridad de la noche sirven para el fondo de la acción de la escena xi, de la cuarta jornada, escena que sigue la huída del encierro en el monasterio de Zaratán, por medios violentos. La desolación de las almas del conde y de Don Pío a quien encuentra en la meseta, y la inutilidad que sienten también están reflejadas en el paisaje.

## ESCENA XI

Meseta Arida, en la cual no crecen más que cardos y aliagas. A trechos, rocas de singulares formas que parecen cuerpos a medio salir del suelo arenoso. Termina la planicie por el Norte bruscamente, como si la talaran de un golpe con arma formidable. Allí está el filo del cantil, colosal muralla que del mar se eleva, en algunos sitios con declive de peñas escalonadas, en otros con una verticalidad espantable, terrorífica. La altura varía, por la desigualdad de la rasante en la meseta; pero en ninguna parte deja de ser tal, que difícilmente la soporta sin vértigo la mirada. Sube de lo profundo el murmullo hondo y persistente de la mar, dando testarazos en la base del cantil. Anochece. El cielo es tempestuoso. (IV.xi.82)

. . . . . .

(Detiénese un tanto sobrecogido del espantoso estruendo de la mar en aquel sitio. Retumba el suelo. Las olas, en pleamar, penetran en tortuosas cavernas y se revuelven con furia en las profundidades tenebrosas.) ¡Cómo brama! Mal vino trae esta noche el agua... Y allá, el reventar de la ola suena como cañonazo... Desde este borde distingo el tremendo salivazo de espuma cuando lo escupe para arriba... ¡Hermoso, sublime! (Continúa andando, no sin dificultad, porque va de cara al viento, que sopla del Oeste en rachas violentísimas.) Vaya con el aire..., hay que ponerle la proa sin miramientos, y cortarlo con la cabeza, después de bien asegurado el sombrero. De nada me sirve el palo... ¡Qué soledad! O yo no veo absolutamente nada, o no pasa alma viviente por estos sitios... ¿Quién demonios, quién que no sea el estrafalario Albrit, este loco enjaulable, se ha de arriesgar por el horrible Páramo en noche tempestuosa? (El viento le hace girar sobre sí mismo; tiene que acudir con ambas manos al sombrero; el palo se le cae.) ¡Hola, hola! ¿Esas tenemos, señor vientecito? Pues ahora nos veremos las caras. Primero se cansará usted que yo. Recojo mi palo, y adelante. "Potestad" me llamo: no hay quien me rinda. (Es ya noche cerrada, noche lúgubre, de cielo revuelto, invadido de negras nubes veloces, que corren hacia el Este, montando unas sobre otras, acometiéndose ... Por entre sus vellones deshilachados se deja ver, a ratos, la luna creciente, despavorida, que con su lividez ilumina el Páramo, y da siniestro relieve a los peñascos esparcidos, los cuales semejan aquí gatos

> en acecho, allí esfinges egipcias, más adentro esqueletos de ballenas.) Vaya..., parece que afloja la racha. No podía ser menos. ¡Vientecitos a mí! ... Adelante... (Sorprendido de oír una voz que parece humana) ¿Qué voz es esa? Si no es que el viento se da a la imitación del graznido de los hombres, ha sonado una voz. (Parándose para oír mejor.) Si, hasta parece que oigo mi nombre... No, no: es el viento, que sabe pronunciar la última silaba: "brit...", "brit..." (En dirección contraria a la que lleva el Conde avanza un hombre; pero como anda a favor del viento, más bien parece que vuela. Lo que en tan extraño sujeto aparenta alas son faldones de un largo abrigo. Pasa veloz junto al Conde. Se para no sin gran esfuerzo, le llama..., vuelve a llamarle.) (IV.xi.83)

Notamos otra vez en el pasaje citado, el entrejuego eficaz de la acotación descriptiva y el comentario del conde sobre la naturaleza y cómo ésta se integra con su estado espiritual. Esto continúa en la escena siguiente en el diálogo con Don Pío.

Otro elemento que se desarrolla hasta el grado de considerarse motivo que aparece continuamente a través de la obra es la oscuridad. La acotación sirve para establecer la oscuridad física de la noche y en menor grado el bosque, y el mar; esto sirve de complemento de la oscuridad en el conde que toma la forma de la ceguera física, y del desconocimiento de la verdad.

Por toda la obra, en las dos versiones, se encuentran referencias a la ceguera física del conde. Pero en el drama ésta no se desarrolla como motivo estético, sino más bien como mero data físico. El conde mismo, en la novela dialogada, se refiere a la ceguera de manera figurativa; hablando con el cura y el médico sobre sus ideas exaltadas

sobre el honor dice: ". . . Veo poco, amigos míos; pero lo bastante para hacerme cargo de que os reís de mí" (III.iv.53). Más adelante en la misma escena, la expresión figurativa se hace más filosófica, ". . . ¡Ah, todos lo mismo: el sabio, el ignorante, igualmente ciegos ante el sol de la moral pura de la verdad!" (III.iv.53).

En el monólogo ya citado, del bosque, hace referencia el conde a su vista interior que le servirá en su búsqueda de la verdad: ". . . y si por mi ceguera no acierto a descifrar los rostros, leeré en la invisible cifra de los pensamientos, penetraré en la hondura de los caracteres, y no necisito más, pues los caracteres son el temperamento, la sangre, el organismo, la casta" (III.vi.55).

Hasta este punto hemos hablado de la ceguera expresada en el texto dialogal. Hasta complicarse bastante la intriga y hundirse cada vez más el conde en la confusión del conflicto, no se usa tanto la oscuridad de la noche para complementar su estado. Cuando se llega a un momento del todo negativo en lo que se refiere a este conflicto, el de la huída de Zaratán, ya notamos que lo violento del tiempo y el paisaje complementan la situación. También en esta escena y la siguiente, la noche complementa la ceguera física y espiritual del conde (Véase el pasaje ha citado, IV. xi.83).

Otro momento pesismista en la misión del conde se nos presenta después de la segunda entrevista con Lucrecia,

cuando ésta le niega el permiso para separar a las niñas. Esto significa para él la pérdida de toda "Ya lo veo, ya lo veo; es lo único que veis, ojos míos. . . , que estoy de más en el mundo. . . . Ya no hay esperanza. . . ." El autor nos dice por medio de la acotación que "anochece" (V.x.104). Esta escena se suprime en el drama.

Cuando Senén le ofrece al conde la verdad y éste se acerca a la luz a leer el documento, no puede verlo (V.xii. 107). De todos modos rechaza la validez de lo que dice Senén. En la misma escena llega la carta de Lucrecia que anuncia que ha autorizado al prior a revelarle todo. Sale para la iglesia; por medio de la acotación sabemos que es de noche. Dijimos antes, que a veces la verdad se le ocurre a uno inconscientemente. Eso es lo que pasa en la escena siguiente; él que no ha podido leer el documente de Senén, en la oscuridad de la noche, ve llegar a Nell llevando la caperuza blanca de su abuelo y sabe instintivamente que Nell es la aunténtica. Esta escena se conserva en parte en el drama pero no hay acotación que estipule que sea escena de noche. La escena así pierde la eficacia del contraste establecido entre lo blanco de la prenda, la oscuridad de la noche, y la visión del conde. (V.xiv.108, V.v.1045). Con todo, no está convencido. Acude al encuentro con el prior. Según la acotación narrativa, entra en la iglesia, habla con el prior. La verdad incontestable y desagradable le lanza otra vez a la oscuridad física de la noche y a la espiritual. Va a la cita de suicidio que tiene con Don Pío.

Sabemos que es noche. Pero sentado con el maestro en las tres cruces, al ver llegar a alguien que resulta ser Dolly, averiguamos que es noche clara, ". . . . que en las noches claras, como en días de brillante sol, sueler confundirse los cuadrúpedos con las personas." (V.xv.lll). En el drama esta referencia a la noche se elimina, y como se ha eliminado la mayoría de éstas anteriores, no hay un desarrollo completo del motivo.

Descriptiva de personajes.-- Relativamente a lo que se encuentra en las otras novelas dialogadas, el desarrollo de la acotación descriptiva de personajes es extraordinario en El abuelo.

La profundidad espiritual de estas descripciones es algo que se encuentra en menor grado en Casandra. En Realidad no hay tales acotaciones. Aun en la parte física de la descripción de Gregoria y Venancio, a quienes se describe en una sola acotación, hay una subjetividad imposible de efecuarse en el teatro. Galdós escribe, por ejemplo, "El rostro de ella es como una manzana, y el de él, como pera de las de piel empañada y pecosa." Además de las calidades físicas y espirituales, se proporcionan unos antecedentes que aclaran un poco su conducta actual para que así se complete la etopeya del matrimonio.

> Gregoria, junto a una mesa de pedra, desgranando judías en la falda; Venancio, que viene por la huerta y se entretiene con un criado, observando los frutales. Son marido y mujer, de más de cincuenta años, ambos regordetes y de talla corta de cariz saludable, coloración sanguinea y mirar inexpresivo. Pertenecen a la clase ordinaria,

> que ha sabido ganar con paciencia, sordidez y astucia una holgada posición, y descansa en la indiferencia pasional y en la santa ignorancia de los grandes problemas de la vida. El rostro de ella es como una manzana, y el de él, como pera de las de piel empañada y pecosa. No tienen hijos, y, cansados de desearlos, principian a alegrarse de que no hayan querido hacer. Se aman por rutina y apenas se dan cuenta de su felicidad, que es un bienestar amasado en la sosería metódica y sin accidentes. Gruñen a veces y rezongan por contrariedades menudas que alteran la normalidad del reloj de sus plácidas existencias. En edad madura, viven donde han nacido y son propietarios donde fueron colonos. Su única ambición es vivir, seguir viviendo sin que ninguna piedrecilla estorbe el manso correr de la onda vital. El hoy es para ellos la serie de actos que tiene por objeto producir un mañana enteramente igual al de ayer. Visten el traje corriente y general, así en pueblos como en ciudades, muy apañaditos, limpios, modestos. Gregoria es hacendosa, guisandera excelente, tocada del fanatismo económico, lo mismo que su marido. Este entiende de labranza y horticultura, de caza y pesca, de algunas industrias agrícolas, y no es lerdo en jurisprudencia hipotecaria ni en todo lo tocante a propiedad, arrendamientos, servidumbres, etc. Para entrambos la Naturaleza es una contratista puntual y una despensera honrada, como ellos prosaica, avarienta, guardadora. En la mesa, una cesta de hortalizas.
> (I.ii.12-13)

Sólo la acotación descriptiva de Senén (I.ii.15) es más larga que la de Gregoria y Venancio juntos. Como el personaje es más complejo, el retrato contiene más detalles físicos y espirituales. La manera de ser de Senén también se explica, hasta cierto punto, dando su entera biografía; pero en la versión dramática se prescinde de la descripción de ese personaje.

Lucrecia se caracteriza en la novela dialogada de manera semejante a lo que se encuentra en las caracterizaciones de otros personajes femeninos de Galdós en las novelas puras.

Con gran fecuencia más bien que clásicamente hermosas son "interesantes". Se caracterizan por una clase de belleza en transición, que en parte es lo que las hace interesantes. O sea que pueden ser entre adolescentes y maduras o maduras ya marchitándose; o son "entre" bellas y ordinarias. Lucrecia representa una "mezcla feliz de belleza, dulzura y melancolía" con ojos de color cambiante, "grandes, oscuros, con ráfagas de oro" y un talle también en transición, una esbeltez en la que "se inicia la gordura" (II.i. 31). De esta descripción no muy extensa, pero tan novelesca de carácter, no se conserva nada en el drama.

Estas acotaciones, y además las que describen al cura, al alcalde y alcaldesa y al prior de Zaratán, son todas de más extensión que la del protagonista. En todos los casos citados, la acotación se elimina en la versión teatral; las que se refieren al protagonista, en las dos versiones, apenas se diferencian. Conviene notar también que el conde es el único personaje a que se le atribuye descripción en forma de acotación en el drama:

> Don Rodrigo de Arista-Potesdad. Conde de Albrit. Marqués de los Baztanes, Señor de Jerusa y de Polán, Grande de España, etc. Es un hermoso y noble anciano de luenga barba blanca y corpulenta figura, ligeramente encorvado. Viste buena ropa de viaje, muy usada; calza gruesos zapatones y se apoya en garrote nudoso. Revela en su empaque la desdichada ruina y acabamiento de una personalidad ilustre. (I.iv.21)
>
> Las mismas y el Conde de Albrit. Es un hermoso y noble anciano, de luenga barba blanca y corpulenta figura, ligeramente encorvado. Viste buena ropa de viaje, muy usada; calza gruesos zapatones, y se apoya en garrote nudoso. Revela en todo la desdichada ruina de una personalidad ilustre. (I.v.1013)

Hay varias explicaciones posibles para la sorprendente semejanza de las dos acotaciones. En primer lugar es el personaje de concepción más dramática de la novela dialogada. Tradicionalmente, el personaje dramático se describe por medio de sus acciones y las reacciones de los que están en conflicto con él. Consecuentemente, la caracterización del protagonista en El abuelo, novela dialogada, se diferencia menos de la del drama que las de los otros personajes y también menos que las de los personajes en las otras novelas dialogadas con sus respectivas versiones teatrales. Es muy curioso advertir que la ausencia de una larga descripción, logra la más plena realización de uno de los propósitos del género, la presentación objetiva del personaje que Galdós mismo propone en el prólogo de la obra.

> El sistema dialogal, adoptado ya en Realidad, nos da la forja expedita y concreta de los caracteres. Estos se hacen, se componen, imitan más fácilmente, digámoslo así, a los seres vivos cuando manifestan su contextura moral con su propia palabra y con ella, como en la vida, nos dan el relieve más o menos hondo y firme de sus acciones. La palabra del autor, narrando y describiendo, no tiene, en términos generales, tanta eficacia ni da tan directamente la impresión de la verdad espiritual. Siempre es una referencia, algo como la Historia, que nos cuenta los acontecimientos y nos traza retratos y escenas. Con la virtud misteriosa del diálogo parece que vemos y oímos, sin mediación extraña, el suceso y sus actores, y nos olvidamos más fácilmente del artista oculto que nos ofrece una ingeniosa imitación de la Naturaleza. Por más que se diga, el artista podrá estar más o menos oculto; pero no desaparece nunca ni acaban de esconderle los bastidores del retablo, por bien construidos que esten. La impersonalidad del autor, preconizada hoy por algunos como sistema artístico, no es más que una vano emblema de banderas literarias, que si ondean triunfantes es por la vigorosa personalidad de los capitanes que en su mano las llevan. (p.11)

Este criterio se compromete con el empleo de acotaciones largas y espirituales que proporcionan de manera muy subjetiva lo que el autor nos quiere decir de sus personajes. Resulta que en Casandra. Doña Juana y Casandra y en menor grado, Rogelio, que llevan el conflicto principal y más dramático, tampoco se describen por medio de acotaciones típicamente dialogístico-novelescas; como el conde en El abuelo, se caracterizan más bien por medio de su conducta. (En Realidad como ya dijimos, no existen tales acotaciones.) Parece que, en lo que se refiere a los personajes secundarios, los cuales no tienen la responsabilidad del desarrollo del conflicto principal, Galdós no se exigió la presentación plenamente objetiva. Los que se distinguen más por las acotaciones largas son los más novelísticos en El abuelo y Casandra (Recuérdense las acotaciones descriptivas de Nebrija, Zenón, y María la Navalcarazo en Casandra, novela dialogada.)

Este empleo de la acotación puede paracernos contradictorio, pero conviene tener presente el hecho de que la novela dialogada es género híbrido. De manera que la acotación ejemplifica más bien la doble ventaja del género para el autor; le proporciona objetividad y libertad de expresión. Cuando quiera, puede, como hizo Galdós, describir en detalle pormenorizado, fuera de proporción a su importancia en la obra a personajes secondarios, como Senén, y muy esquemáticamente al personaje principal, el conde.

Narrativa.--Al comenzar el estudio de la acotación "típicamente" dialogístico-novelesca, además de la descriptiva de lugares y personajes, mencionamos otra clase, la narrativa. Esta toma dos formas. La primera que consideramos se imprime por lo general, en letra cursiva y se destaca entre paréntesis parecida a la acotación teatral convencional; describe de manera puramente objetiva una acción sin diálogo que resulta pantomímica. Aunque esta clase de acotación frecuentemente constituye la presentación de una acción compleja y difícil de escenificar o una serie de acciones con cambios de lugar, es, como dijimos, una presentación objetiva, sin valoración subjetiva por parte del autor, y no es necesariamente irrepresentable.

Las que transcribimos a continuación se han eliminado por formar parte de una escena suprimida del drama.

> (La inopinada presencia del periodista en la verja de entrada exige nueva intervención de la muleta del señor Alcalde. Preséntase también el director del orfeón. La Alcaldesa se ve precisada a poner coto a los juegos inocentes de sus hijuelos, y acude al estanque, donde se lavan las manos, mojándose la ropita nueva. Nell Y Dolly llaman a Consuelito y al Cura. Senén y la Condesa se encuentran un rato solos.) (IV.iv.37)

En cambio la acotación citada seguidamente se elimina de una escena conservada en el drama por dificultad de materialización.

> (Tropezando, se abre camino. Un monaguillo le conduce. El Prior sale a su encuentro. Cambian algunas palabras. Para hablar a solas, se encierran en el camarín de la Virgen. En la confusión del gentío que se retira, Senén busca al conde dentro y fuera de la iglesia. Sospechando

> que estará en la Rectoral, corre hacia ella por un atajo. En la oscuridad se desvía; encuéntrase con un seto que le corta el camino; creyendo abreviar saltándolo, sube a unas piedras, pega un brinco y cae en un montón de estiércol.) (V.xiv.109)

La otra forma de acotación narrativa, se distingue superficialmente de ésta en el hecho de que no se imprime en letras cursivas, pero tampoco en tipografía igual a la del texto dialogal. Por lo general no se entremezcla con el diálogo como la acotación entre paréntesis; aparece al fin o al principio de las escenas. Más importante: esta acotación es plenamente dialogístico-novelesca, imposible de escenificar. Más bien que presentar una acción en forma pantomímica y objetiva, la acción se cuenta con caracterización y valoración subjetiva del autor. El pasaje transcrito a continuación describe un almuerzo que termina la escena iii de la segunda jornada que se sitúa en la casa del alcalde. A diferencia de la otra clase de acotación narrativa, repetimos que la acción no se presenta en el tiempo artificial del teatro; se cuenta más bien de manera novelesca, suponiendo el transcurso del tiempo realísticamente necesario para la acción narrada. Nótese el paso de la temporalidad verbal del presente al pasado y la anticipación temporal que presenta como pasado un hecho que corresponde al futuro--la referencia a como "fue" una comida que todavía no se ha celebrado y que no tiene lugar en la escena. En contraste, la acotación pantomímica, como era de esperar, se escribe toda en el presente.

> En la puerta del comedor encuentran al señor Alcalde, que ofrece su brazo a la Condesa. Sofocado, aunque de buen humor, da cuenta del gracioso quite con que logró evitar la formidable tabarra con que les amenazaba el audaz folicularío. Debe decirse, tributando a la verdad los honores debidos, que fué excelente y copiosa la comida, feliz combinación del estilo de fonda y del arte casero en casa rica: el servicio, atropellado y lento, pues las pobrecitas criadas no acertaban a desenvolverse en aquel mete y saca y quita y pon de platos, fuentes y salseras. Sentáronse a la meza, a más de la Condesa y sus hijas y los dueños de la casa, los dos niños de éstos, escolares escogidos que se hallaban en plena edad del pavo, y eran de lo más desaborido que en tan lastimosa edad comúnmente se ve. De personas extraños sólo había una, la que toda Jerusa conocía por Consuelito, de apodo la Solitaria, prima del Alcalde, viuda rica sin hijos, que en investigar vidas ajenas se pasaba mansamente la suya, y era, por tanto, un viviente archivo de historias, enredos y chismes. Amenizó el señor Alcalde la comida con un jaquecoso disertar sobre las mejoras pasadas, presentes y venideras de Jerusa, y a nadie dejaba meter baza. Pugnaba su esposa por intercalar observaciones finas en medio de la gárrula oratoria del buen Monedero; pero rara vez vió coronado por el éxito su laudable propósito. Cuando servían el café (que, entre paréntesis, llegó a la mesa mal hecho, recalentado y frío), entraron a saludar a la Condesa el señor Cura, que ya la había visto, y Senén, que aún no había tenido el honor de besarle la mano. (II.iii.34)

La descripción de la iglesia parroquial de Jerusa es típica de la acotación descriptiva de lugar. Se pinta a continuación de esta descripción, la costumbre tradicional de la misa de la novena de Nuestra Señora de la Esperanza, y el tocado que usan las mujeres de Jerusa para oír misa. Después de estas notas costumbristas, viene una valoración por parte del autor del sermón de esta misa específica y la reacción de los feligreses. (V.xii.107) Esta acotación que

precede la escena xiii, de la quinta jornada se ha suprimido.

> Iglesia parroquial de Jerusa, situada al norte de la villa. Es irregular, conjunto inarmónico de nobles-vestigios y de restauraciones y enmiendas de fementido gusto. En el costado de Poniente conserva un bello pórtico románico, rodeado de poyos de piedras, muy cómodo para los que van a esperar la misa o a ver salir la gente. La puerta, que por allí da ingreso a la nave lateral, es gótica, pintada de ocre, y sus gastadas esculturas, con sus repetidas manos de cal, parecen obra de pastelería. En un ángulo del pórtico hay una puertecilla, de arco rebajado, que conduce a la sacristía. En diversas partes del edificio se ve el escudo de Laín: banda de cuarteles y un aguila explayada con el lema en el pico: "Decor vinxit." El interior ofrece escaso interés. Como primera noche de la novena de Nuestra Señora de la Esperanza, hay sermón; que predica Don Carmelo, y Manifiesto. Asisten al piadoso acto los dos Monjes de Zaratán, ocupando los sitiales del presbiterio en que antaño se sentaban los Condes de Laín y señors de Jerusa, y hogaño son para las autoridades y personajes de viso. Ha querido don Carmelo deslumbrar al Prior, prodigando las luces, con ayuda de las señoras piadosas de la villa. Cortinas de terciopelo baratito, ramos de dalias y guirnaldas de follaje complatan la vistosa decoración. Prevalece en Jerusa una costumbre que el progreso no ha podido destruir, y consiste en que las mujeres usan para ir a la iglesia, unas mantelinas o caperuzas de franela, blancas, en forma de saco abierto por un lado y ribeteado de estambre de color, con una motita en el vértice. Este tocado, que ha resistido valiente a las anuales acometidas de la moda, es extremadamente gracioso y pintoresco y da a las multitudes un aspecto medieval. Usanlo también las señoras principales, distinguiéndose por la finura de la franela y la mayor gala del adorno, comunmente de seda. Sube al púlpito Don Carmelo y enjareta un sermón pesadito, recamado de retóricas de similor, y el indispensable latiguillo de latinajos al final de cada período. Oyenlo con gran recogimiento los feligreses, sin entender palabra, lo que les aumenta la devoción, que tira un poquito a somnolencia.
>
> (V.xiii.107,108)

La decisión de llevar al conde a Zaratán con el propósito de encerrarlo allá se presenta en forma dialogal y en acotación. El texto dialogal es tan corto que con la acotación que lo sigue, se asemeja mucho a los capítulos de las novelas de Galdós en que se entremezclan diálogos puros cortos con el texto narrativo. En esta escena de El abuelo, la acotación cuenta los resultados de la discusión que tienen el cura, el médico, Gregoria y Venanacio sobre el asunto ya notado. Se caracteriza a cada personaje según lo que opine de la mejor manera de llevar a Zaratán al conde.

> Sigue a ellas amplísima y, a ratos, calurosa discusión. Aceptada en principio por los cuatro vocales la conveniencia de alojar al anciano Albrit en los Jerónimos de Zaratán, surgen criterios distintos acerca de la forma y manera de realizar lo que creen benéfica y santa obra. Mientras Venancio opina que debe conducírsele al monasterio con toda la derechura y sencillez con que se traslada un buey de este al otro prado, Gregoria, más delicada y benigna, propone que los propios monjes vengan por él, y le conviden a una fiesta, y le hagan muchas carantoñas hasta llevársele; y una vez allí, que le trinquen bien y le pongan ronzal de seda. El Médico, por el contrario, niégase a autorizar nada que trascienda a forzado encierro, y sostiene que don Rodrigo debe entrar en Zaratán voluntaria y libremente y quedarse allí sin ninguna violencia, única manera de precaver un desorden mental verdaderamente grave. Y el Cura, hombre conciliador, que todo lo pesa y mide, se ofrece a buscar una fórmula que sea como resultante mecánica de las diversas opiniones expuestas y a proponer un procedimiento que a unos y otros satisfaga. Nómbranle por unanimidad "Comisión ejecutiva", y como él se pirra por todo lo que sea dirección y mangoneo, promete desplegar en el asunto toda su diplomacia y el hábil manejo con que sabe acometer las empresas

> más arriesgadas y dificultosas. Despídese Angulo para continuar sus visitas, y don Carmelo, con los dueños de la casa, se dirige al espacioso y bien poblado gallinero de La Pardina. Examinando huevos, pollos y echaduras se pasa parte de la mañana, y por último, se convida a comer. Gregoria le aconseja que prefiera la escena, y propone invitar también al Médico. Aprobación unánime. (III.v.54)

No puede haber duda, aunque las dos formas de acotación aquí estudiadas son narrativas, de que la segunda es técnica prestada de la novela, mientras la pantomímica, aunque fuera a veces inescenificable, es de técnica básicamente teatral.

En términos técnicos, el episodio de Zaratán es quizá la parte más dialogístico-novelesca de la obra, especialmente en el uso de la acotación. Esta escena contiene un conjunto de todas las clases de acotación ya estudiadas; por eso la estudiamos aparte.

La acotación entre paréntesis que describe la presentación de los monjes al conde constituye una feliz combinación de acotación sujetiva y la objetiva.

> (Entran en el convento y pasan a una sala cuadrilonga, en cuyas paredes se ven rastros de un fresco decorativo, que borroso asoma por entre los remiendos de yeso. La sillería es moderna y ordinaria, porque los monjes no tienen para más. El Prior hace al Conde la presentación de los Padres más ancianos o más significativos por sus talentos. El uno es notable por su facultad oratoria; el otro despunta en la agronomía; aquel es teólogo insigne; estotro, arquitecto. No falta el organista ni el veterinario, que al propio tiempo es algo canonista y muy buen castrador de colmenas. Terminadas las presentaciones, el Prior quiere obsequiar al Conde y acompañamiento con un málaga superior que le han enviado de su tierra

> para celebrar. Acéptalo el Conde con galantería, y don Carmelo con júbilo. Sirve un lego y catan todos del finísimo licor.) (V.viii.78)

Lo que le da calidad dialogístico-novelesca son los datos sobre el talento específico de cada monje--materia que no se puede presentar de esta manera en el teatro.

El fin de la primera escena de este episodio se cuenta en una acotación que presume el transcurso de tiempo y la libertad espacial. Se caracteriza también por bastante valoración subjetiva. Aunque no usa el verbo en el pasado, sino en el presente para prestarle actualidad la acotación es irrepresentable:

> Propone el Prior enseñar la sacristía, y dar un paseo por la huerta antes de comer, y a todos les parece idea felicísima. Aunque el buen Albrit ve poco, se presta con galana urbanidad a que le muestren prolijamente las imágenes, los ornamentos, los vasos sagrados. El pobre señor, en obsequio a los bondadosos frailes, hace como que lo ve todo, y con discreta lisonja de buena sociedad, todo lo admira y alaba, hasta que el Prior, abriendo un estuche, saca de él un cáliz y se lo enseña, diciéndole: "Esta hermosa pieza es donación de la condesa de Laín." Inmútase el anciano, y después de preguntar a Maroto si celebra en la "hermosa pieza", y de responderle el fraile que sí, suelta un terno..., y tras el terno una denominación que es escándalo y azaramiento de todos los que cerca están. Hace el Prior como que no ha oído nada, y siguen. Se sirve la suculentísima y abundante comida en una salita próxima al refectorio, mientras come la Comunidad, y sólo asisten a ella, a más de los forasteros, el Prior y un monje anciano, el más calificado de la casa. Muéstrase, desde la sopa al café, decidor y jovial el buen Prior, arrancándose a contar salados chascarrillos andaluces de buena ley: y el Conde, aunque con pocas ganas de conversación, y como atacado de tristeza o nostalgia, se esfuerza en cumplir la tiránica ley de cortesía riendo todos los chistes, incluso los del Alcalde, el cual, después de

> un impertinente disputar sobre cosas triviales, barre para su casa, sosteniendo la supremacia de las pastas españolas para sopa entre todas las del mundo, incluso las italianas. Termina despotricando contra el Gobierno, porque no protege la industria nacional recargando fuertemente en el Arancel... el ¡fideo extranjero! De sobremesa, propone el Prior un agradable plan para la tarde: siesta, el que quisiera dormirla; después, paseo hasta la casa de labor de abajo, que es la más interesante; visita a los corrales, establos y cabañas, y, por fin, solemnes vísperas, con órgano, Salve, etc. (V.viii.79)

La escena siguiente, es un 'tour de force' en lo que se refiere a la combinación de acotaciones de varias clases con la acción presentada por medio del diálogo. El resultado es plenamente dialogístico-novelesco. La atmósfera creada por el entrejuego de la música del coro, el sueño del conde y la realidad de la misa es de rara eficacia. La vuelta gradual del conde del ensueño a la pura realidad también se efectúa por medio de una acertadísima combinación de diálogo y acotación. Transcribimos la escena completa por ser tan buen ejemplo de los méritos del género específicamente en el empleo de la acotación en todas las formas ya estudiadas:

> Coro en la iglesia conventual de Zaratán.
>
> El Padre Maroto, en la silla prioral. A su lado el Conde de Albrit. Siguen a derecha a izquierda los Monjes, ocupando con sus venerables cuerpos más de la mitad de la sillería. En el centro, frente al facistol, los cantores. No hay verja que separe el coro de la iglesia, que es tenebrosa, sepulcral, cavidad cuyos límites y contornos se deslíen en un misterioso ambiente, tachonado por las luces de los cirios. En el fondo lejano se adivina, más que se ve, el altar mayor, disforme

carpintería barroca y estofada. A la derecha, un órgano pequeño, nuevicito, de excelente son. Toca con maestría el mismo fraile italiano que antes hablaba de la simiente de alfalfa y remolacha forrajera.

El Conde.--(Que, sin darse cuenta de ello, entrelaza y confunde su rezo con sus meditaciones.) Señor de los cielos y la tierra, ilumíname, dame la verdad que busco... No muera yo sin conocerla ... Que acabe mi vida con mis dudas horribles... Padre nuestro, que estás... Creí que la falsa es Dolly y la legítima Nell..., y ahora creo lo contrario: Dolly es la buena; Nell, la mala, la intrusa... Señor, que no prevalezca en mi familia la usurpación infame... El pan nuestro...

El Coro.--"Recordare Domine quid acciderit nobis... Intuere et respive opprobrium nostrum."

El Conde.--No me tengas, Señor, sobre esta zarza de las dudas... Me revuelvo en ella y mi cuerpo es todo una llaga... Dame la verdad y que la verdad sea puerta para entrar en la muerte... Líbrame del oprobio de mi nombre y aparta de mi descendencia el deshonor.

El Coro.--"Haereditas nostra versa es ad alienos, domus nostrae ad extraneos..." (Suena con dulcísimos acordes el órgano. Encantado de oírle, el Conde se inclina hacia el Prior para elogiar el instrumento y las hábiles manos que lo tocan.)

El Prior.--¡Excelente organito!... Regalo de su hijo de usted, el señor conde de Laín, que nos lo mandó de Paris. La carta en que me anunciaba esta obsequio fue la última que de el recibí.

El Conde.--(Que desvaría un poco afectado por la solemnidad del lugar y ocasión y de la lúgubre poesía que allí emanan de todas las cosas.) Pues me lo había figurado... Como apenas veo, mi oído tiene una sutileza extremada, y en esos dulces acentos escuché la propia voz de mi pobre Rafael resonando en la iglesia... ¡Desdichado hijo mío! ¿Verdad Padre Maroto, que mi hijo merecía mejor suerte? Pero la felicidad no es para los buenos. (El Prior contesta con cabeceos, por no creer que es ocasión de largas conversaciones, y continúa rezando.)

Pasa tiempo. La placidez del sitio, la suave temperatura, el monótono canto, determinan en el viejo Albrit una sedación dulcísima, y recostándose sobre la derecha en el amplio sitial, se adormece. A ratos se despabila, y perdida la noción a la realidad, olvidado de dónde está, dirige al Prior palabras que este estima de una incongruencia absoluta. En aquel sopor, cuyas intercadencias no es posible apreciar, ve y oye el desdichado prócer extrañísimas cosas. Si al despertar tiene algunas por disparates, otras quedan en su mente como verdades incontrovertibles. No puede dudar que su hijo Rafael, que aparece en el coro, viniendo de la iglesia, vestido do monje, y avanzando lentamente se llega a su padre, y le habla... Bien seguro está de que le dice algo, y más le dijera si su imagen no desapareciese súbitamente, como una luz que el viento apaga.

El Prior.--¿Qué dice el señor don Rodrigo?

El Conde.--Me parece que hablo claro... La falsa es Nell... Me lo dice quien lo sabe... (Enteramente despabilado.) ¡Ah!..., perdone usted... No he dicho nada. Estas cosas no deben decirse. (Mira en torno suyo, y nada ve. Pero advierte que han cesado los cánticos, y que el oficio ha concluido. La Comunidad se retira.)

El Prior.--(Levantándose.) "Eccellenza"..., hemos terminado nuestro rezo tome usted mi brazo y saldremos.

El Conde.--(Apoyado en el brazo del Prior.) Es hermoso poseer la verdad.

El Prior.--Cuando se posee.

El Conde.--Yo la tengo.

El Prior.--Verdades hay, amigo mío, que no merecen que las poseamos. Vale más la duda que ciertas verdades. Lo que hay que tener es fe.

El Conde.--También la tengo. A ella me acojo, y de ella tomo mi energía para esta batalla con la espantosa duda... (Con gran extrañeza.) Pero dígame: ¿Dónde se meten Carmelo y el alcalde y el médico de Jerusa? No los siento. ¿Es que están todavía examinando carneros y vacas?

El Prior.--(Retardando la contestación, que supone ha de ser penosa para el anciano.) Pues don Carmelo...

El Conde.--¿Es que duerme aún la siesta para empalmar mejor la comida con la merienda? Me asombra que el alcalde, que es tan beato..., por dar ejemplo a las masas, como él dice..., no haya venido a las vísperas.

El Prior.--(Arrancándose, por aquello de "el mal camino, andarlo pronto".) Señor conde de Albrit, esos señores se han vuelto a Jerusa.

El Conde.--(Parándose en firme, erguido. El estupor contiene aún el estallido de su ira.) ¡Se han vuelto a Jerusa...!

El Prior.--(Resuelto.) Esos caballeros piensan, como yo, que el señor conde debe permanecer aquí.

El Conde.--(Airado.) Me han traído con engaño, me dejan con perfidia..., se van... Me encierran como a una bestia dañina... ¡Me ponen en manos del carcelero, que es usted, la Comunidad..., Zaratán maldito!

(IV.ix.79-80)

Por fin, termina el episodio con una escena que cambia tres veces de lugar (IV.x.81). Otra vez por medio de la mezcla del diálogo y la acotación detalladísima de la acción actual, se describe el conflicto violento del conde con el prior, que termina en la huída del conde.

Cambios en la expresión

Todas las alteraciones estudiadas hasta este punto se efectuaron en gran parte para hacer posible representación de El abuelo.

En el leguaje encontramos también un gran número de alteraciones no indispensables para la escenificación de la obra, pero que estilísticamente contribuyen a hacer más dramático o teatral el lenguaje. Toman en cuenta las distintas materializaciones de las dos versiones de la obra, la lectura y la representación. Sólo en este sentido es genérica la alteración del lenguaje. En beneficio del espectador, que no tiene la oportunidad de reconsiderar lo que oye, el lenguaje se hace más directo, concreto, claro, expresivo, y conversacional. También se nota una preocupación por el efecto auditivo del lenguaje y el gusto del público.

El intento de hacer más directo el lenguaje toma varias formas. En el pasaje siguiente se hace más sencillo, conversacional, y más dramático.

> Dolly.--Mendigo no es. Parece más bien una persona decente bien trajeada. (Lánzase el perrillo con furios ladridos hacia el conde.)
>
> Nell.--"Capitán", yen acá.
>
> Dolly.--¡Ay hell, yo conozeo esa cara! . . . (I.iv.24)

> Dolly.--Mendigo no es. Parece más bien. . . ¡Ay Nell, yo conozco esa cara! (I.v.1013)

(Obviamente, ese pasaje ofrece un cambio obligado por las exigencias del escenario: la eliminación del perro). La condensación de los detalles, la simplificación del lenguaje, la reducción del melodramatismo y la adición de una imagen dramática tienen el efecto de hacer más adecuado al género teatral el pasaje transcrito a continuación:

> El Conde.--(Alzando la cabeza y llevándose la mano al pecho, en que siente opresión.) ¡Ay Venancio! La emoción que he sentido al entrar aquí no me deja respirar. . . (Venancio suspira y calla.) No creí volver a verte, casa mía, casa bendita de mis mayores, de mi madre. . . No esperaba recibir en mi alma esta ola de vida, formada por los recuerdos embate de calor y de salud, que al pronto reanima al ser caduco, pero después. . . mata, sí, mata. La memoria me abruma, el sentimiento me ahoga. . . (Vuelve a pasarse la mano por los ojos.) No debí venir, no, no. (I.viii.26)

> El Conde.--(Con dificultad en la respiración.) ¡Oh, no. . . ! La emoción que he sentido al verme en La Pardina no me deja respirar. . . Deseo y temo entrar en la casa. . . Paréceme que en sus estancias me acechan las sombras de seres queridos. . . (Pasándose la mano por los ojos.) La memoria me abruma, el sentimiento me ahoga. . . No debí venir no, no. (I.viii.1016)

Vemos que se efectúan una serie de cambios en el lenguaje de la obra que tienen resultado semejante, pero

con el propósito de hacer más expresivo el lenguaje. Resulta, naturalmente, más dramático, intenso y veces más específico. Por ejemplo, mucho más específico y expresivo es "picaban" que "salieron" en la versión teatral de la frase siguiente; hablando del lugar de Doña Urraca en la historia dice Nell:

| | |
|---|---|
| O que a doña Urraca le salieron sabañones. (I.iii.20) | O que a doña Urraca le picaban los sabañones. (I.iv.1013) |

La reacción del cura a la fiereza de Dolly en defensa del conde se especifica también en el drama; por una frase sin eficacia dramática se sustituye otra expresiva y dinámica, "Pero chiquilla, tú. . ." (IV.xv.92), se cambia a "¡Vaya un geniecito!", (IV.xiii. 1042).

De semejante manera la contestación de Nell, cuando le pregunta el conde si quiere a su hermana, se intensifica cambiándola completamente al ser llevada al teatro. Con la adición del pronombre personal se intensifica la pregunta; tal intensificación se completa con la respuesta, mucho más enérgica que en la novela:

| | |
|---|---|
| Conde.--¿La quieres? | Conde.--¿La quieres tú? |
| Nell.--Muchísmo. (III.xiii.59) | Nell.--Con toda el alma. (III.ii.1031) |

Se nota una intensificación de la expresividad del lenguaje que se efectúa por medio del cambio en el verbo.

La réplica de Dolly se hace más activa y directa cuando el deseo, "queremos", se presenta como acción, "seamos", en el pasaje abajo transcrito:

| | |
|---|---|
| Don Pío.--(Afligido.) Es que me volvéis loco con vuestros juegos, con vuestras tonterías. (Con gravedad.) Así no podemos seguir. | Don Pío.--(Afligido.) El que me volvéis loco con vuestros juegos, con vuestras tonterías. (Con gravedad.) Así no podemos seguir. |
| Nell.--Digo lo mismo. | Nell.--Digo lo mismo. No podemos seguir así. |
| Dolly.--Queremos ser burras, y salir a los prados a comer hierba. (III.i.47) | Dolly.--Seamos burras, y salgamos a los prados a comer hierba. (II.i. 1020) |

La fragmentación del lenguaje en el drama que subraya la desintegración emocional del personaje, intensifica su expresividad dramática en el pasaje en que el conde describe con gran emoción la muerte de su único hijo:

| | |
|---|---|
| El Conde.--Sí. Rafael estaba escribiéndola a las tres de la madrugada, cuando se sintió mal. Vino bruscamente la muerte, le atacó con furia, ¡ay! . . . El infeliz llamó, acudieron . . . Se le prestaron los auxilios más perentorios . . . Todo inútil. . . La carta allí quedó medio escrita. . . Allí estaba, ¡hablando. . . y viva! Hablando. . . ¡Era él! . . . La leí sin cogerla, sin tocarla, inclinado sobre la mesa, como me habría inclinado sobre su lecho si le hubiera encontrado vivo. . . La carta dice. . . (II.v.43) | El Conde.--Sí; escribiéndola estaba Rafael cuando se sintió mal. Vino bruscamente la muerte. . . , le atacó con furia, ¡ay! . . . , llamó, acudieron . . . Todo inútil. . . La carta. . . allí quedó medio escrita. . . Allí estaba. . . , ¡viva! . . . , ¡hablando! . . . , ¡era él! La leí sin cogerla, sin tocarla, inclinado sobre la mesa, como me habría inclinado sobre su cama si le hubiera encontrado vivo. La carta dice. . . (II. viii.1026) |

Otra clase de cambio de lenguaje que se da en El abuelo es el que toma en consideración el género de la obra, no sólo desde el punto de vista del género literario para hacerlo más dramático, sin para hacerlo más grato al público. El lenguaje tiende a hacerse más conversacional, coloquial o popular. Por ejemplo, con la sencilla eliminación del verbo "es", la sintaxis del lenguaje del cura se altera haciéndose más conversacional:

| | |
|---|---|
| El Conde.--(Recordando.) Angulo, Angulo. . . Espérse usted. . . | El Conde.--(Recordando.) Angulo, Angulo. . . Espérse usted. . . |
| El Cura.--Es hijo de Bonifacio Angulo, aquel que llamaban aquí por mal nombre "Cachorro", guarda de los montes de Laín. (I.xii.29) | El Cura.--Hijo de Bonifacio Angulo, a quien por mal nombre llamaban aquí "Cachorro", guarda de los montes de Laín. . . (I.xi.1018) |

Al hablar de las hijas adulterinas de su difunta esposa, Don Pío declama, "¡No las había de tirar en medio de la calle!" (IV.xii.85). Mucho más conversacional es la versión teatral, "No era cosa de tirarlas a la calle!" (IV.xi.1040). Otro pasaje de este personaje se altera en la misma dirección, hacia la expresión más conversacional:

| | |
|---|---|
| Don Pí.--(Rascándose la cabeza.) ¡Vaya un compromiso! Pues si la cosa es tan por la tremenda, si no hay más solución que escoger una. . . (Decidiéndose, tras larga vacilación.) Pues. . . con todas sus travesurillas, con toda su inquietud diablesca y, | Don Pío.--(Rascándose el cránco.) Vaya un compromiso! . . . Tengo que escoger una. . . , una. . . (Decidiéndose tras larga cavilación.) Pues. . . con todas sus travesurillas, con toda su inquietud diablesca, y si se quiere desvergonzada, la |

si se quiere, desvergonzada, la preferida es Dolly. (IV.xii.87)

preferida es Dolly. (IV.xi.1041)

A veces los cambios no pueden obedecer a otras motivaciones que el inmediato gusto del autor. Sirva como ejemplo el paso de "¡Anda, salero!" de la novela a "¡Anda, morena!" del drama (III.i.47, II.i.1020).

En general, como dijimos, el lenguaje más conversacional y popular de la obra teatral tiene el propósito de acercarse a la sensibilidad del público. En la adaptación de El abuelo se considera también el entendimiento del espectador. En dos referencias en el texto de la novela dialogada, por ejemplo, palabras inglesas probablemente en boga entre los españoles más cosmopolitas se suprimen. "Lunch" se sustituye por "convitazo" (I.v.23, I.vii.1015), y se elimina una referencia a "Santa Clos" [sic] (I.iv.71). Galdós debió de considerar estas alusiones fuera de la experiencia de gran parte del público teatral, en general menos ilustrados que el de sus novelas.

La reducción de la ironía--tan grande y frecuente en la expresión del conde--puede responder a varios criterios. Puede ser un intento hacia la expresión más directa. Puede también responder a un deseo de pintar un poco más agradable al conde, para que simpatice más con él el público. O puede reflejar la opinión de

Galdós del nivel del entendimiento del público.

Si se admitía la posibilidad de que el espectador interpretase mal, la ironía, Galdós tenía que evitar su empleo. A continuación citamos unos ejemplos que figuran en un solo pasaje:

Gregoria.--Fué preciso mandarle a traer hierba . . . (El Médico y el Cura se miran; hablan con los ojos.)

El Conde.--(Con ironía finísima.) Pero tontos, si no os riño; si me parece bien lo que habéis hecho. . . , si os lo agradezco, porque así me vais educando en la pobreza y enseñándome a ser, como vosotros económico, administrativo. . . No quiero ser gravoso; quiero que prosperéis; y con medidas como ésta claro es que habéis de llegar a ser riquísimos.

Venancio.--Señor, díganos las cosas claras.

El Conde.--Digo lo que siento. Y otra: tienes una mujer que no te la mereces. Esta Gregoria vale más que pesa, y con su instinto de gobernante de casa te ayudará, te empujará para que subas pronto a la cima de la opulencia.

Gregoria.--(Asustada.) Señor, ¿por qué lo dice?

Gregoria.--(Intentando una disculpa.) Fue preciso mandarle a traer hierba. (El Cura y el Médico se miran disgustados.)

El Conde.--La traéis sin duda para mi sustento y regalo. Bien. A cada instante decís que sois pobres. Yo entiendo que pronto seréis riquísimos. Os veo en el camino de la opulencia, mayormente si Gregoria persiste en aplicarme su arte sublime de mujer casera.

Gregoria.--(Asustada.) Señor, ¿qué dice. . . ?

El Cura.--¿Qué ha ocurrido?

El Conde.--Nada; que Gregoria, mirando siempre a la economía, me ha suprimido mi bebida favorita: el buen café.

Gregoria.--Permítame el señor conde que le diga. . .

El Conde.--Sí; que me lo serviste esta mañana. . . Era un cocimiento asqueroso, recalentado y frío. No pude tomarlo. Me repugnó el brebaje, la loza indecente y sucia.

El Conde.--Porque es verdad. ¡Cuánto siento no estar ya en edad de tomaros por modelo!

El Cura.--Pero ¿qué. . . ?

El Conde.--Que esta Gregoria, con su arte sublime de mujer casera, me ha suprimido mi bebida favorita: el buen café.

Gregoria.--¡Señor, si se lo llevé esta mañana!

El Conde.--Me serviste un cocimiento de achicoria, recalentado y frío, que. . . Pero no te riño, no. Si está muy bien. Siempre me dais mucho más de lo que merece este pobre viejo inútil, enfadoso. . . Prosperad, prosperad vosotros, y que os vea yo llenos de bienestar desde el fondo de esta miseria en que he caído.

Venancio.--No somos ricos ni aspiramos a serlo. (III.iv.52)

El Cura.--(Enojado.) ¡Oh, esto no puede ser!

Nell.--Gregoria, parece increíble. . .

Dolly.--(Indignada.) ¡Qué infamia!

Venancio.--(Confuso, queriendo disculparse.) Señores, el caso es que. . . (III.iii.1033)

A veces resulta que la expresión en la novela dialogada no está del todo clara. No importa tanto en la obra de lectura como en la representada. En este caso la corrección de pasajes toma en cuenta el entendimiento de público sin reflejar su nivel intelectual. Citamos un caso en el que la adición de palabras, muy fuera de lo común en las adaptaciones, hace más claro el lenguaje.

| | |
|---|---|
| El Conde.--Te lo agradezco, créeme que te lo agradezco en el alma. . . Pero. . . bien mirado, es tu obligación, y cumples como cristiano. Todo lo que eres y todo lo que tienes me lo debes a mí. (I.viii.26) | El Conde.--Te lo agradezco. . . , créeme que te lo agradezco en el alma. . . Pero, bien mirado, es tu obligación y cumples como cristiano. Todo lo que eres, todo lo que has adquirido lo debes a mi protección. (I.viii. 1016) |

Tampoco refleja el nivel del público el cambio de sos nombres de lugar: el primero, de Verola a Veralba, evita confusión con lugar real, Veruela; el segundo de Zaratán a Zaratay, evita una palabra que puede ofender por ser igual a una palabra que en uso popular andaluz significa el cáncer del seno en las mujeres.[6]

En la novela dialogada, por ser obra de lectura, no había que preocuparse por el efecto auditivo del lenguaje. En <u>El abuelo</u>, drama, en cambio, notamos alteraciones que se efectuaron para corregir tales descuidos. Se evita la repetición del sonido en el pasaje citado con el cambio de "nietecitas" a "nietecillas". (No ignoramos la posibilidad de que este cambio responda al deseo de hacer más coloquial el lenguaje.)

| | |
|---|---|
| El Conde.--No es eso. Tú conoces a mis nietecitas, las habrás asistido en alguna dolencia. (I.xii.30) | El Conde.--No es eso. Tú conoces a mis nietecillas, las habrás asistido en alguna dolencia. . . (I.xi.1019) |

---

[6]Corominas J. <u>Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana</u>. Bern, Switzerland, 1954. S.V. Zaratán, p. 846.

Como en toda adaptación de una obra literaria, al escribir ciertos pasajes, el autor encuentra una serie de cosas que considera mejorables, no sólo en términos del género, sino en lo que se refiere a calidad estética.

En el pasaje siguiente la expresión en más eficaz en el drama; la continuación de la misma frase por parte de Gregoria después de la réplica de Venancio, hace marecer más auténtica la interrupción.

> Gregoria.--Le protege, según dicen porque le servía de correveidile y de tapaenredos en sus...
>
> Venancio.--Chis. . . Cuidado. . . , puede llegar. . . Le espero. . . Ha quedado en traernos noticias.
>
> Gregoria.--(Bajando la voz.) De tapadera en sus trapisonadas amorosas. . . Ello es que siempre que nos visita la señora, recala Senén, y no la deja vivir con su pordioseo impertinente . . . que si la recomendación, que si la tarjeta al jefe, que si la carta al ministro o al demonio coronado. . . Y como la tal condesa es persona de grandes influencias y trae a los personajes de allá cogidos por el morro. . . (I.i.14)

> Gregoria.--Le protege, según dicen, porque le servía de correveidile y de. . .
>
> Venancio.--Cuidado, Gregoria.
>
> Gregoria.--. . . etcétera . . . , en sus enredijos amorosos. Ello es que siempre que nos visita la señora, recala Senén, y no la deja vivir con su pordioseo impertinente . . . Que si la recomendación. . . , que si la tarjeta al jefe . . . , que si la carta al ministro o al demonio coronado. . . (I.i.1010)

No sólo más directa, sino correctiva, es la eliminación de la frase que interviene entre las dos preguntas del conde en el pasaje transcrito a continuación:

| | |
|---|---|
| El Conde.--¿Todavía refunfuñas? Debiste, desde que te lo dije, asentir con delicadeza obsequiosa. ¿Será preciso que te lo mande? . . . Por poco me apuras. (Golpeando el brazo del sillón.) ¡Oh, triste cosa es para mi ser huésped de mis inferiores! Venancio, quiero someterme al Destino, quiero olvidarme de mí mismo, y no puedo, no puedo. La autoridad es esencial en mí. Por Cristo, súfreme o arrójame de mí casa, quiero decir de la tuya. (I.viii.27) | El Conde.--¿Todavía rezongas? . . . ¿Será preciso que te lo mande? . . . ¡Oh, triste de mí! . . . (Golpeando el brazo del sillón.) ¡Ya me olvidaba de que soy huésped de mis inferiores! . . . Venancio, quiero someterme al Destino, quiero olgenio altivo que exacerba cada día más con la pérdida de la vista. . . No puedo sofocar mis ímpetus de absolutismo, de persona acostumbrada a mandar. La autoridad es esencial en mí. (Con viveza.) Por Cristo, súfreme o arrójame de mi casa, quiero decir, de la tuya. (I.vii.1016) |

Mejor también es el tiempo aproximativo expresado en "por entonces" de la versión teatral, que el más específico "entonces" de la novela dialogada.

| | |
|---|---|
| El Conde.--¿Cuándo le viste por última vez? | El Conde.--¿Cuándo le viste por última vez? |
| Nell.--Hace. . . , creo que dos años; cuando se fué a París. Entonces nos sacaron del colegio. (III.viii.58) | Nell.--Hace. . . , creo que dos años; cuando se fué a París. Por entonces nos sacaron del colegio. (III.ii.1030) |

Como efectivamente es todavía niña, es más adecuado al habla de Nell la utilización de "chiquitina" en el pasaje del drama que se cita a continuación:

| | |
|---|---|
| Nell.--Desde niña hacía garabatos. . . (III.ix.63) | Nell.--Desde que era chiquitina hacía garabatos. (III.ii. 1032) |

## Personajes

La ausencia de alteraciones sustanciales que se ha destacado tanto en el estudio de El abuelo en gran parte se aplica también a la adaptación teatral de los personajes. Con lo que hemos dicho de la pérdida de importancia de Lucrecia en particular, esto parece una contradicción. Por eso, conviene aclarar la distinción que hacemos entre la pérdida de importancia y el cambio sustancial. A diferencia de Clementina de Casandra o Manolo Infante de Realidad, novelas dialogadas, el carácter o el significado en la obra de Lucrecia no cambia al ser llevado al teatro, sino más bien se simplifica la caracterización; pierde profundidad y complejidad el personaje. Vemos esta tendencia en casi todos los aspectos de la obra en el adaptación teatral, a diferencia de Casandra y Realidad en las que se efectúan grandes alteraciones sustanciales.

Sin embargo, en esta obra, ya hemos dicho que se reduce el número de personajes. Pero en contraste con

las otras novelas dialogadas y según la conclusión ya hecha sobre la inspiración dramática como base de la falta de cambios sustanciales, vemos que el número de personajes de El abuelo, novela dialogada, es muy reducido en relación con Realidad y Casandra, novelas dialogadas. Consecuentemente, se suprimen menos personajes al llevar la obra al teatro. De El abuelo, novela dialogada, la alcaldesa, Consuelo, la marqueza y el prior de los jerónimos son los únicos que no figuran en el drama.

Además de la reducción del número de personajes y la simplificación de las caracterizaciones ya notadas, encontramos en esta obra una simplificación en la interrelación de personajes que se basa en la simplificación del conflicto. En la novela dialogada se desarrollan ampliamente la relación del conde con las niñas, Nell y Dolly, la del conde con Gregoria y Venancio, el médico, el cura, el alcalde y el prior,--los que denominamos los jerusanos; también disfrutan de un pleno desarrollo las relaciones del conde con Senén, del conde con Lucrecia y del conde con Don Pío. Existen casi independientemente las relaciones entre Lucrecia y sus hijas, Lucrecia y Senén y Lucrecia y los jerusanos.

Dado que el conflicto individual e íntimo del conde predomina en el drama, los conflictos que tiene con los otros personajes se subordinan al principal. Como hemos

dicho, por ejemplo, en el drama, Lucrecia constituye poco más que un obstáculo en el conflicto íntimo del conde. Las relaciones del conde y de Lucrecia con Senén se conservan principalmente en lo que se refiere al conflicto principal. Con la eliminación del encierro forzado del conde, culminación del conflicto de éste con los jerusanos, y la reducción de este conflicto secundario en general, se simplifican las relaciones de los jerusanos con el protagonista. Sufre menos la relación del conde con Don Pío.

Menores y secundarios

Consideramos primero las relaciones de los personajes con el conde para tenerlas en cuenta mientras estudiamos la disminución de la importancia. Este aspecto del estudio de los personajes se destaca más en lo que se refiere a El abuelo por la naturaleza de esta novela dialogada; es la única que tiene un sólo personaje dominante. Ya hemos notado que la alcaldesa, Consuelo, la marqueza y el prior se suprimen. Las dos primeras no figuran en el conflicto de modo significativo. Donde lo afectan los otros, el dato del talento artístico de Dolly proporcionado por la Marqueza, como ya hemos notado, se presenta en el drama en otro contexto; en lo que se refiere al prior, quien revela finalmente la verdad al conde, Galdós hace que se suprima con la sencilla

sustición de unas referencias en el texto a su función en el conflicto. De todos modos estos personajes no son tan interesantes como algunos de los personajes menores en las otras novelas dialogadas, (v.g. Zenón en Casandra, Cisneros en Realidad).

El cura, el médico y el alcalde.--De los que se conservan, el cura, el médico y el alcalde figuran más bien como prototipos que como individuos en la novela dialogada. El cura y el médico son tipos representativos, casi tópicos literarios. El alcalde representa la cursilería política y social de la burguesía jerusana. En la novela dialogada, en lo que se refiere a la profundidad de su desarrollo tales personajes lindan con caracterizaciones teatrales. Véanse las acotaciones descriptivas personales de estos personajes, especialmente el cura y el médico en la novela dialogada, en comparación con las de Senén, Gregoria y Venancio. La acotación del cura (I.viii.27) es puramente física, atípica de las acotaciones dialogístico-novelescas, y paradójica considerando el hecho de que es representante espiritual del pueblo. No descontamos las posiblidad de que esto puede ser un comentario sutilísimo del autor del estado espiritual del pueblo. Se suprime de la reunión del conde con este personaje el comentario sobre la gran capacidad gastronómica del cura lo que le caracteriza de comilón en la novela diahogada,

enfocándose aun más en los aspectos fisiológicos del individuo (I.ix.27). En todo caso, el guía espiritual de Jerusa no es el cura bueno galdosiano que se distingue por su gran convicción moral humano, ni el cura malo galdosiano, fanático en sus creencias; es más bien indistinto espiritualmente, como el pueblo que representa.

Semejante criterio aplicamos al médico, típicamente burgués, científico e ilustrado hasta cierto punto. El alcalde representa la burguesía adinerada, intelectualmente inferior. Estas figuras, como ya dijimos, pecan de tópicas pero no debilidad de caracterización por parte del autor, ya que Galdós las concibió así a propósito para contrastar lo espiritualmente extraordinario del conde. Por eso, se adaptan con facilidad al teatro. También, por eso, las eliminaciones sobre el estado del conde y de deliberación sobre su destino, en las que figuran el cura, el médico y el alcalde no alteran el significado de la obra. Como tampoco se caracterizan por un desarrollo espiritual hacia un cambio de actitud moral, como es el caso en lo que se refiere al personaje principal, las escenas notadas representan meras elaboraciones y repeticiones de sus respectivas actitudes.

Nell y Dolly.--Por su falta de interés como individuos, Nell y Dolly se destacan en la novelística galdosiana. Por ser niñas muy corrientes, no son típicas de la

concepción del personaje juvenil novelesco del autor. Sus caracterizaciones en la novela dialogada se parecen más a las de los muy pocos personajes juveniles del teatro de Galdós. Carecen de complejidad, mientras los niños galdosianos son, por lo general muy interesantes en sí mismos sin salirse de lo normal, como la hija de Pepa Fúcar en La familia de León Roch, o interesantes por ser extraordinarios, hasta anormales, como el nieto, Luisito, en Miau. Y como Nell y Dolly tampoco tienen, en primer lugar, la sustancia de los personajes de la novela dialogada galdosiana, son fáciles de adaptar al proscenio, sin necesidad de cambios importantes.

Sin embargo encontramos algunas alteraciones en sus papeles. Por ejemplo, en el drama, para hacerlas conformar más en términos de carácter con el desenlace, se traslada una frase de Dolly al papel de Nell. No parece haber otra razón motivadora del cambio si no fuera para subrayar desde el principio el hecho de que Nell es la más dedicada a su madre. En la novela dialogada Dolly dice "Ya sabe mamá lo que hace," (I.ii.20); en el drama (I.iv.1013), lo dice Nell.

En la novela dialogada se nota una tendencia a confundir las personalidades de Nell y Dolly. Puede ser que esta confusión sea intencionada por parte del autor para destacar la confusión del protagonista en su búsqueda de la nieta auténtica. De todos modos, en el drama, donde

todo es menos complejo, se reduce esta tendencia. Además de compensar la eliminación de la réplica de Dolly, la parte del abajo citado pasaje que se incorpora en el papel de Dolly es mas característica de su frivolidad respecto a los estudios.

> Dolly.--Para desengrasar, como dice don Carmelo.
>
> Nell.--La verdad es que la Historia nos trae acá mil chismes y enredos que no nos importan nada.
>
> Dolly.--(Siéntase junto a su hermana. El perro se echa entre las dos.) Figúrate qué tendremos que ver nosotras con que hubiera un señor que se llamaba Julio César, muy vivo de genio. . . Ni qué nos va ni nos viene con que le matara otro caballero cuyo nombre de pila era Bruto. . . ¿A mí qué me cuenta usted, señora Historia?
>
> Nell.--Pero, hija, la ilustración. . . ¿A ti no te gustaría ser ilustrada? (I.iii.20)

> Dolly.--Para desengrasar, como dice don Carmelo. La verdad es que la dichosa Historia nos trae acá mil chismes y enredos que no me importan nada.
>
> Nell.--Pero, hija, la ilustración. . . ¿A ti no te gusta ser ilustrada? (I.iv.1013)

Se nota también un intento de hacer a las niñas un poco más agradables en lo que se refiere a la sensibilidad de un público teatral. Cuando su desenvoltura va más allá de la buena crianza, se elimina el pasaje. Transcribamos un ejemplo.

Don Pío.--¡Anda, salero! ¡Salvajes las herederas de los condados de Albrit y Laín!

Dolly.--(Tirándole suavemente de una oreja.) Sí, sí, maestrillo salado. ¿No eres tú muy ilustradito?

Nell.--Y ¿de qué te sirve?

Dolly.--¡Vaya un pelo que has echado con tu ilustración!

Don Pío.--(Suspirando.) Puede que estéis en lo cierto, niñas de mi alma. . . Bueno, sigamos. Dolly, otra miajita de Historia. . . ¡Vamos allá! (III.i.47)

Don Pío.--¡Anda, salero! ¡Salvajes las herederas de los condados de Albrit y de Laín!

Dolly.--(Tirándole suavemente de una oreja.) Sí, sí, maestrillo salado.

Don Pío.--Bueno, sigamos. Dolly, otra miajita de Historia. Vamos allá. (II.i.1020)

Senén, Gregoria y Venancio.--Senén, Gregoria y Venancio, disfrutan de mayor relieve que los otros jerusanos. Son más complejos. Obsérvese en primer lugar que se refiere a ellos por sus nombres más bien que por títulos; de esta manera se individualizan desde el principio; no son meros representants del pueblo. Gregoria, Venancio y Senén, se han distinguido del pueblo por haber servido personalmente al conde en sus días más afortunados. Las acotaciones descriptivas de estos personajes ya se han destacado por la desproporción de su extensión, relativamente al papel de los personajes en la novela dialogada.

Como ha servido íntimamente a Lucrecia, Senén posee información privilegiada. Resulta que mucho del texto de su papel se dedica a la especulación de Senén con otros personajes secundarios sobre el conflicto entre Lucrecia y el conde. Gran parte de este aspecto de su función en la novela dialogada se elimina al llevarla al proscenio. Se conserva lo que se aplica más directamente a a la intriga. O sea que desempeña papel significativo en el conflicto principal del conde, y en el del conde con Lucrecia. Como ejemplo de la clase de materia que se elimina del papel de Senen, véase las páginas 274-275. en la sección dedicada a la eliminación de materia.

Aunque funciona también en el drama en conexión más íntima con el conde y Lucrecia que los jerusanos, en esta versión se acerca a estos en el hecho de volver más típico y menos individual, ausentes varios pasajes del la novela, que le caracterizan tan agudamente. Conviene repetir aquí que a Senén pertenece la valoración de la distinta moralidad en los grandes centros y las provincias, pasaje que ya tratamos en la sección dedicada "a materia novelesca suprimida" (p. 291). Este parlamento ejemplifica la concepción relativa de la moralidad que tanto caracteriza a Senén en su conducta.

La hipocresía y oportunismo de este personaje son otros aspectos de su carácter que tienen más relieve en la

la novela dialogada que en el drama. Veáse la suprimido en los pasajes siguientes:

> Senén.--¡Qué estropeado y qué caído está el viejo león de Albrit! . . . Hoy por hoy, no me conviene malquistarme con él. Nunca se sabe de qué cuadrante sopla la suerte. (Viendo avanzar el grupo, se adelanta sombrero en mano.) Señor conde, bien venido sea, mil veces bien venido, a la tierra de sus mayores. ¡Qué hermosa figura hace vuecencia en medio de estos dos ángeles! (I.v.22)

> Senén.--¡El conde aquí . . . , con él las niñas! Y yo buscándolas en el monte. . . Bien venido sea el señor conde de Albrit a la tierra de sus mayores. . . ¡Y qué hermosa figura hace vuecencia en medio de estos dos ángeles! (I.vi.1014)

Otro aspecto de la personalidad de Senén que aparece en la novela dialogada y apenas se desarrolla en el drama es su puerilidad. No pierde la oportunidad de bromear con las niñas de Albrit (II.iv.35).

Con tantas eliminaciones de pasajes de Senén, la mayor parte de la escena iii de la cuarta jornada de la novela dialogada en la que parece que Senén posee la verdad que busca el conde se conserva en la versión teatral (IV.x.1038) por ligarse tan estrechamente al conflicto principal. En cambio, la segunda entrevista de Senén con Lucrecia, que representa un "tour de force" en lo que se refiere a la caracterización de Senén, se elimina. Según el criterio general en esta adaptación, como esta escena no se aplica directamente al conflicto principal, se considera prescindible. Por esta razón

la escena xii de la quinta jornada, peor realizada se conserva con relativamente pocas omisiones ya que es de importancia crucial en la intriga. (Recuérdese que en esta escena ya citada, Senén revela la verdad al conde aunque éste la niega.) En el conjunto, vemos que en el drama, aunque se simplifica en términos de la complejidad de la caracterización, volviéndose un tipo hasta cierto grado, Senén conserva su importancia y su función en la intriga.

En ambas versiones, aunque menos interesante como individuo en el drama, Senén opera de manera más independiente que Gregoria y Venancio y que los otros jerusanos. Su oportunismo y moral relativa le libran de consideraciones de lealtad que complican los sentimentos de los otros personajes secundarios Gregoria y Venancio. Después del conflicto inicial, estos optan por el traslado de la fidelidad del antiguo señor a su nuera y antagonista, Lucrecia. En este sentido llegan a ser también antagonistas del conde, lo que no pasa con Senén. Las lealtades de Senén no son fijas; más bien no tiene lealtad. Va por donde le conviene.

Según lo que nos dice Galdós en la acotación (I.i. 12-13), Gregoria y Venancio "pertenecen a la clase ordinaria". Sin embargo, son mucho menos ordinarios que el cura, el médico y el alcalde. Nótese la discrepancia en la extensión y el detalle de las

acotaciones de los unos y los otros. Gregoria y Venancio han estado ligados más íntimamente con el conde y actualmente son quizá los más antangonistas, por ser antiguos sirvientes, ahora los dueños de la finca ancestral del conde. Como Senén, aunque conservan su función en la intriga en el drama, pierden sútilezas de caracterización. Notamos ya la supresión de una gran parte del color local atribuído a este matrimonio. Tradicionalmente el color local se usa para retratar tipos más bien que individuos, pero en este caso el interés campesino del matrimonio en las frutas y legumbres que cultivan (I.i.13, I.i.1010) sirve el fin de contrastar el materialismo de éstos con el espiritualismo de conde en la novela. Esto se reduce en el drama. En la novela dialogada el materialismo del matrimonio se hace evidente también en el pasaje en que hablan de su actitud hacia las niñas de Albrit. Este pasaje también se suprime:

> Gregoria.--(Asaltada de una idea.) ¡Ay Venancio de mi alma, lo que se me ocurre! ¡No haber caído en ello ni tú ni yo! ¿Apostamos a que doña Lucrecia viene a llevarse sus niñas?
>
> Venancio.--(Permaneciendo largo rato con la boca abierta.) Puede que aciertes . . Ya son grandecitas. . . Mujercitas ya . . Pues, mira, nos fastidia. . .
>
> Gregoria.--¡Hijo de mi alma, cuándo nos caerá otra breva como esta!

> Venancio.--(Paseándose meditabundo.) No es mucho lo que nos pasa cada trimiestre por cuidarlas y mantenerlas; pero algo es algo; rentita puntual, saneada. . . No, no; verás dómo no se las lleva. (I.i.14)

Se elimina también algo de la sutileza de su relación con el conde en la versión teatral. En la novela dialogada no han desaparecido por completo sus sentimientos casi fuedales hacia él que ha sido su señor. Surge un conflicto íntimo y verdadero entre su sentido del deber y el de la independencia. En el drama el deseo inicial personal de amparar al conde se vuelve sencillamente el sentimiento cristiano de amparar al vecino.

> Gregoria.--(Acentuando con un manojo de judías.) ¿Oyes lo que te digo? Que tenemos que ampararle. Es nuestro deber.
>
> Venancio.--(Filosofando con un tomate que coge de la cesta.) ¡Qué caídas y tropezones, Gregoria; qué caer los de arriba y qué empinarse los de abajo! Claro; le ampararemos, le socorreremos. Ha sido nuestro señor, nuestro amo; en su casa hemos comido, hemos trabajado . . . Con las migajas de su mesa hemos ido amasando nuestro pasar. (Levántase con aire de protección.) Pues sí: hay aquí cristianismo, delicadeza. . . (Coge otro tomate y admira su belleza y tamaño.) ¡Estos son tomates, Gregoria! . . . ¡Que venga el cura refregándonos los suyos por las narices! . . . Pues
>
> Gregoria.--¡Infeliz señor! . . . Venancio, tenemos que ampararle.
>
> Venancio.--Sí, sí, no salgan diciendo que no es uno cristiano. ¡Quién lo había de pensar! . . . ¡Nosotros, Gregoria, dando de comer al conde de Albrit, el grande, el poderoso, con una cáfila de reyes y príncipes en su parentela, el que no hace viente años todavía era dueño de los términos de Laín, Jerusa y Polán! . . . Díganme luego que no da vueltas el mundo. . . (I.i.1010)

> sí, mujer; me da lástima del
> buen don Rodrigo. (I.i.
> 13, 14)

La sinceridad de Gregoria y Venancio de recibir al conde y el orgullo de haberle alojado contrastan directamente con la hipocresía de Senén. Es interesante observar el cambio de sentimiento que experimenta el matrimonio a lo largo de la estancia del antiguo señor en su casa. Sin embargo, como hemos dicho arriba, varias sutilezas del desarrollo del conflicto entre ellos se suprimen desde el principio. Naturalmente, esto refleja tambien la simplificación en el carácter del conde que estudiaremos con más detalle.

Por ejemplo, como dice el conde mismo, todavía tiene el gusto de mandar. (I.viii.26, I.viii.1016) Su inhabilidad de acostumbrarse a su nueva posición social tiene que afectar la conducta de Gregoria y Venancio. En la novela dialogada la motivación del comportamiento frecuentemente negativo del matrimonio se proporciona haciendo más sútil el conflicto entre ellos y el conde. La situación se pinta de manera que el lector se da cuenta de que tanto el conde como Gregoria y Venancio tienen culpa de la incompatabilidad. Como hemos visto también en Casandra, esta clase de sutilezas en las relaciones de los personajes tienden a reducirse en favor de un conflicto más obvio entre buenos y malos.

No es decir que el conde se retrate del todo positivo en el drama. Pero aun cuando va más allá de los límites razonables en su relación con Venancio, no es tan desagradable en el drama como en la novela. Para logar esta simplificación del conflicto se elimina algo de lo negativo del carácter del conde, y algo de lo positivo de los carácteres de Gregoria y Venancio. Vemos que la mayor parte de una escena de la novela dialogada se elimina con este propósito. La escena (III.ii.50,51) se dedica a una explicación, en toda sinceridad, por parte de Venancio del problema que tiene con el conde. Sus palabras tienden a justificar su tratamiento del protagonista. Además del interés materialista que tiene el matrimonio en las niñas de Albrit, hay muestras de su interés sincero en el bienestar de Nell y Dolly. Esto se hace evidente en la escena en que Venancio y el cura interrumpen la lección de las niñas con Don Pío, (III.i. 49). Como Venancio no figura en la escena correspondiente del drama, no se conserva esta evidencia de su sinceridad. No es decir que Venancio se pinte del todo simpático en la novela dialogada. Al contrario, aun en la novela dialogada, especialmente después de la decisión de llevar al conde a Zaratán, Venancio se pinta más negativo que positivo. La escena del pasillo, ya citada es un ejemplo bueno. La actitud de Venancio, o sea su deseo de encerrar al conde que se muestra en esta

escena de la novela que representa el punto culminante en su conflicto con el conde, no se altera. Aunque la escena se suprime de la adaptación teatral, como ya hemos indicado su sustancia se traslada a otra (III. xiii.69, III.iv.1035). O sea que se conserva conscientemente la nota antagonista de la personalidad de Venancio en su, manifestación más exagerada. Resulta que lo negativo del carácter de Venancio no sufre la disminución de lo positivo.

Principales

El conde.--Con la excepción de algunos personajes menores que necesitan muy poca adaptación en la versión teatral, como el médico y el cura, el protagonista de El abuelo es el personaje cuyo papel en la novela es más parecido al del drama. A pesar de la supresión de alusiones al conde en el diálogo de otros personajes, debida a razones genéricas y cuantitativas, no ha cambiado significativamente la caracterización del personaje. Resulta que esta materia eliminada, por la mayor parte, es fondo de tipo narrativo, o pasajes especulativos sobre el estado psicológico del conde. En este sentido el conde es el personaje más logrado de la obra desde el punto de vista genérico. Según los propósitos desarrollados en el prólogo del autor, el conde se caracteriza mediante sus propias palabras y su conducta. Véase también la acotación descriptiva del protagonista de contenido

sujetivo mínimo.

Aunque afirmamos que el conde es el personaje de concepción más dramática de la obra original, como es novela dialogada, es natural que se hayan tenido que eliminar sutilezas del carácter del personaje al llevarlo al teatro. De manera paralela a lo que encontramos en el estudio de Gregoria y Venancio, quienes se hacen más antipáticos en la adaptación teatral, el conde tiende a hacerse más simpático. En la cuarta y quinta escenas de la primera jornada, por ejemplo, hay varias ocasiones en que demuestra su brusquedad y mal genio, éstas se eliminan.

> Nell.--¿Y cómo no has venido en el coche?
>
> El Conde.--Me molesta horriblemente el traqueteo de ese armatoste. . . y el venir prensado entre otras personas groseras y estúpidas. . . No, no. . . He preferido venirme a pie, sin más compañía que la de este palo, que me ha regalado un pastor de mis tiempos, a quien encontré en Polán. ¡Figuraos si será viejo el hombre! Era yo un niño, y él un mocetón como un castillo que me llevaba a la pela por estos montes. . . (I.iv.22)

> Nell.--¿Cómo no has venido en el coche de Polán?
>
> El Conde.--He preferido hacer el camino a pie, ayudado de este palo, divagando, recordando mis tiempos. ¡Ah! Todos los caminos y veredas de este país me conocen; conócenme las breñas, las rocas, los árboles. (I.v.1014)

Senén.--Senén Corchado, señor, el que fue. . . , no me avergüenzo de decirlo. . . , criado del señor conde de Laín.

El Conde.--¡Ah lacayo! (Con súbita cólera, requiriendo el garrote.) ¿Vienes a que te dé dos palos?

Sené.--(Retirándose.) ¡Señor! . . .

Nell.--Abuelito, ¿qué haces?

Dolly.--¡Si es de casa, si es nuestro amigo!

El Conde.--(Reportándose.) Perdonadme, niñas queridas. . . , he confundido sin duda. . . Y tú, Séneca, Cenón, o comoquiera que te llames, perdóname también. . . ; te he tomado por otro. Pensé que eras tú el infame que se permitió decirme . . . Ven acá, dame la mano. Tengo el genio poco sufrido. . . (I.v.22)

Senén.--Senén Corchado, señor, el que fue. . . , no me avergüenzo de decirlo. . . , criado del señor conde de Laín.

El Conde.--(Alegre.) ¡Ah! Sí, sí. ¿Eres . . . ? Ya, ya. Me alegro de encontrarte aquí. (I.vi.1014)

Una escena ya citada, (III.xi.64-68) en la que el conde rechaza cruelmente a Dolly puede haberse eliminado por las razones que expusimos. De todos modos, la ausencia de la conducta quizá más negativa y sin provocación, del conde, a diferencia de su reacción violenta en la escena del pasillo con Venancio, tiene que afectar hasta cierto grado la caracterización del personaje.

En su trato con Gregoria y Venancio frucuentemente habla en tono que el autor especifica que sea de "ironía sútil". Citamos ya la eliminación de la ironía en el estudio de las alteraciones en el lenguaje de la novela dialogada. Como dijimos, la tendencia a hacer más directo el lenguaje también se aplica a la eliminación de la ironía. Como es calidad tan característica del habla del conde, especialmente en sus conversaciones con Vencancio y Gregoria, la eliminación influye en su caracterización. Como también vimos en la sección sobre el lenguaje, ni una huella de la ironía del conde se conserva en el drama. Es posible que en la eliminación de la ironía, Galdós considerase el efecto que podría tener en la reacción del espectador al personaje. El libre empleo de la ironía por parte del personaje supone una distancia emocional objetva y fría desde la que el personaje no sólo reacciona, sino controla sus reacciones para poder modelarlas con la ironía. O sea que sus reacciones no son del todo espontáneas. El espectador teatral de la época simpatizaba más con el personaje de reacciones espontáneamente emocionales.

Además del cambio del carácter del conde hacia lo más simpático, le vemos menos filosófico en la obra teatral; analiza menos su estado espiritual y el conflicto de honor. De esta eliminación de materia analítica, hemos hablado con bastante detalle en otra sección del estudio.

En resumen, aun teniendo en cuenta, la reducción de las sutilezas del personaje, vemos que en lo que se refiere a su importancia en la obra y su manera de ser, el conde es básicamente el mismo personaje en las dos versiones.

Lucrecia.--En contraste, su nuera, Lucrecia, es uno de los personajes que ha perdido más en la adaptación teatral de El abuelo. De personaje de desarrollo bastante amplio se vuelve personaje menor en términos de la extensión del papel y de la complejidad de la caracterización. Ya notamos que en el drama, más bien que personaje individual, funciona principalmente como obstáculo a las investigaciones del conde.

En la novela dialogada, casi todo lo que transcurre en la casa del alcalde sirve para desarrollar a Lucrecia y al aspecto de la intriga que se refiere directamente a ella. La mayor parte de esta materia se elimina. A lo largo de la primera escena la segunda jornada en la que este personaje se introduce, se destaca el hecho de que aunque sea mujer de moral quizá un poco relajada, es sincera en la expresión de sus sentimientos. Por lo que los otros personajes dicen anteriormente de ella, (en la primera jornada), el lector la creería frívola hipócrita y halagada por las ceremonias que prepara el pueblo de Jerusa para su llegada. Al contrario, en la

escena ii de la segunda jornada la encontramos muy compleja, por un lado modesta y tímida y por otro un poco áspera. Acepta visitas personales; su gratitud por los obsequios que le han mandado varios jerusanos es sincera; pero no se somete a la apariencia pública por razón de una combinación de timidez y de intolerancia de los "pobres cursis" jerusanos (II.iii.33). En la misma escena sale otra nota característica de Lucrecia que complica más la caracterización: su tremenda vanidad (II.iii.34). La caracterización del personaje en la novela dialogada resulta amplia y llena de sutilezas que no se encuentran en el drama.

Ausente esta caracterización en las primeras escenas de la segunda jornada, por medio de la que Lucrecia se retrata como muy humana, en la primera entrevista con el conde, el espectador, apenas conociéndola, tiende a simpatizar más con el protagonista. Esta escena es la que establece su relación en el conflicto. Notamos también una omisión y cambio en la versión teatral de la misma entrevista que tiene semejante efecto; disminuye la presentación humana del personaje.

> Lucrecia.--Digo que Rafael, llevándome desde el principio, contra mi gusto, a la esfera social más favorable a la relajación del vínculo matrimonial, contribuyó a perderme. Me vi rodeada de gente frívola, de aduladores, de personas sin conciencia. . .
>
> Lucrecia.--(<u>Cohibida, batiéndose desesperadamente en retirada.</u>) ¡Oh señor conde, si hubiera usted encontrado vivo a su hijo, seguramente Rafael. . . , al juzgarme. . . , no habría sido muy duro! (II.viii.1026)

El Conde.--¡Sin conciencia! Tuviérala usted, y ¿qué le importaban los demás?

Lucrecia.--(Premiosa.) En aquel ambiente no supe o no pude combatir el mal. A mi lado no tenía un censor severo de mi propia debilidad, un guardián vigilante. . .

El Conde.--Difícil es guardar a la que guardarse no quiere.

Lucrecia.--(Batiéndose desesperadamente.) ¡Oh señor conde, si hubiera usted encontrado vivo a su hijo, si hubiera podido escuchar de sus labios la confidencia o confesión que deseaba . . . estoy segura de ello, Rafael, que era sincero y justo, habría tenido la generosidad, la rectitud de decirle: "No sólo ella es culpable; yo también . . . "! (II.iv.42)

En la versión teatral, después de esta entrevista no vuelve a aparecer Lucrecia hasta la escena ya citada que se sitúa en la plazoleta frente a la iglesia (V.vi.1046). En esta escena le niega al conde permiso para llevarse a Dolly. También le dice que ha permitido al prior, su confesor, revelarle al conde la verdad que anhela. En la novela su actuación y su presencia son mayores; en una segunda entrevista con Senén (V.vi.100-101), se soluciona su conflicto con éste. Además se celebra

una segunda entrevista extensa con el conde (V.viii. 101-104) en la que Lucrecia con toda sinceridad, trata de reconciliarse con su suegro. Le invita a vivir con ella y sus hijas, lo que ella cree solución al conflicto del conde. Como se esperaría, el conde rechaza la oferta. En la escena siguiente (V.xi.104) que también se elimina de la versión teatral, queda sola Lucrecia. Lamenta, otra vez, sinceramente, la soledad y miseria del protagonista. Después, le manda recado informándole de que su confesor ya puede revelarle la verdad. En el drama sólo se menciona de paso el arrepentimiento de Lucrecia y el deseo de reconciliación con su suegro. La escena de la plazoleta sirve, más bien, el solo propósito de informar al conde de que puede averiguar del prior cuál es la nieta auténtica. Efectivamente, en el drama, además de perder sutileza y profundidad, se presenta un poco negativamente, conforme con la tendencia que encontramos en las adaptaciones de los otros personajes antagonistas del conde.

Don Pío.--El único personaje, además del conde, que se le acerca en lo que se refiere a la profundidad de caracterización es Don Pío. En antítesis espiritual del protagonista, se contrastan sus muy distintas concepciones del honor hasta llegar a una síntesis final de los dos espíritus en las últimas escenas de

la obra, cuando se encara el conde con la realidad de que el mal puede ser el bien, según la filosofía de Don Pío.

En términos técnicos también, estos personajes son antitéticos--el conde como ya dijimos es el personaje de concepción más dramática de la obra; Don Pío es el más novelesco. Aunque es de mucho relieve en la obra, si se suprimiese por completo el personaje, apenas cambiaría la acción. Es casi completamente inactivo en lo que se refiere al conflicto. Mientras el desarrollo del conde es espiritual y activo--se caracteriza mediante sus palabras y su conducta--el de Don Pío es casi todo espiritual. Carece de dinamismo; su desarrollo es muy gradual y a diferencia del desarrollo del conde se suplementa por una acotación descriptiva de gran extensión y principalmente espiritual, que se transcribe a continuación:

> Es el maestro de las niña de Albrit un anciano de estatura menguada, muy tieso de busto y cuello y algo dobladito de cintura; las piernas, muy cortas. La expresión bonachona de su rostro no lograron borrarla los años con todo su poder, ni los pesares domésticos con toda su gravedad. Guiña los ojuelos, y al mirar de cerca sin anteojos, los entorna, tomando un cariz de agudeza socarrona, puramente superficial, pues hombre más candoroso, puro y sin hiel no ha cacido de madre. Un rastrojo de bigote de varios colores, recortado como un cepillo, cubre su labio superior. Viste con pobreza limpia anticuadas ropas, recompuestas y vueltas del revés, atento siempre al decoro de la presencia en público. Maestro de escuela jubilado, desempeñó con eficacia su mi-

> misterio durante treinta años, distinguiéndose, además, como profesor privado de materias de la primera y segunda enseñanzas. Su defecto era la flojedad del carácter y la tolerancia excesiva con la niñez escolar. Sabra el hombre todo lo que saber necesita un maestro y algo más; pero con la edad y las inauditas adversidades que le agobiaban fué perdiendo los papeles y hasta la afición. Su cabeza llegó a pertenecer al reino de los pájaros; su memoria era una casa ruinosa y desalojada, en la cual ninguna idea podía encontrar aposento; todo lo que perdía en ciencia lo ganaba en debilidad y relajación del carácter. En esta situación le designó don Carmelo para maestro de las niñas de Albrit, teniendo en cuenta tres razones: que si no sabía mucho, no había en Jerusa quien le aventajara; que era honrado, honesto, absolutamente incapaz de enseñar a sus discípulas ninguna cosa contraria a la moral, y, por último, que al aceptarle para aquel cargo realizaba la Condesa un acto caritativo. Su bondad, la excesiva blandura de corazón, eran ya en Coronado un defecto, casi un vicio, por lo cual, lamentándose de sus acerbas desdichas, solía decir, elevando al cielo los ojos y las palmas de las manos: "¡Señor, qué malo es ser bueno!" Al comenzar la escena llevaba ya el maestro una hora de inútiles tentativas para introducir en las molleras de sus alumnas los conocimientes históricos, aritméticos y gramaticales. (III.i.46)

Menos Don Pío y las niñas de Albrit, los otros personajes figuran como antagonistas del conde. (Senén se distingue por ser oportunista y cambiar de un campo a otro.) Pero Don Pío carece tanto de fuerza dinámica, que aunque no es antagonista del conde, ni mucho menos, no sirve de apoyo activo al conde en su conflicto. Es más bien pretexto para que el protagonista se hable a sí mismo mientras habla con él y al final su único amigo y compañero.

En las escenas en las que figura Don Pío a solas con el conde, se desarrolla su carácter porque en presencia de los otros personajes no se atreve a expresarse.

En la novela dialogada la fuerza de carácter del conde y la impotencia de Don Pío, se contrastan en la escena bellísima de la meseta. Cuando los dos personajes se encuentran, Don Pío ha decidido suicidarse, pero le falta valor. Lo que le falta a él, le sobra al conde. Este no sólo tiene el valor de suicidarse, sino también de ayudar a Don Pío a realizar el acto. Presentada la posibilidad de la muerte, Don Pío busca varios pretextos para posponer el doble suicido. De esta escena que tanto contribuye a la caracterización de Don Pío, casi todo lo que se refiere al propuesto suicidio se elimina al llevarla al teatro. Como vemos en la eliminación de la sugerencia de suicido por parte de Cruz en La loca de la casa, la ayuda del conde en el suicidio de Don Pío puede interpretarse mal por parte del espectador como intento de homicidio. En las dos obras, tales referencias al suicidio se eliminan. Recuérdese que también en El abuelo se elimina la escena del pasillo en la que el conde se dirige al dormitorio de sus nietas con el propósito de matar a Dolly para realizar el agüero del sueño que ha tenido. Aunque se eliminara esta escena por razón del cambio de lugar que exige, otros aspectos

de la escena se conservan en contextos nuevos, pero la nota homicida se suprime.

Resulta que a consecuencia de la eliminación del pasaje sobre el suicidio en El abuelo, sufre la caracterización de Don Pío, ya que ese pasaje muestra muy sutilmente la mezcla de ambivalencia, impotencia, y bondad absoluta del personaje.

Además, lo que queda de esta escena se altera bastante. En la novela dialogada hay un balance entre pasajes del conde y los de Don Pío. Mucho del diálogo de Don Pío se suprime en favor del análisis del conde de sus propios problemas. Citamos a continuación un pasaje ejemplar de la desproporción entre las supresiones de pasajes del conde y de los de Don Pío:

| | |
|---|---|
| El Conde.--Y tuya es una frase que corre como proverbial en Jerusa: "¡Qué malo es ser bueno!" | El Conde.--Y tuya es una frase que se ha hecho proverbial en Jerusa: "¡Qué malo es ser bueno!" |
| Don Pío.--Porque de la bondad me vienen todas mis desgracias. . . , parece mentira. En mi no encuentro fuerzas para hacer daño a ningún ser, llámese mosquito, llámese mujer u hombre. Donde yo estoy está el bien, la verdad, el perdón, la dulzura. . . , y llueven sobre mí las desdichas como si mi bondad fuera un espigón de metal que atrae el rayo. . . Señor, he llegado a un extremo tal de sufrimiento, que ya no puedo más; quiero arrojar por ese cantil el fardo de mi bondad, que | Don Pío.--Señor, mía es la frase. La pronuncio cien veces al día.<br><br>El Conde.--Siéntate a mi lado. (Don Pío acerca una silla y se sienta.) Dime, Pío. . . : ¿al fin se murió tu mujer .<br><br>Don Pío.--(Tocando las castañuelas.) Al fin, sí, señor. Dos años hace que el infierno la reclamó, la quiso para sí.<br><br>El Conde.--¡Cuánto habrás padecido, pobre Coronado! De veras te digo que no hay en la |

es mi vida. Mi vida o sea mi bondad, ya me enfada, me apesta, me revuelve el estómago. . . ¡Váyase a los profundos abismos, bendita de Dios!

El Conde.--Ten paciencia, Pío. Si eres tan bueno, Dios te dará tu merecido . . . Pero si hemos de charlar, desahogando en la confianza y la amistad recíprocas las penas de uno y otro, no será malo bendito Coronado, que me lleves a un sitio cómodo donde pueda sentarme. Por mi nombre te juro que estoy cansado.

Don Pío.--(Guiándole.) Precisamente llegamos a un recodo donde estaremos a cubierto del vendaval. Entre estas peñas enormes, que parecen dos formidables canónigos con sus sombreros de teja he descabezado yo mis sueñecitos algunas noches que he dormido fuera de casa. Aquí podemos sentarnos, sobre esta limpia arena llena de caracolitos, y hablar todo lo que nos dé la gana. (Se sientan.)

El Conde.--Dime, Pío: ¿al fin se murió tu mujer?

Don Pío.--(Tocando las castañuelas.) ¡Al fin! Sí, señor. Dos años hace ya que el infierno la quiso para sí.

El Conde.--¡Cuánto habrás padecido pobre Coronado! sociedad vicio más desorganizado, ni de peores consecuencias, que la infidelidad conyugal.

Don Pío.--Es verdad, señor.

El Conde.--Pues bien: aquí donde me ves, yo estoy en el mundo para combatir y anular las usurpaciones de estado civil, traídas por el desacuerdo entre la ley y la Naturaleza.

Don Pío.--(Embobado.) Ya. . . ¿Y qué hace el señor para. . . ?

El Conde.--Por de pronto, descubrir la usurpación, sacarla a la verguenza pública. ¿Te parece poco? (Don Pío, ensimismado, no dice nada.) Pero no hablemos ahora de mis cuitas, sino de las tuyas. Tu mujer, según creo, te dejó un mediano surtido de hijas . . .

Don Pío.--Llámelas vuecencia demonois o furias infernales.

El Conde.--Permíteme que te hable con una franqueza que resulta tan extremada como tu bondad. Tus hijas. . . no son tus hijas. . .

Don Pío.--(Mirando al suelo.) Por duro que sea declararlo, señor. . . Ello es tal como vuecencia lo dice.

De veras te digo que no hay en la soledad vicio más desorganizador ni de peores consecuencias que la infidelidad conyugal: y cuando ese atroz delito trae el falseamiento de la ley del matrimonio y el fraude de la palabra sucesión, no hay palabre bastante dura para anatematizarlo. Pues bien: aquí donde me ves, yo estoy en el mundo para combatir y anular las usurpaciones de estado civil producidas por el, desacuerdo entre la ley y la Naturaleza. Nuestos legisladores no han tenido valor para abordar este problema. Yo lo tengo. He declarado la guerra a la impureza de los nombres y a todas las ilegitimidades producidas por el infame adulterio.

Don Pío.--(Embobado.) Ya . . . ¿Y qué hace el señor conde para. . . ?

El Conde.--Por de pronto, descubrir la usurpación. . . , sacarla a la vergüenza pública. . . ¿Te parece poco? (Don Pío, ensimismado, no dice nada.) Pero no hablemos ahora de mis cuitas, sino de las tuyas. Tu mujer, según creo, te dejó un mediano surtido de hijas.

Don Pío.--(Secamente, mirando al suelo.) Seis. . .

El Conde.--Que son seis arpías, según se cuenta.

El Conde.--Y si de ello estás seguro, ¿cómo las tienes contigo?

Don Pío.--(Suspira, mirando al Conde.) Por ley de la costumbre, que es la gran encubridora de las perrerías que hace la bondad. . . Desde que nacieron las tengo a mi lado. . . Me quito el pan de la boca para dárselo a ellas. . . Las he visto crecer, crecer . . . Lo peor es que de niñas me querían, y yo. . . , ¿para qué negarlo? . . . , las he querido, casi las quiero, no lo puedo remediar. (Albrit rie.) No tengo vergüenza. ¿Verdad, señor conde? (IV.xi. 1040)

Don Pío.--(Con aflicción.)
Llámelas usía demonios
o fieras infernales, pues
arpías es poco. No me
tienen ningún respeto,
ni viven nada más que
para martirigarme.

El Conde.--¡Y lo aguantas!
Tu bondad, pobre
Coronado, raya en lo
inverosímil, porque sí no
miente el vulgo. . .
permiteme que te hable
con una franqueza que
resulta tan extremada
como tu bondad. . . , tus
hijas. . . no son tus
hijas. . .

Don Pío.--(Después de una
pausa.) Señor, por duro
que sea declararlo, yo. . .
En efecto: tan cierto como
esta es noche, esas hijas
. . . no me pertenecen.

El Conde.--Y si de ello
estás tan seguro, ¿cómo las
tienes contigo?

Don Pío.--Por ley de la
costumbre que es tan
encubridora de las
perrerías que hace la
bondad. Desde que
nacieron las tengo a mi
lado. Me quito el pan de
la boca para dárselo a
ellas. . . Las he visto
crecer, crecer. . . Lo peor
es que de niñas me querían,
y yo. . . , ¿para qué
negarlo? . . . , las he
querido, casi las quiero,
no lo puedo remediar. . .
(Albrit suspira.) No tengo
vergüenza, ¿verdad señor
conde? No soy digno de
hablar con un caballero
como usía. (IV.xii.84)

También se elimina de la versión teatral la confesión patética de Don Pío de que lo único que conserva de su erudición es su entendimiento de la mitología. "Pues lo atribuyo a que en ella todo es falso" (IV.xii.87). Lo que se conserva de esta escena en el drama es más bien lo que se aplica directamente a la intriga, en la que, como ya dijimos apenas figura Don Pío de manera activa. Lo único significante que hace en esta escena es coincidir con el conde en su preferencia por Dolly--o sea que sirve de apoyo espiritual al protagonista apenas existiendo como personaje individual.

Las escenas de Don Pío en las que no se efectúan muchos cambios son las de las lecciones de Nell y Dolly. Estas se conservan casi íntegras por ser muy entretenidas y ligeras, buenos interludios o descansos de la tensión dramática de las escenas del conflicto del conde. Se nota, sin embargo, que en el drama, estas escenas forman la concepción de Don Pío; se caracteriza, por consecuencia, más bien de maestro bobo que de personaje filosóficamente complejo.

En èl fin de la obra también hay un cambio en la importancia de Don Pío. En la última escena de la novela dialogada, tiene papel de tanta extensión como el conde. Efectivamente es suya la ultima réplica, y característicamente, es suyo el mensaje final de la obra,

> Don Pío.--(Entre helechos, filosofando.) El mal, ¿es el bien?

Más concreta, más sencilla, más sintética, más fácil y así más típica de todos los elementos diferenciadores de los géneros es la versión teatral del mensaje final, recitado por el protagonista, (También, esto es más típico del teatro galdosiano que de la novela dialogada): el amor y no el honor es "la verdad eterna".

# CAPITULO IV

## REALIDAD

### Cambios técnicos

La adaptación de Realidad, novela dialogada, participa extensamente de dos clases de alteración. Aunque, en Realidad, a diferencia de Casandra, no se elimina una parte argumental completa de la obra (o sea que las dos versiones siguen semejante línea de desarrollo en lo que se refiere a la trama), en varios aspectos de la intriga y en el significado general de la obra, se efectúan cambios sustanciales de gran importancia.

Como participa casi por igual de las dos clases de alteración, técnica y sustancialmente la adaptación de esta obra al teatro era una empresa quizá más compleja que las de Casandra y El abuelo. Aquélla, como hemos repetido varias veces, era más fácil por la eliminación de jornadas completas que prescindió de la necesidad de mucha alteración para condensar el texto de las jornadas I, II y III; la otra, por la mayor inspiración dramática básica de la obra exigió alteración principalmente técnica para hacer posible el montaje escénico. Vamos a estudiar primero las alteraciones técnicas refiriéndonos en esta sección a las sustanciales sólo cuando

dependen le las técnicas.

En primer lugar, la obra original apareció como "novela en cinco jornadas"; esta adaptación, como las demás se vuelve drama. Las cinco jornadas se transforman en cinco actos. El "dramatis personae", término muy literario, como los de las otras novelas dialogadas, se cambia a "reparto", de connotación sustancialmente más teatral. El término "jornada", de connotación temporal y también muy literario, se sustituye por "acto", otra vez, más técnico y que connota más bien una acción dinámica. En este cambio tan obvio y sencillo, se nota la distinción básica que hizo Galdós entre los dos géneros.

El número de personajes se reduce en Realidad, de veinticinco a trece. La extensión de la obra también se reduce considerablemente: ciento diez y cuarenta y siete páginas respectivamente en la edición citada.

La reducción espacial

De mucha importancia en las adaptaciones de las tres novelas dialogadas es la reducción de los cambios de lugar. Era una empresa relativamente fácil en la adaptación de Casandra, ya que la eliminación de las últimas jornadas reduce el número de cambios de lugar. Además en esta obra no hay acción esencial a la intriga que se sitúe afuera, o que sea itinerante. En las primeras tres jornadas de Casandra, novela dialogada, vemos que se trata básicamente

de tres lugares necesarios al desarrollo del conflicto, el palacio de Tobalina, la casa de Clementina y la de Ismael. En esta obra, la reducción y el rearreglo de escenas obedecen también a otros criterios además de la necesidad de reducir el número de cambios de lugar: el deseo de mayor limpieza técnica y de mayor armonía arquitectónica.

De la escenificación de El abuelo, no se puede concluir semejante cosa. La reducción de los emplazamientos sirve principalmente el propósito de hacer factible la representación escénica de la obra. No se trata de varios cuartos de una misma casa que se reduzcan a uno, sino de más complejos cambios de lugar (del bosque a la Pardina, el camino de uno a otra escenas de gran importancia intinerantes o que se sitúan en lugares casi imposibles de reproducir en el proscenio).

Todos los lugares de la primera jornada de Realidad, novela dialogada, corresponden a una casa, la de Orozco Por eso, era muy sencilla la reducción del número de cambios de lugar en esta jornada. El rearreglo de escenas en este caso responde a otros criterios, la intensificación del dramatismo y un afán de mayor limpieza técnica. En esta jornada de la novela dialogada figuran tres habitaciones. Para conservar la impresión de tertulia en la que los

personajes hablan o juegan y pasan de una pieza a otra de la casa, la acción se sitúa en una sola sala, pero se estipula en la acotación que desde esta habitación, se pueden ver el billar, el salón y varias puertas que conducen a otras habitaciones. La última escena de la novela se sitúa en la alcoba del matrimonio Orozco. Se elimina este cambio de lugar haciendo que la escena correspondiente del drama se sitúe en el mismo lugar que las otras, pero empezando con la salida a escena de Orozco de su despacho "sin traje de etiqueta," con la entrada de Augusta en la alcoba, y su regreso en traje de noche. O sea que aunque se pierde por la mayor parte la intimidad de la alcoba matrimonial, algo de esta intimidad se conserva mediante el cambio de la ropa de etiqueta y las otras preparaciones del matrimonio para retirarse a descansar.

Según lo que reiteramos tantas veces en el estudio de estas novelas dialogadas y en varios contextos, en lo que se refiere a los cambios de lugar, hay menos distinción genérica en la exposición la primera jornada, y el primer acto que en los siguientes. En términos de lugar, Realidad, novela dialogada, se hace más dialogístico-novelesca en la segunda jornada.

Como veremos más adelante, el carácter abierto y la aparente ausencia de plan técnico en la primera jornada

contribuyen a la creación de la atmósfera de la tertulia. De manera semejante, por medio del frecuente cambio de lugar, la atmósfera de la calle, de la noche madrileña, es lo que se crea en la segunda jornada. Esta atmósfera no se crea independiente de otro fin, como es más el caso en lo que se refiere a la atmósfera de tertulia; los cambios de lugar en la segunda jornada complementan el estado espiritual de Federico, que vaga de un lugar a otro. Mucho más que el vaivén de la tertulia, la supresión de la serie de cambios de lugar disminuye la eficacia del segundo acto de la versión teatral.

En la novela dialogada Federico entra en un círculo de recreo, (II,i,) se encuentra con Infante, salen juntos a la calle, pasean mientras hablan de Augusta, la moralidad y la situación económica de Federico; entran en una chocolatería; salen otra vez a la calle. Federico le cuenta a Infante el problema que tiene con su hermana. Al acercarse a la casa de Federico, ven salir Santanita, el novio de Clotilde (II,ii). Federico le acusa, y le amenzza violentamente. Por fin, con la ayuda de Infante, se libra Santanita y se va. Federico e Infante suben a la casa de aquél (II,iii) donde éste interroga a Claudia, sú criada sobre presencia de Santanita. También recibe cartas de su padre, Torquemada, el prestamista, y de la Peri (II,iv). La escena siguiente (II,vi,) se sitúa en

la casa de la Peri donde se celebra una entrevista muy importante en el conflicto de Federico. Sale la Peri dejando sólo a Federico en escena (II.vi). Regresa con el dinero que le pidió Federico para pagar sus deudas a Torquemada. Para contrastar su relación con Leonor, vienen después las escenas de la cita con Augusta en el "nidito" (II, viii,ix) Termina la jornada sin otro cambio de lugar, salvo el paso desde una a otra habitación del apartamento.

Estos lugares de la segunda jornada de Realidad, novela dialogada, se reducen a dos en el drama. Las escenas i-vii se localizan en la casa de la Peri; las vii y ix en el gabinete del lugar de la cita. Mientras Federico espera a la Peri, se encuentra con Manolo Infante a quien le cuenta sus problemas. Se incluye en el relato el episodio del encuentro con Santanita que Infante presencia en la novela dialogada. Desde el punto de vista técnico, la entrevista con Leonor, (la Peri); cambia muy poco. (Los cambios sustanciales de gran importancia que se efectúan en esta escena se estudiarán más adelante) Se puede decir que tampoco cambian mucho en la técnica las últimas escenas que se localizan en el lugar de la cita. Sin embargo conviene, destacar aquí el efecto sustancial que la reducción del número de emplazamientos tiene en la obra. Por ejemplo, en lo que se refiere a la importancia de Infante, el hecho de encontrarse Federico e Infante en

la casa de Leonor, da entrada a éste, desde el principio, en la vida íntima espiritual de Federico, lo que no sucede en la novela.

La tercera jornada se sitúa en la casa de Federico (i-iii), y el comedor y el despacho de la casa de Orozco (iv-ix). De modo que figuran sólo dos lugares principales en esta jornada, en la que se describe extensamente la salida de Clotilde de la casa de su hermano. En la jornada siguiente (IV,viii,ix,yx,) Se presenta a Clotilde en tres escenas que se sitúan en la casa de la viuda de Calco, donde aquélla se ha refugiado. Estas escenas de la tercera y cuarta jornadas de la novela dialogada se concentran principalmente en una en el drama (vi), en la que visita Clotilde la casa de los Orozco para presentarles su problema y pedir el apoyo del matrimonio. En términos sustanciales, esto apenas afecta al drama. Al contrario se echa de menos la casa de Federico de entre los lugares que figuran en esta jornada. (Aunque el cuarto acto del drama se sitúa exclusivamente en casa de Federico se trata de un punto distino en el desarrollo del conflicto del personaje. Ya está despidiéndose del mundo. El lugar presta conveniencia en términos técnicos, pero no complementa sustancialmente la caracterización del personaje). Las primeras tres escenas de la tercera jornada de la novela dialogada, como las de tertulia en la

primera, y las de la calle en la segunda, crean un ambiente que contribuye a la caracterización. La pobreza y completo desorden de la casa, la relación de Federico con las criadas y su padre y el hecho de pasar Federico tanto tiempo en la cama, degenerándose física y espiritualmente, contribuyen mucho al desarrollo del personaje. Con Federico quizá más que con ningún otro, hace un papel complementario muy importante el ambiente que se asocia con él. Como es el personaje más desintegrado y trágico, la multiplicidad de lugares que figuran en su existencia destaca la desintegración de vida. La casa de Orozco, la calle, los teatros, los cafés, el "nidito", la casa de la Peri y su propia casa, todos igualmente figuran en su vida.

Se pierde en esta jornada el contraste fuerte que se establece entre las vidas contradictorias de Federico: la del contertuliano sofisticado de la alta sociedad, la de su existencia en su propia casa, y la de la noche madrileña. En el drama se localiza todo el acto correspondiente en la casa de Orozco.

Técnica y sustancialmente, la cuarta jornada se altera aun más al ser llevada al teatro, determinando que se altere también, consecuentemente, el significado de la quinta jornada. Al principio de ésta, se suicida Fedrico para solucionar el conflicto de honor que le hacía padecer tanto. (El hecho de que el suicidio occurra en la quinta jornada de la novela dialogada y en el

cuarto acto del drama se considera más adelante.) Efectivamente, desde la salida de la casa de Clotilde y la llegada de su padre en la tercera jornada, se complican los problemas de Federico hasta hacerse inaguantables. Sabemos que se está hundiendo y no nos sorprende su suicidio; sospechamos que será esta su única solución. Como vemos por sus monólogos y los diálogos con la sombra de Orozco, se exagera en la cuarta jornada su desintegración. En lo que se refiere a los cambios de lugar en esta jornada que tanto se altera al ser llevada al teatro, los diez lugares (esto incluye por ejemplo tres en el teatro, el vestíbulo, el palco y el antepalco), sirven un propósito definido. Intensifican el deseo de Federico de escaparse de sí mismo, de su propia conciencia, que toma la forma de una huída de Orozco, o de la sombra de Orozco, entre los cuales Federico apenas distingue. Tanto es el significado de esta serie de cambios de lugar que su eliminación compromete la versión teatral de la cuarta jornada. Mientras vaga por Madrid, recorre inconscientemente todos los lugares que han figurado en su existencia reciente. Del teatro real, va a consolarse con la Peri; cuando ésta, incapaz de comprender su conflicto moral le sugiere que acepte dinero de Augusta, sale desilusionado para la cita con su hermana en la casa de la viuda de Calvo. Se encuentra allí con Orozco; sale con él a la calle. Después vaga solo. Se

encuentra con la sombra de Orozco en la casa de San Solomé. Cuando llega a un teatro popular, el único lugar donde podía estar seguro de no encontrarse con Orozco, ni su sombra, se le aparece Orozco de carne y hueso. Por fin se refugia en su propie casa. Pero ésta no resulta refugio; hasta allí le sigue la sombra de Orozco, o sea su propia conciencia.

El recorrer tantos lugares en el momento crítico de su vida puede servir dos propósitos. Puede poner énfasis en el vacío espiritual de Federico. Vemos en las novelas dialogadas que los personajes principales frecuentemente se asocian con un lugar. Por ejemplo, el Palacio de Tobalina es domicilio de Doña Juana; los conflictos de los otros personajes de Casandra se desarrollan principalmente en sus propias casas. La instalación de Clementina en el Palacio, después de la muerte de su tía, hasta cierto punto representa la sobrevivencia en aquélla de las ideas de Doña Juana. En El abuelo, la Pardina también tiene significado representativo. Ha pasado de las manos del conde a las de sus antiguos sirvientes. Resulta que en Realidad, Federico, uno de los tres personajes principales, es el único entre todos los personajes importantes de la novela dialogada de Galdós que no se asocia principalmente con un solo lugar. Cada lugar que frecuenta a lo largo de la obra ha tenido igual significado en su vida. Representan una serie de vacíos en la existencia reciente de Federico. La alta sociedad ya no le ofrece entretenimiento, sino conflicto; tampoco se consuela con sus amores con Augusta. Su hermana ha complicado sus

problemas. Y la Peri la única persona en quien tiene confianza, no le puede consolar, por falta de compresión moral.

Cuando, en la última jornada (V), le sigue la sombra hasta el lugar de la cita con Augusta, se suicida Federico. Al recorrer todos estos lugares antes, se había ido dando cuenta de que niguno, ni aun su propia casa, llenaba su vacío espiritual.

La ténica del vagar inconsciente también puede responder a otra inspiración por parte del autor. Se aproxima al fenómeno psicológico de los condenados a muerte, o los que saben que van a morir. (Federico ya sabe que su única solución es el suicidio.) En el momento que precede a la muerte, pasa ante sus ojos la memoria de toda la vida. En Realidad, no se trata de un momento, sino de unas horas; tampoco se trata de toda la vida, sino más bien de la existencia reciente, llena de conflictos. Pero lo significante es el recorrer lugares y hechos en un panorama, sea en pequeña o gran escala, antes del suicidio. Naturalmente, el vagar de Federico sería imposible de materializar en el teatro. (Cinematográficamente sería extraordinario.) Para hacer factible la materia de la jornada IV se traslada a la casa de Federico, donde éste recibe visitas de los personajes que han afectado su vida en el punto crítico. (No tratamos en esta sección los cambios sustanciales de este acto que no dependen de la reducción del número de cambios

de lugar que son muchos y muy importantes.) No se puede negar la enormidad de la pérdida en términos del valor artístico concomitante con la reducción de los cambios de lugar en este caso. Conviene agregar que la sustitución del viaje al fondo de sí mismo, principalmente monologal, o que toma la forma de diálogo con la sombra de Orozco, de cierto modo su propia conciencia, por el desfile forzado y artificioso de visitas en la casa de Federico no resulta muy satisfactoria. Como Federico está en su propia casa en el drama más bien que huyendo a donde no espera encontrar a Orozco, la aparición no crea el efecto de sorpresa, y de la inevitabilidad de su presencia. También, es obvio que tiene más eficacia la repetición de los encuentros que la referenca, "Por tercera vez me visitas." (IV,iii,543) para agotar espiritualmente a Federico. Aunque se reducen estos encuentros para evitar adicionales cambios de lugar, los encuentros pueden haberse sustituído por el mismo número de visitas intermitentes de Orozco o de su sombra en casa de Federico para establecer más gráficamente la urgencia de la situación y la inevitabilidad de la presencia.

En contraste con la cuarta jornade, en términos de lugar, la quinta de Realidad, novela dialogada, presenta problemas mucho menores. Las primeras escenas (i-vii, la edición citada salta el número iii) se sitúan en el

"nidito" de Federico y Augusta, la escalera a la calle, y la misma calle, o sea lo que consideramos un lugar principal. Las escenas viii-xiv, hasta el fin de la obra se sitúan en varias habitaciones de la casa de Orozco. En la escena v, Federico se dispara un primer tiro en el apartamento, baja la escalera y concluye el suicidio en la calle, con otro tiro. Las escenas analíticas de la misteriosa muerte y de la crisis matrimonial de Augusta y Tomás Orozco, se sitúan en la casa de Orozco, en tres habitaciones. Resulta que todos los lugares de esta jornada pueden reducirse fácilmente a dos : el "nidito" y la casa de Orozco. Pero Galdós lleva un paso más allá esta reducción. Termina el cuarto acto, el anterior, con la visita de Augusta a la casa de Federico. Al fin de este acto, en su propia casa, Federico se suicida. De esta manera, toda la demás materia de la quinta jornade puede situarse en la casa de Orozco en el drama, o en un sólo lugar. Además del efecto que tiene en la estructura y la limpieza técnica, este traslado de la acción del suicidio a la casa de Federico afecta sustancialmente el impacto de la muerte del personaje. Galdós podía haber localizado la acción del cuarto acto del drama, incluso el suicidio, en dos lugares, la casa de la Peri y el lugar de la cita, reproduciendo así, en términos de lugar, la distribución de la acción del segundo acto. Sustancialmente

tendría más eficacie el suicido. Como ya dijimos, la sombra de Orozco le sigue al lugar más secreto, al "nidito", el mismo lugar de su deshonra. Esto tiene una eficacia que no puede recuperarse con el traslado de la acción a la casa de Federico, También, aunque el lector de la novela dialogada o el espectador teatral está consciente de los verdaderos hechos, en lo que se refiere a los otros personajes de la obra que no figuran en el triángulo central gran parte del misterio de la muerte de Federico se pierde en el drama. Recordemos que La incógnita trata, en parte, la opinión pública. O sea que a todos, tanto a los personajes como al lector, les son desconocidos los hechos. Pero Realidad, novela dialogada, no es verdaderamente, lo que pretende ser, una exposición de la realidad. Al lector, sí, se desubren las realidadas; pero menos los personajes principales, los otros quedan ignorantes de los reales hechos de la muerte de Federico. Especulan sobre ella, pero no saben de fijo si fue suicidio o asesinato; y como el cuerpo de Federico se encuentra en la calle, no se sabe si murió allí, o si fue asesinado en otra parte y llevado hasta allí el cadáver. Suicidandose en su propia casa después de recibir visitas de varios amigos conscientes de su estado espiritual, mucho del misterio de la muerte d Federico se pierde. Lo único que queda sobre

que especular es si Augusta presenció o no presenció el hecho. Esto lo saben sólo las criadas de Federico y Manolo Infante O sea que en el drama la realidad, menos el papel de Augusta, se descubre a todos; y toda la realidad se descubre a Manolo. En contraste, en la novela dialogada, sólo el triángulo y el lector conocen la verdad. La intimidad del conflicto se destruye en el drama debido en gran parte a la eliminación del lugar de la cita de la última jornada.

Estructura

Como en la adaptación de Casandra, la eliminación de emplazamientos en Realidad deja una obra de más armonía arquitectónica. En lo que refiere a Casandra, de cierto modo esa mayor armonía se considera una corrección. En cambio, la eliminación de lugares de Realidad novela dialogada, en términos sustanciales es una desventaja, como hemos intentado demostrar. De modo que esa armonía en Realidad, drama, se considera una compensación de la pérdida sustancial, más bien que una alteración correctiva.

La primera jornada, como notamos arriba, en términos técnicos, no tenía que alterarse mucho. Las varias habitaciones de la casa de Orozco que figuan en esta obra, se reducen a una. Ausente el vagar de Federico en la segunda jornada, toda la acción de las escenas i hasta vii se sitúa en la casa de la Peri; la de las escenas viii y ix,

fin del acto, se sitúa en el lugar de la cita. Con sólo dos lugares, (y otros cambios que no se destacan aquí: reducción) de personajes, de motivos secundarios, etc.), se establece un contraste eficaz, directo y dramático entre las relaciones que tiene Federico con la Peri y con Augusta. La tercera jornada en la novela dialogada también parece carecer de plan. La situación en el drama de toda la acción en la casa de Orozco parece lógica y parece haberse efectuado por necesidades de montaje escénica. Lo único que se pierde es la atmósfera enrarecide de la casa de Federico. Ya hemos desarrollado el resultado del traslado de toda la acción de la cuarta jornada a dicho lugar en el cuarto acto del drama. Otra vez se trata de facilitar la representación. Sin embargo, efectuados todos estos cambios, resulta que tenemos en el drama una división armónica de lugares a lo largo de los cinco actos que complementa el desarrollo del coflicto que también se ha simplificado: (Casa de Orozco, [I], casa de la Peri, y el lugar de la cita, [II], casa de Orozco, [III], casa de Frederico [IV], y casa de Orozco, [V]). La acción se plantea en el primer acto en la casa de Orozco para presentar el entrejuego de la visión social pública del conflicto y para introducir esquemáticamente el conflicto íntimo. Aunque con la eliminación de las escenas de calle y de café pierde tanto el segundo acto del drama, el traslado

de la acción a la casa de la Peri crea una contraposición eficaz entre los dos mundos tan opuesto a los que pertenece Federico. En este acto se desarrolla el conflicto íntimo de Federico. El tercer acto vuelve a la casa de Orozco; aquí se nos presenta el desarrollo del conflicto íntimo con sus aspectos exteriores, el problema de Clotilde y de Joaquín Viera, el padre de Federico. Pasa la acción en el cuarto acto a la casa de Federico. Conviene repetir aquí que a mi ver hubiera sido mejor, y obviamente de más balance arquitectónico, una repetición de la división de lugares del segundo acto en el cuarto. Lo único que no se podía haber presentado de esta manera hubiera sido la verdadera visita de Orozco. Las apariciones de su sombra podrían haberla sustituído fácilmente. Para destacar el significado de la casa de la Peri y el lugar de la cita en la acción, a mi ver sin afectar la estructura de manera que no sea benéfica, hubiera sido más eficaz esta localicación de la acción para complementar la culminación y el trágico desenlace del conflicto de Federico.

Limpieza técnica

La técnica de las escenas de la primera jornada de la novela dialogada Realidad sirve el propósito de reproducir de la manera más exacta y realista la tertulia de alta sociedad. Según la acotación, "sucesivamente, conforme

lo indica el diálogo, por la puerta del fondo del salón central Villalonga, el Marqués de Cícero, Aguado, Cisneros, y el conde de Monte Cármenas" (I, i,791). Se va primero Cisneros (antes de la llegada del último personaje arriba nombrado). Después, "Entran en el salón el ex-ministro, el Señor de Pez . . . , el Señor de Trujillo . . . apoyado en el brazo de su hijo. . . " (I,ii,793). En la segunda escena aparecen Augusta y Malibrán. Villalonga, Cicero, Monte Cármenes, Aguado, el Ex Ministro, el Señor de Pez y Los Trujillo rodean a Augusta se retira Malibrán. El ex-ministro y el joven Trujillo, "Dirígense a la sala de juego: "Aguado, Monte Cárments y Trujillo pasan por la sala de juego para entrar en el billar, a punto que sale Cisneros. . . " (II. ii,794). Malibrán vuelve "a aproximarse al grupo principal" (II, ii,795). Cisneros y Malibrán pasan a la sala de la derecha y juegan. Y Augusta se dirige a la sala japonesa.

En la tercera escena de la primera jornada "Manolo Infante entra en el salón y lo recorre, observando con precuación" (I,iii,795). Se le acerca Monte Cármenes, (que sale del billar y atraviesa la sala de juego y el salón.) (Entran ambos en la sale japonesa) (I,iii,795). Augusta saluda a Infante. Entra Aguado y "pasa al salón! (I,iii,797). Se saludan Federico y Augusta. Se marcha Monte Carmenes. En la escena vi entra Teresa Trujillo. Hablan del crimen.

Vuelve Monte Cármenes "La conversación se generaliza y se desliе, subdividiéndose.)" (I.v.800). En la escena vi, "Orozco, Calderón y Aguado aparecen en la sala de la derecha. En una de las mesasde ésta continúan jugando al tresillo Cisneros, Malibrán y Pez. En otra juegan el ex-Ministro y los Trujillo, padre e hijo" (I.vi.800). Hablan, mientras juegan, Orozco y Aguado. Malibrán pasa al salón y se encuentra con Villalonga que ha salido, de la sala japonesa (I,vi,801). Al fin de esta escena sale de la casa Malibrán. Quedan "Los mismos menos Malibrán". En la escena siguiente (I.vii.802), Orozco y Aguado pasan al salón. Aparece el ex-ministro con los dos Trujillos. Después aparece Teresa Trujillo. Todos empiezan a hablar del crimen, dejando solos a Augusta y Federico. Para dar fin a la conversación sobre el crimen, Orozco pide que Augusta toque el piano. La última escena de la jornada se sitúa en la alcoba de Augusta y Orozco.

He citado esta larga y desordenada serie de acotaciones para destacar de la forma más explícita posible la total falta de limpieze técnica teatral en la primera jornada. Aun si se construyera el escenario exigido por la acotación, (tres piezas comunicadas), sería muy difícil montar en la escena esta jornada de la novela dialogada. Además del problema de la carpintería teatral, el frecuente y confuso vaivén de personajes haría casi impracticable la escenificación.

Pero, como dijimos, era el propósito de Galdós construir así la jornada para poder reproducir fielmente la atmósfera de tertulia en la novela dialogada. El drama, en cambio reduce las entradas y salidas de personajes. Con mayor limpieza técnica, más bien que reproducirla, el acto primero da la impresión de una tertulia de alta sociedad. Cuando comienza la primera escena del primer acto del drama, están presentes Villalonga e Infante. En la segunda escena se agrega Aguado. Se asoma Orozco sin entrar al principio de la tercera; en esta misma entran Augusta y Malibrán. Hasta el fin de la tercera escena nadie se va. Al fin de ésta, Augusta "(Pasa al salón acompañada de Infante. Aguado entra en el billar.)" (I.iii.510). En la escena se presentan sólo dos personajes, Villalonga y Malibrán. Entran Orozco y Aguado en la quinta. En la sexta vuelven Augusta e Infante. En la séptima se agrega Federico. Todos salen menos Augusta y Federico quienes quedan solos en la escena viii. Augusta sale en la siguiente escena; hablan Malibrán, Federico y Villalonga en la puerta del billar (ix). La última escena, la de la alcoba en la novela dialogada, se sitúa como hemos señalado en la puerta del despacho de Orozco.

Además del rearreglo de las escenas que se efectúa en la primera jornada en interés de un orden que intensifique el impacto dramático, y además de una reducción de la materia de la tertulia, se efectúan otros cambios que

se dirigen hacia la mayor limpieza técnica. Se nota que se ha reducido el número de entradas y salidas. (En varias ocasiones sale un grupo de personajes para evitar la confusión del mismo número de salidas individuales.) Otra clase de alteración hacia mayor limpieza técnica es la división en escenas individuales de largas tiradas de conversación política y de tertulia entremezcladas con diálogo de conflicto. La escena vi de la primera jornada de la novela dialogada consiste en una tirada larguísima de conversación sobre las obras caritativas de Orozco, con un retazo de conversación de Cisneros y Malibrán mientras juegan. Malibrán pasa al salón donde se encuentra con Villabnga. El último diálogo constituye especulación sobre la honradez de Augusta y sobre las posibilidades de que se rinda a la seducción de Malibrán. En la novela dialogada se encuentran pasajes de esta clase, que llevan el conflicto, entremezclados con el texto de materia de tertulia. De modo que la materia de conflicto no se distingue de la otra; figura como otro de tantos asuntos que se tratan en una tertulia de alta sociedad. Al lado de la política, las noticias del día, las personalidades, se habla también de las vidas íntimas. Conscientemente, el autor no destaca una materia de la otra. En cambio, en el drama no hay tal énfasis en la forma suelta de las escenas de tertulia. El proceso gradual en lo que se refiere a la exposición del conflicto en la novela dialogada toma aventaja de la ausencia de límites cuantitativos y temporales del género. En el drama,

en lugar de una técnica suelta, encontramos una más rígida que da relieve, a propósito, a ciertos pasajes que llevan el conflicto íntimo, dejando como fondo los temas más superficiales de tertulia. Esto se efectúa en muchos casos por medio de la separación de estas materias en escenas individuales. En la escena vii de la novela dialogada, el primer diálogo de Federico y Augusta viene después, y a continuación de una larga discusión sobre un crimen sensacional. Por medio de una acotación sabemos que estos personajes se quedan solos en la escena; nada más hay en la novela dialogada que destaque este pasaje. En el drama, donde hay tantos límites genéricos, la creación del impacto dramático depende en gran parte de la precisión de la presentación, o sea, la limpieza técnica. De manera que, para lograr la presentación perfilada y eficaz del primer diálogo de conflicto de Federico y Augusta, se hace una escena completa en sí.

En la segunda jornada no encontramos cambios hechos en razón de mayor limpieza técnica. Aunque hay bastante materia que se elimina o se traslada a otro lugar, en lo que se refiere a los otros aspectos de la técnica hay muy pocas alteraciones.

La tercera jornada se sitúa en tres lugares (dos lugares principales), la casa de Federico y dos habitaciones en la casa de Orozco. Estos se reducen fácilmente a uno, la casa de Orozco, en el drama. Sin embargo, a diferencia de lo que encontramos en la primera jornada, esto no añade a la

limpieza técnica de la obra. Quedan un tanto confusas las entradas y salidas de personajes. Por ejemplo, en la novela dialogada, al fin de la escena iv, sale Orozco a recibir a Santanita, pero la entrevista no se presenta directamente. En la escena vi, vuelve Orozco fingiendo no querer ayudar a Clotilde y a Santanita. Cambia el lugar al despacho de Orozco donde este recibe a Joaquín Viera (vi). Entra Augusta en la escena viii y se queda solo el matrimonio en la última escena de la jornada. En el drama, cuando sale Orozco para el despacho al fin de la escena iii, quedan Augusta y Villalonga (iv); llega Malibrán (v). Alude éste a sus investigaciones sobre los amores de Augusta. En la escena vi Orozco reaparece a recibir a Clotilde. Además, en esta escena están presentes Augusta, Infante, Villalonga y Malibrán. Salen Augusta y Clotilde a la alcoba. Infante pasa al billar. Malibrán entra en el despacho de Orozco a escribir cartas. En la escena vii llega Joaquín Viera, que al final de la escena también entra en el despacho. En la escena viii, hablan Orozco y Augusta de la obligación olvidada que le ha presentado Joaquín Viera. Orozco explica su decisión de pagarla íntegramente, arreglando el pago para que reciban la mayor parte Clotilde y Federico, hijos de Joaquín. Salen juntos Viera y Malibrán del despacho de Orozco. Después de intercambio sugestivo con Augusta, Malibrán se marcha de la casa. Viera se queja a Augusta de la conducta de Orozco. En la décima escena, vuelven a aparecer Clotilde e Infante. En la oncena y última llega

Federico. Para incorporar en un solo acto y principalmente en una escena larga toda la materia del conflicto de Clotilde, que se distribuye a través de dos jornadas en la novela dialogada, y también para conservar la presentación de Federico y Joaquín juntos en escena para lograr el contraste eficaz entre padre e hijo, se ha tenido que agregar entradas y salidas a la versión teatral. Véase que Clotilde sale al fin de la sexta escena para volver en la décima; Joaquín sale al fin de la vii para presentarse otra vez en la décima también. Malibrán podía haber salido de la casa en vez de entrar en el despacho de Orozco, para reaparecer y salir poco después. Pero como, a mi juicio, para el teatro, esta escena es insignificante en relación con la progresión dramática, el autor hace que permanezca Malibrán para recordarnos el conflicto íntimo dramático por medio de sus insinuaciones a Augusta y sus apartes amenazadores. Resulta que aunque en esta jornada se reduce el número de cambios de lugar, no gana en limpieza técnica por el hecho de abarcar demasiada materia diversa.

Considerando la importante alteración que se ha efectuado en la técnica de la cuarta jornada de la novela dialogada, su adaptación al teatro, tenía que resultar más limpia. Pero estas alteraciones, a mi ver, fueron motivadas más bien por la necesidad de eliminar el gran número de cambios de lugar. La materia de las entrevistas con la Peri y con Orozco se traslada a la casa de Federico. La mayor parte de la materia de las escenas del teatro, se eliminan; la

de las escenas de la casa de la viuda de Calvo, como ya hemos notado, se presenta en el tercer acto del drama. Todos estos cambios se someten a criterios distintos que contribuyen además a mayor pureza técnica. El único cambio en esta jornada que puede responder exclusivamente a esa motivación es la presentación del suicidio de Federico al fin del cuarto acto, más bien que al principio del quinto, como en la novela dialogada. Esta alteración sirver para dar relieve a esta acción de manera semejante a lo que hace Galdós con los pasajes dramáticos que se destacan de la material conversacional de tertulia en la primera jornada. El traslado del suicidio de Federico también puede responder a otras motivaciones. Ya notamos que situarlo en este acto evita la necesidad de un segundo lugar en la última jornada. También, y este criterio se liga estrechamente al afán de limpieza técnica, puede haberse presentado al fin del cuarto acto en interés de la intensificación del dramatismo (esto se estudiará más adelante).

Merece notarse aquí lo que también notamos en lo que se refiere a la primera jornada: el no destacar materia dramática en la novela dialogada no es una debilidad técnica. Aquí, como en el asesinato de Doña Juana en Casandra, novela dialogada, Galdós rebaja a propósito la importancia del clímax dramático de la obra para dar igual importancia a las motivaciones anteriores al suceso, y al análisis subsiquiente.

Menos la eliminación de suicidio de Federico de la quinta, las otras alteraciones que contribuyen a la limpieza técnica, en su mayor parte, eliminación de materia, se estudiarán más adelante por responder principalmente a otros criterios, según creo.

Eliminación de materia

En las adaptaciones de La loca de la casa y El abuelo vimos que la eliminación de materia sirve propósitos principalmente cuantitativos. Como hemos advertido, estos no pueden disociarse por completo de los genéricos. Siempre hay que tener en cuenta que la extensión también es una calidad genérica, mientras no sea necesariamente por razón estética. Además hay pasajes entre lo eliminado de sabor plenamente novelesco o de análisis muy detallado que Galdós se vio precisado a suprimir por razón del género y del gusto del público. Sin embargo, sostenemos que la materia que se elimina de El abuelo y de La loca de la casa afecta muy poco el significado general de las obras, mientras en lo que se refiere a Realidad y Casandra hay que distinguir entre lo que se elimina con motivación principalmente cuantitativa y la materia cuya eliminación obedece a motivaciones sustanciales. También se debe destacar que lo que se elimina por lo que parecen ser razones cuantitativas o técnicas o lo que en realidad fue suprimido por estas razones, frecuentemente afecta de manera muy significante la sustancia de la obra. En relación con Casandra es fácil distinguir las dos clases generales de eliminaciones: la cuantitativa, esta materia

que se podría haber eliminado en todo caso por ser superflua, y la sustancial, la eliminación de materia que responde o contribuye al cambio sustancial mayor de la obra, la eliminación de las jornadas IV y V.

La eliminación de pasajes de Realidad es asunto bastante más complejo. Es una obra de una espiritualidad intensa, a la que no se acercan las demás novelas dialogadas. Consecuentemente, el diálogo está cargado de significado filosófico importante, pero que no afecta necesariamente la intriga, lo que no se encuentra en las otras novelas dialogadas. En éstas, el conflicto, por lo general, es más dramático y predomina el diálogo; lo que sobra es en su mayor parte materia elaborativa. Por la naturaleza espiritual de Realidad, casi todo lo que se dice, y asimismo casi todo lo que se elimina, afecta la adaptación en lo sustancial. Sin embargo, hay pasajes en Realidad, novela dialogada, que consideramos de menos importancia, o sea que pueden considerarse superfluos y cuya eliminación puede haber sido motivada por razones principalmente cuantitativa. Rara vez se da materia superflua en el diálogo de conflicto de los personajes principales. De este modo, por una parte hacemos una distinción, no del todo arbitaria entre lo eliminado de pasajes en que no figuran los personajes principales o en los que figuran pero que no afectan tanto a los sustancial, y por otra lo eliminado de pasajes en que dialogan Orozco, Federico, y Augusta, que afectan la sustancia de manera más significante. Claro que hay pasajes en los que progresa el

desarrollo del conflicto sin que estos personajes figuren en ellos; de todos modos, son pocos. Lo que incluímos en la primera categoría, o sea eliminaciones de motivación principalmente cuantitativa, puede también dividirse en dos sub-categorías, lo superfluo y lo que siendo superfluo en lo que se refiere al argumento afecto de manera sustancial a la obra como conjunto. En la segunda sub-categoría incluímos las escenas de tertulia y otras semejantes. Tengamos siempre presente que por la naturaleza analítica de Realidad, novela, esta última materia es menos superflua y más estrechamente ligada al conflicto, que lo superfluo en las otras novelas dialogadas. Además como he procurado mostrar, la técnica misma de la tertulia, que puede parecernos cuestión del todo formal, complementa el conflicto de manera sustancial.

Superflua.--Primero tratamos la materia superflua de la primera sub-categoria arriba establecida. Esta resulta relativamente poca. Reiteramos que en contraste con mucha de la materia suprimida de El abuelo, que resulta elaboración repetitiva, mucho de lo que se elimina de Realidad es analítico y se considerará por separado.

El pasaje que citamos primero sirve de ejemplo de esta distinción. El parlamento de Federico y la réplica de Augusta, quienes teorizan sobre el crimen, son analíticos del fenómeno misterioso y así no son superfluos (tampoco lo es el mismo asunto del crimen por desarrollar tan eficaz y gráficamente el tema de la opinión pública muy importante en

esta obra como complemento del tema de la realidad). Lo que se suprime del pasaje de Federico es analítico; lo que se suprime del de Augusta es más bien superfluo. De todos modos el pasaje conserva su naturaleza analítica en general:

| | |
|---|---|
| Federico.--¿Quién podrá afirmarlo ni negarlo? Si los misterios de la conciencia individual rara vez se descubren a la mirada humana, también la sociedad tiene escondrijos y profundidades que nunca se ven, así como en el interior de las masas rocosas hay cavernas donde jamás ha entrado un rayo de luz. Pero de repente ocurre un cataclismo, una convulsión del terreno, un derrumbamiento, y la roca se parte, descubriendo el hueco que nadie hasta entonces había visto...En cuestión de enigmas sociales, yo no afirmo nada de lo que la malicia supone: pero tampoco lo niego sistemáticamente. | Crozco.--¿Quien podra afirmar ni negar nada? Yo digo que si los misterios de la conciencia individual rara vez se descubren a la mirada humana, también la sociedad tiene escondrijos que nunca se ven, así como en el interior de las rocas hay cavernas donde jamás ha entrado un rayo de luz. En cuestión de enigmas sociales, yo no afirmo nada de lo que la malicia supone, pero tampoco lo niego sistemáticamente. |
| Augusta.--Yo no soy sistemática: pero me inclino comúnmente a admitir lo extraordinario, porque de este modo me parece que interpreto mejor la realidad, que es la gran inventora, la artista siempre fecunda y original siempre. Suelo rechazar todo lo que me presentan ajustado a patrón, todo lo que solemos llamar "razonable" para ocultar la simpleza que encierra. ¡Ay! Los que se empeñan en amanerar la vida no lo pueden conseguir. Ella no se deja. ¿Que se ha de dejar? Este Manolo empapado en esa tontería del ministerialismo, no quiere ver más que la corteza oficial o pública de las cosas. Es la | Federico.--Muy bien dicho.<br>Augusta.--Yo no soy sistemática. Pero me inclino comúnmente a admitir lo extraordinario, porque de este modo me parece que interpreto mejor la realidad, que es la gran inventora, la Maestra siempre fecunda y original siempre. Rechazo todo lo que me presentan ajustado a patrón, todo lo que solemos llamar "razonable" para ocultar la simpleza que encierra. ¡Ay! Los que se empeñan en amanerar la vida, no lo pueden conseguir. Ella no se deja. ¿qué se ha de dejar? Este primo mío (Por Infante), |

mejor manera de acertar una vez y engañarse noventa y nueve. Nadie me quita de la cabeza que en ese crimen hay algo extraordinario y anormal. Sería ridículo y hasta deshonroso para la Humanidad que los delitos fuesen siempre a gusto de los jueces. Admito lo del personaje influyente que protege al asesino; me inclino a creer que el móvil fué amor y no robo, y en cuanto a la madrastra, esa doña...
(I.v.799)

empapado en esa tontería del ministerialismo, no quiere ver más que la corteza oficial o pública de las cosas. Es la mejor manera de acertar una vez y engañarse noventa y nueve. Nadie me quita de la cabeza que en ese crimen hay algo extraordinario y anormal. Sería ridículo y hasta deshonroso para la Humanidad, que los delitos fuesen siempre a gusto de los jueces.
(I.vii.513)

(El hecho de que el pasaje de Federico en la novela se recite por Orozco en el drama se estudiará en otra sección.)

La materia que sigue en la misma escena, o sea los pormenores de dicho crimen, puede parecer parte de la materia de tertulia o materia superflua. Conviene mencionar que aunque parezca superflua, en lo se refiere a la novela dialogada, esta tirada de detalles y especulaciones sobre el crimen sirve de contraste directo con los pasajes más analíticos y filosóficos de Augusta y Federico. O sea que dentro de la misma escena de tertulia, los personajes principales y secundarios pueden funcionar en distintos niveles. Estos detalles del crimen en gran parte se eliminan del drama. (Véase, I.v.799-802, I.vii,512-514).

De semejante manera, son superfluos los datos comerciales que se proporcionan en la escena de la entrevista de Orozco con Joaquín Viera, padre de Federico, quien llega a Madrid a pedir que cumpla Orozco con una obligación de un

negocio de su padre. Viera finge cobrarla para el benefactor, mientras se da cuenta Orozco de que Viera lo ha comprado por una parte mínima del valor para poder cobrarla en provecho propio. (III.vii.844-846, III.vii.535-536). La presencia de estos detalles, que hoy nos parecen del todo superfluos, no sorprende aun en una obra del período más espiritual del la novelística de Galdós. No olvidemos que Galdós, novelista, se formó en pleno realismo.

Aunque consideramos más adelante los cambios en toda la expresión monologal, el monólogo de Federico en la escena iv de la segunda jornada, analítico de las diferencias en las relaciones que tiene con Augusta y la Peri, en contraste con la mayor parte de los demás monólogos de esta obra, contiene varios pasajes que pueden considerarse innecesarios y así superfluos (Véase, II.iv.820-821 y II.vi.524). El pasaje que comienza la escena que constituye la primera cita de Federico y Augusta en la novela dialogada se condensa en un diálogo corto en el drama. Además de ser una corrección en términos de la adecuación de la clase del diálogo a la situación, vemos que incluye bastante materia superflua. Transcribimos un ejemplo del diálogo de Federico.

> Federico.--Pero ¿Qué perrerías ni qué...? ¡Cuidado con tus cavilaciones! No, gata salada, no hay ningún motivo para que te enojes con tu perdis. Tengo en ese punto la conciencia tan tranquila, que anoche, cuando me pusiste de
>
> Federico.--Esta mañana, cuando recibí tu carta, dije: "Paces tenemos." (II.ix.525)

vuelta y media, me decía: "Ya se amansará. La reconciliación ha de venir, pues nada ocurre en que fundarse pueda un agravio." Esta mañana, al recibir tu carta, me dije: "Paces tenemos."
(II.ix.823)

El pasaje citado a continuación es todavía bastante analítico en la versión teatral, aun después de haber sido abreviado. De modo que al comparar las dos versiones se advierte el hecho de que lo suprimido de la versión original es, otra vez, elaborativo y así prescindible. Sin la materia suprimida, el pasaje resulta más compacto. Véase que con muy pocos cambios en la sustancia del pasaje de la novela dialogada, se concentra, por medio de la condensación de materia, conservando lo esencial.

Federico.--(Para sí.) Corazón immenso, no merezco poseerte. (Alto, abrazandola.) ¡Qué buena eres, qué talento tienes, vida mía y qué indigno soy de ti!
Augusta.--¡Embustero!... Si me quieres de verdad, confíate a mí . Ya sé los argumentos que te haces a ti mismo para no confiarte. ¿Crees que no tengo penetración, que no sé leer en tu alma? Pues si que leo, y lo vas a ver. Tú piensas que en ley de decoro, un caballero pobre no puede confiar a una señora casada y rica, con quien tiene relaciones ciertas

Federico.--(Aparte.) Corazón inmenso, no merezco poseerte.
Augusta.--Si me quieres de verdad, confíate a mí. Temes parecer indelicado, innoble. Qué tontería (Con veleidad graciosa.) Oye lo que se me ocurre. Gasta con todos ese orgullo y suprímelo para mí. Tu delicadeza es mi enemiga, mi rival, y tengo celos de ella. Le clavaría las uñas...Para que lo sepas todo: tu vida angustiosa, tu pobreza, si, empleemos la palabra terrible, han sido un incentivo más del amor que te tengo. (Sonriendo.) Si fueras capitalista, yo no te

contrariedades de su vida. Temes parecer indelicado, innoble. ¡Qué tontería! El verdadero amor debe ahogar el orgullo y acabar con él, como el pez grande se come al chico. Yo aspiro a vencer tu orgullo y a devorarlo, avivando el amor y dándole, tontín, las grandes tragaderas. Pero ayúdame tú. Para animarte, te diré una cosa: yo te quiero por desgraciado, por bohemio, por el abandono que hay en ti, por lo que padeces en silencio y por las amarguras que pasas sin chistar. (Con veleidad graciosa.) Pues oye, se me ocurre una transacción: que gastes con todos esa delicadeza y la suprimas para mí. Es mi enemiga, rival y tengo celos de ella. Le clavaría las uñas. Para que lo sepas todo, tu vida angustiosa, tu pobreza, sí, empleemos la palabra terrible, han sido un incentivo más del amor que te tengo. (Sonriendo.) Si fueras capitalista, yo no te habria querido. Si fueras un hombre metódico, que llevaras tus cuentas por partida doble, créelo, me serías antipático.
Federico.--(Soltando la risa.) ¡Monísima! Me haces mucha gracia.
Augusta.--Yo soy así: estoy cansada de la regularidad. Me ilusiona el desorden.

habría querido. Si fueras un hombre metódico, que llevaras tus cuentas por partida doble, créelo, me serías antipático.
Federico.--(Estrechándole las manos.) ¡Monísma! Tienes toda la gracia de Dios.
Augusta.--Yo soy así Estoy cansada de la regularidad. Me ilusiona
Federico.--¡Ah! Ya te cogí; contradicción. Si eres como dices, ¿a qué ese empeño en poner orden en mí?
Augusta.--Pues si hay contradicción, mejor. No retiro nada de lo dicho. Dame tu confianza. Destruye esa muralla que hay entre nosotros.
Federico.--¿Y si yo te dijera que derribando esa muralla perdería tu estimación?...Yo no merezco el interés que te tomas por mí. Lo que de mí ignoras te seduce porque es misterio, porque es drama o novela para ti...
(II.ix.526)

Federico.--(Con viveza.)
¡Ah! Ya te cogí.
¡Contradicción! Si eres como dices, ¿a qué ese empeño de poner orden en mí?
Augusta.--(Confundida.)
Pues si hay contradicción. que la haya. No retiro nada de lo dicho. ¡Ea!, hablemos claro. Yo deseo ser, además de tu amante, tu consejera y tu administradora. No quiero que pases tantas agonías. Dame tu confianza; destruye esta muralla que hay entre nosotros.
Federico.--(Con seriedad.)
Augusta, vida mía, lo que ignoras de mi se revela a tu imaginación soñadora como algo interesante, novelesco, dramático, y no es eso, es de lo más prosaico y vulgar. ¿Y si yo te dijera que derribando esta muralla de la China perdería quizá tu estimación?
Augusta.--No, no; la pobreza no deshonra a nadie. Comprendo, aunque nunca las he pasado, las humillaciones que trae la falta de dinero; pero eso se remedia fácilmente, querido mío.
Federico.--Yo no merezco el interés que te tomas por mí. Pero ¿no es mejor que dejemos en la sombra y detrás de nosotros toda esa realidad fastidiosa que, al fin, puede que diera al traste con el amor mismo? Eso que ignoras te seduce porque es misterio. Si dejara de serlo, lo mirarías quizá con repugnancia. (II.ix.825)

Parece una contradicción esta serie de citas de materia superflua de escenas en las que figuran los personajes principales, después de haber dicho que se elimina menos materia de estas escenas. No es del todo contradictorio. En primer lugar, no hemos tratado todavía la materia de tertulia que es la que sufre más supresión. Tengamos también en cuenta el hecho de que no citamos nada del diálogo de Federico y Orozco, o la sombra de Orozco. Como Augusta y la Peri son menos filosóficas y menos profundas que Federico y Orozco, lo eliminado de las escenas en que figuran ellas tiende a ser elaborativo, más bien que verdaderamente analítico. Lo que sobra en estos pasajes es semejante a lo que encontramos tanto en la adaptación de El abuelo. Por esta razón esta materia podía eliminarse sin cambiar mucho el significado de la obra. En contraste, cuando dialogan Federico y Orozco, o la sombra de Orozco, el asunto se profundiza o se presenta desde varias perspectivas sin resultar una repetición o pura elaboración.

Además de los varios casos aislados de pasajes superfluos en esta obra, se encuentra, como en todas las novelas dialogadas que estudiamos aquí, una tendencia a extremarse la expresión. La escena que peca más de esta debilidad (tanto como la primera entrevista del Conde con Lucrecia en El abuelo.) es la escena en la que Orozco relata a Augusta el resultado de sus tratos con Joaquín Viera. Galdós trata de crear una atmósfera de suspensión referente a la comprensión por parte de Augusta de los propósitos de

su esposo. El plan de Orozco de pagar la deuda a los hijos de Viera, Federico y Clotilde, más bien que al padre, se revela tan lentamente que el proceso parece artificioso, hasta ridículo. Por la mayor parte de la escena, Augusta queda completamente ignorante de los hechos, creyendo que por una exaltación de escrúpulos, su esposo se hace víctima de la marrullería de Joaquín Viera. Como es tan buen ejemplo de esta debilidad de elaboración extremosa y del deseo de crear una suspensión artificiosa y totalmente innecesaria, véase la escena completa y su adaptación teatral. (III.ix.849-854, III.viii.537-538).

De tertulia.--Entre todos los pasajes de esta escena, no se halla uno cuya supresión podría afectar el significado de la obra, ni las caracterizaciones de los personajes. Estos pasajes, sin embargo, son muy pocos en comparación con la reducción total de la extensión de la obra. Cuantitativamente, la eliminación de escenas completas y materia de tertulia afecta más la obra. A diferencia del gran número de escenas que se eliminan de El abuelo, que constituyen materia principalmente elaborativa o especulativa y en las que no progresa la acción, las que tratamos aquí, sin ser elaborativas, son innecesarias al desarrollo del conflicto; tratan asuntos y temas tangenciales más bien que esenciales. Mucha de esta materia se elimina principalmente para evitar cambios de lugar. Pero, como esta obra no es sólo una revelación de la realidad íntima de la materia argumental de La incognita, sino que constituye una contraposición de la

verdad íntima y espiritual, y la opinión pública, la materia de tertulia es significante. Sin esta materia y la analítica y espiritual que se estudiará más adelante, se rebaja la calidad literaria de la obra. Aunque esta materia no afecta el argumento como lo afectan otras alteraciones, su supresión cambia el carácter total de la obra. No estoy de acuerdo con varios críticos que sostienen que Realidad drama resulta poco más que un melodrama de intriga de amor y adulterio. Como no se elimina toda la materia de tertulia ni toda la analítica y espiritual, la obra teatral, todavía relativamente analítica para la época, de ningún modo resulta melodrama ordinario.

Respecto a la cuestión de la materia suprimida, puesto que existe La incógnita que se dedica completamente a la exposición de la materia desde la perspectiva exterior, no podemos decir que este aspecto de Realidad, novela, es tan importante como el aspecto íntimo. Sostememos, sin embargo, que la reducción de esta materia afecta sustancialmente a la obra. La afecta en función de la contraposición de la opinión pública y la materia espiritual. También, como hemos tratado de mostrar en la sección dedicada a la reducción de los cambios de lugar, semejante materia, por ser instrumental en la creación del ambiente se echa de menos en la versión teatral. En la novelística de Galdós siempre se crea un mundo en el cual actúan los personajes; a veces el mundo resulta tan importante como los actores. Este aspecto de la obra del autor logra su plenitud con Fortunata y

Jacinta. Pero no estoy de acuerdo con Gullón[1] en su conclusión de que en la época espiritual de la producción novelística de Galdós, en la que cae Realidad, novela dialogada, el autor no se preocupaba con el mundo circundante. Resulta, más bien, que es un mundo con límites temporales y espaciales más estrechos. No se puede negar que en Realidad, novela dialogada, los personajes funcionan en un ambiente definido, sin el que el drama pierde gran parte de la eficacia de la obra original.

Consideremos primero lo suprimido de las escenas de tertulia. La técnica a la que ya aludimos, a propósito muy suelta y sin aparente plan, supone la ausencia de límites espaciales, cuantitativos y también temáticos. La reproducción de la tertulia en las primeras escenas de la primera jornada son buenos ejemplos de estas libertades proporcionadas por el género. Ya estudiamos el vaivén espacial. Obsérvese ahora el vaiven temático. Al principio de la primera escena se habla del clima en conexión con la política. De esto la conversación pasa a las noticias, con referencias a periódicos y a escándalos políticos y económicos que prestan una nota de actualidad a la conversación de la tertulia. Después, se hace una valoración de la moralidad o la falta de moralidad que prevalece en Madrid. Esta escena, relativamente extensa (I,i.791-793), se reduce a lo incorporado en la escena ii del drama, poco más de la cuarta parte (I.ii.509). Se reduce el número de temas que se tratan y también el desarrollo de los que se conservan. Se suprimen

[1]Gullón, Galdós, novelista, p. 97.

también tres personajes que figuran en esta escena, Cícero, Cisneros, y Monte Cármenas.

Galdós deja muy claro el hecho de que la tertulia de alta sociedad no es del todo política. Malibrán, el único que abiertamente trata de seducir a Augusta, aposta la nota personal, aparentemente íntima, a la conversación por medio de sus alusiones a la sospechada infidelidad conyugal de Augusta. Esta clase de materia, por ser de más interés en lo que se refiere directamente a la intriga dramática, se conserva, aunque en forma abreviada.

Se elimina toda la conversación política entre Orozco, Monte Cármenes, Villalonga y Trujillo al principio de la escena vii de la primera jornada de la novela dialogada (I,vii, 802). Cuando reaparece el conflicto en el primer diálogo íntimo entre Augusta y Federico la materia se conserva (I.vii,803, I.viii.514).

Las escenas iv, vi, y vi de la tercera jornada (837-852), de la novela dialogada no se consideran aquí. Aunque tienen forma de tertulia y se sitúan en casa de los Orozco, y figuran en ellas los contertulios principales, tratan sólo un tema, efectivamente un episodio del argumento, el problema de Clotilde. En cambio, aunque no localizadas en casa de Orozco, las escenas i, ii, iii, iv, y v de la cuarta jornada (854-859) son de plena técnica de tertulia; éstas tienen lugar con ocasión de una función teatral. La acción pasa del vestíbulo del teatro Real, al palco y los pasillos del teatro. Empieza con el monólogo de Malibrán sobre su

descubrimiento de la infidelidad de Augusta y la identificación de Federico como el amante. Se muestra muy desairado por el hecho de ser Federico y no él mismo, el seductor de la esposa de Orozco. Según la acotación, mientras habla, Malibrán pasea por el teatro saludando a los que entran. La pregunta lógica en este punto es, ¿cómo puede ser ésta materia de tipo de tertulia si se trata de un personaje que habla solo? Nos referimos al nivel espiritual de la expresión. Malibrán es el contertulio por excelencia. El personaje no existe fuera de la tertulia en esta obra. Es uno de los contertulianos más interesantes y el único amenazador activo al secreto hermético del conflicto íntimo. Aunque descubre los amores de Augusta, Malibrán nunca logra penetrar el conflicto íntimo ni es capaz de entenderlo espiritualmente. Resulta que el monólogo de Malibrán no sirve para profundizar ni analizar íntimamente, sino tan sólo para expresar su desaire y su deseo de venzanza. Todo eso permanece en un nivel muy superficial de vanidad y amor propio. Como el personaje se caracteriza sólo en el contexto de la tertulia, es incapaz de un desarrollo espiritual o de una conducta que supere el nivel de la mera frivolidad tertuliana. Esta conclusión se apoya por el hecho de que cuando entran Cisneros y Villalonga en la escena ii, no hay un cambio de nivel; se habla en forma de adivinanza de la infidalidad de Augusta, dado que Cisneros es el padre de la aludida. Trozos de esa charla, que es de composición acertadísima, se transcriben a continuación. Esta clase de

materia de tertulia es la que se echa de menos en el drama, al que no se ha pasado.

Villalonga.--(Con malicia.) Pues mire usted, éste nos refirió anoche cosas que prueban que las hay.

Cisneros.--Hola, hola...

Malibrán.--No fué nada, don Carlos; bromas de este bigardón.

Villalonga.--Bien sabe usted que es un gran investigador de bellas artes, punto fuerte en pintura antigua. Pues ahora se ha dedicado a descubrir cuadros vivos.

Cisneros.--¡Ah pillo!

Villalonga.--Y tiene un ojo de perito que vale cualquier cosa. Aquí donde usted le ve, con su diplomacia y su equilibrio europeo, tiene la intención de un Veragua, y como le dé por los descubrimientos, crea usted que hemos de ver cosas muy buenas.

Cisneros.--(Con buena sombra.) Hablad con claridad, hijos míos, que el lenguaje enigmático ya sabéis que no se ha hecho para mí. Me gusta expresar las ideas directamente, y detesto los rodeos y parábolas. ¿De qué nefando contubernio se trata? Decídmelo; ya sabéis que lo admitiré, porque en su propia naturaleza lleva el hecho la verosimilitud. Y si me apuráis, no sólo lo admito, sino que lo disculpo, porque de menos nos hizo Dios. Somos frágil barro.

Villalonga.--¡Y tan frágil!...Que le cuente a usted Cornelio...

Malibrán.--(Con socarroneria.) Nada don Carlos, es que descubrió un cuadro de los muchos que hay ocultos y perdidos. Y no es de autor anónimo, ¡caracoles!...Asunto erótico...Las figuras no las conoce usted...

Cisneros.--Como si las conociera. ¿Y qué? Sois los mayores mentecatos que me he echado a la cara. ¿Creéis que yo me asusto de vuestros descubrimientos? ¿Qué podría resultar? ¿Que fueran personas conocidas, amigas mías o de mi familia?

> Malibrán.--(Vivamente.) No, no lo son.
>
> Cisneros.--Pues entonces...(Restregándose las manos.) Contad, contad. Vengan ratas.
>
> Villalonga.--Muy sencillo: éste dió en buscarle las vueltas a la mujer de un amigo nuestro, que tiene fama de virtud arisca, la mujer, se entiende.
>
> Malibrán.--¡Si aunque se vuelva loco no lo ha de acertar usted!...(Entran de la calle Orozco y Augusta.)
>
> (IV.ii.855)

La costumbre, comentada por Galdós en su Crónica de Madrid, de ir al teatro sin intención de presenciar la función, sino más bien para reunirse con amigos, se pinta aquí con mucha fidelidad. En estas escenas hay las misma referencia a la lectura del periódico por parte de los espectadores mientras sigue la representación. Comparemos lo que observa en su Crónica y su manera de pintarlo en Realidad, novela. Del público dice Galdós:

> ...oye con indiferencia el primer acto de la ópera, comedia, drama o sainete que se ejecuta, hasta que llega, recorriendo alegremente todos los sitios, saludando con una graciosísima sonrisa a todos los concurrentes; una dama, que se llama La Correspondencia...[2]

En Realidad, la acotación a la cabeza de la escena v indica que esté leyendo "La Correspondencia" la señora de Trujillo mientras hablan los otros personajes en el palco (IV.v. 857). Citamos toda la escena iv para destacar la indiferencia a que se refiere Galdós en el pasaje de su Crónica arriba transcrito:

---

[2]Benito Pérez Galdós, Crónica de Madrid (Obras completas, tomo VI. Madrid Ciguelar, 1961). Articulo VI, Mayo 11 de 1865, pág. 1510.

Monte Cármenes.--Aquí estoy esperando a que se acabe el dúo. No puedo resistir al tenor, con ese braceo como si estuviera cogiendo moscas, y esa voz que parece la de un gato cuando le pisan la cola.

Villalonga.--Y ¿cómo no dice usted "bien, perfectamente bien"?

Monte Cármenes.--Yo no juzgo al tenor, y si lo he juzgado, me desdigo. No me gustan juicios temerarios. Sólo que no me divierto oyéndole, y mientras él se gana el pan pegando gritos, yo salgo a fumar un cigarro.

Orozco.--¿Y Pepita?

Monte Cármenes.--Más animada. En nuestro palco está. Pase usted a verla y se lo agradeceré, que allí tenemos a nuestro pobre Cicero dándole matraca. Entre él y ese tenor de la clase de grillos me hacen la vida infeliz las noches de ópera.

Cisneros.--Dígame, conde: ¿fué usted también de los que anoche se subieron a la parra en casa de la "Peri"?

Monte Cármenes.--¡Yo! Don Carlos, no me confunda con usted mismo. Yo no voy a esos sitios execrables y pecaminosos.

Orozco.--Si anduvo usted en malos pasos, ¿por qué negarlo ahora? Nosotros no se lo hemos de decir a Pepita.

Cisneros.--¡Oh! Yo sí, se lo diría, si este pillín no me asegurara bajo su palabra que no estuvo.

Villalonga.--No, el conde no va sino cuando no hay nadie...,como used.

Monte Cármenes.--(Mascando el cigarro.) ¿Yo?... ¡Buenos estamos don Carlos y yo para fiestas! Nos hemos cortado la coleta.

Cisneros.--Es mucho decir. Que uno sea honesto y cumpla la ley de Dios, no significa que se corte nada.

Orozco.--¿Entramos o no?

> Monte Cármenes.--Me parece que ha concluído el dúo. (Tira el cigarro.) Voy al palco de mi primo. (Se aleja, y retrocede, llamando a Orozco.) ¡Ah! Tomás, se me olvidaba. Usted, ¿cuándo piensa ir a Las Charcas?
>
> Orozco.--El sábado por la noche. Vienen dos días de fiesta, domingo y lunes, la Candelaria. ¿Se anima usted?
>
> Monte Cármenes.--Es posible. (Se dirige hacia el extremo del pasillo curvo. Orozco, Cisneros y Villalonga entran en el palco de Monte Cármenes.) (IV.iv.857)

Esta escena es seguida por otra en la que se nos presenta a Malibrán atormentando, verbalmente, a Augusta con sus insinuaciones sobre su vida íntima. Como de todos modos Malibrán no logra descifrar el conflicto íntimo, no cambia el tono hasta la entrada de Federico. En esta escena (IV.vi.859-860) un diálogo de conflicto sustituye a la conversación de tertulia. En las cinco escenas anteriores, apenas progresa la acción. Pero aunque estas escenas son prescindibles, y efectivamente se eliminan, no constituyen el equivalente a la materia elaborativa de El abuelo, o a la novelesca o social de Casandra. Esta materia es más parecida a la escena de la Kermesse y a la del funeral de Doña Juana en Casandra, novela dialoga. Pero aquí, más que en Casandra, sirven para crear el ambiente en que los personajes se mueven. (En Casandra sirven más bien para destacar la hipocresía de los personajes. Las escenas de tertulia en Realidad, novela dialogada, tienen que eliminarse o reducirse por las exigencias técnicas del género. Y es lamentable, porque la materia de estas conversaciones es

de una composición virtuosísima. Es de tan rigurosa actualidad en tono que parece haber sido separada de la ya citada Crónica del autor. Simultáneamente esta materia se entreteje de manera sutilísima con el conflicto íntimo. En ningún momento se ignora que bajo la conversación de tertulia late el drama íntimo.

Las ultimas escenas de tertulia, las que tienen lugar después del suicidio de Federico, en el drama se reducen y se alteran tanto que no se reconocen. En la novela, nos impresionan (especialmente si se considera que en términos de la intriga son anticlimáticas), la conservación del entrejuego logrado entre la materia de tertulia, en este caso especulación sobre las circunstancias de la muerte de Federico, y el conflicto mismo. El lector sabe toda la verdad; el contertulio, no. Como antes, aquí las escenas se desarrollan en dos niveles (V.ix.x.890-891). Los contertulios hablan en un nivel superficial y especulativo mientras Orozco, por medio de sus pasajes de tipo monologal, se expresa en otro nivel más profundo. Con excepción de la reducción del la temática al solo tema de la muerte de Federico, y la consecuente intensificación de la conversación, las escenas de tertulia de la quinta jornada constituyen un ejemplo acertadísimo de como los personajes principales pueden funcionar en distinos niveles y en nivel distinto de los interlocutores. Véanse comparativamente las escenas de la novela (V.viii.ix, 999-891) con la única que las sustitye en el drama como ejemplo muy evidente de esta clase de

cambios en toda la obra.

Autocensura.--Hay en Realidad como en las otras adaptaciones de novelas dialogadas, varias alteraciones y omisiones que responden a lo que Sobejano considera "cuidados de orden religioso y moral".[3] Esta autocensura por parte de Galdós se dirige al espectador teatral tan distinto del público novelesco. Por ejemplo, en la escena de alcoba que termina la primera jornada, Orozco habla solo de su "sistema...religioso" (I.viii.805). El elemento de la religión se suprime en el pasaje correspondiente de la adaptación teatral (I.x.575). El apodo de "santo" que le aplica Augusta en una conversación con Federico también se omite (II.x.827, II.ix.527). Que Joaquín Viera en un aparte llame "jesuitón" a Orozco debió de considerarse igualmente ofensivo al público teatral (III.vii.845). Se sustituye en el drama por "hipocritón" (III.vii.535).

En la escena final de la primera jornada, Augusta duda de su fe religiosa, "Si mi fe religiosa fuera más viva..., me consolaría. Pero mis creencias están como techo de casa vieja, llenas de goteras...." (I.viii.805). Esta y otra referencia semejante en la misma escena, trascrita abajo, se eliminan.

> Consuelo del espíritu turbado es la confesión: pero la confesión religiosa no acaba de satisfacerme. A un cura tendría yo que prometerle la enmienda, y esto no puede ser. Le engañaría si la prometiera; sería estafar la absolución,

---

[3]Sobejano, "Forma literaria," pág. 106.

> que es lo que hacen la mayor parte de los penitentes. Figurándose de buena fe que están arrepentidos y creyendo que no reincidirán. Como no me gusta engañar, empiezo por no engañarme a mí misma. El que a mí me confiese ha de ser un sacerdote extraordinario, ideal, superior a cuantos hombres andan por el mundo, de un saber tan grande y de una sensibilidad tan fina para tomar el pulso a las pasiones, que pueda yo mostrarle con sinceridad hasta los últimos dobleces de la conciencia...
>
> (I.viii,808)

En la escena ii de la quinta jornada hay varias indicaciones en las acotaciones de la intimidad amorosa entre Augusta y Federico. Estas, como la acotación que indica el "Intermedio largo," o sea la entrega amorosa en la última escena de la segunda jornada se suprimen.[4] Parece que Galdós no se atevió a representar de manera tan explícita la relación sexual entre los amantes.

Acotación

En los estudios de Casandra y El abuelo nos dedicamos con relativa profundidad al estudio del cotejo de las acotaciones. Estas se dividen en la novela dialogada en varias categorías: la acotación plenamente dialogístico-novelesca, descriptiva de personajes y lugares con detalle y valoración subjetivos; las acotaciones narrativas de acciones no presentadas en la escena o de las que se presenta una parte y se cuenta la otra; las que describen una acción presentada completamente en forma pantomínica o muda, y las que se entremezclan en el diálogo de forma más convencionalmente teatral y objetva que estipulan el ademán o la actitud que

---

[4] Sobejano, "Forma literaria," p. 100.

debe exibir el actor. Se dan también con bastante frecuencia en estas obras, acotaciones que parecen ser convencionales, como esas últimas, pero que indican las reacciones o los pensamientos íntimos de los personajes que hablan.

En el prólogo de El abuelo, Galdós subraya el deseo de desprenderse de los elementos narrativos y descriptivos de la novela para lograr mayor objetividad en la novela dialogada. Paradójicamente este propósito, logrado en Realidad, se compromete en El abuelo por razón del gran desarrollo de la acotación plenamente dialogístico-novelesca. Transcribimos a continuación un pasaje de este prólogo:

> A los lectores que contanta indulgencia como constancia me favorecen, debo manifestarles que en la composición de El abuelo he querido halagar mi gusto y el de ellos, dando el mayor desarrollo posible, por esta vez, al procedimiento dialogal y contrayendo a proporciones mínimas las formas descriptiva y narrativa....
>
> El sistema dialogal, adoptado ya en Realidad, nos da la forja expedita y concreta de los caracteres. Estos se hacen, se componen, imitan más facilmente, digámoslo así, a los seres vivos, cuando manifestan su contextura moral con su propia palabra y con ella, como en la vida, nos dan el relieve más o menos hondo y firme de sus acciones. La palabra del autor, narrando y describiendo, no tiene, en términos generales, tanta eficacia, ni da tan directamente la impresión de la verdad espiritual.
>
> (p. 11)

El empleo extensivo de la acotación dialogístico-novelesca en El abuelo contradice esta teoría. En cambio, Realidad, la única novela dialogada, no comentada en prólogo teórico, es la que cumple más los propsitos expresados en los prólogos de Casandra y El abuelo.

En Realidad, no hay acotación dialogístico-novelesca salvo para indicar reacciones íntimas de los personajes (las que formalmente parecen convencionales).

María Rosa Lida sostiene que por el hecho de formar La incógnita y Realidad, dos partes de un conjunto, no había necesidad de proporcionar materia narrativa ni descriptiva en Realidad, ya que esta materia existía en la versión epistolar:

> En forma semejante proceden las obras dialogadas que Pérez Galdós destinó a la lectura: cada acto está encabezado por una minuciosa descripción, nada objetiva, del escenario correspondiente y de las actitudes de los interlocutores al descorrerse el imaginario telón. Salvo en Realidad (donde se supone que el lector conoce el elenco por lectura previa de La incógnita). Cada personaje se introduce con una acotación que brinda su semblanza física y moral y muchas veces su historia desde el particular punto de vista que el autor quiere imponer.[5]

No negamos que en La incógnita se proporciona mucho fondo descriptivo y narrativo que nos sirve en la lectura de Realidad, novela. Esta materia en La incógnita puede funcionar como acotación a Realidad, puesto que alcanza un nivel de desarrollo no visto aún en El abuelo, novela dialogada que trasciende a las otras en el desarrollo de la acotación dialogístico-novelesca. En todo caso no creemos que se deba buscar fuera de la obra la motivación de la ausencia de la acotación de esta clase, sino ver como funciona la obra sin ella.

---

[5]Lida de Malkiel, pág. 23.

De todos mosos, La incógnita y Realidad se han considerado demasiado como partes de un todo. Consideremos Realidad, novela dialogada, como única y aparte de La incógnita. Lo significante es que no sentimos la ausencia de la acotación dialogístico-novelesca en Realidad. Si, al caracterizar a los personajes de Realidad, Galdós se apoyaba conscientemente en los antecedentes de La incógnita, el conocimiento de éstos no hace falta en la lectura de Realidad. Es posible que estos antecedentes fueran la muletilla que necesitaba para liberarse del prurito de describir y narrar. Sin embargo, las caracterizaciones en Realidad resultan redondas y acertadísimas; funcionan independientemente de sus antecedentes en La incógnita. Esto se aplica igualmente a los personajes principales y secundarios. El lector distingue fácilmente entre Malibrán, Villalonga y Aguado, por ejemplo. También se caracterizan de manera individual las criadas. Creo que después de leída la primera jornada, el lector distinguiría a cada hablante, aunque no figurase su nombre. Esto en lo que se refiere a los personajes secundarios, pues no cabe duda nunguna si es referido a los personajes principales.[6]

---

[6] Esto es precisamente lo que lo logra Claude Mauriac en su novela Le dîner en ville (Paris: A. Michel, 1959). Según María Rosa Lida, "se vale exclusivamente del diálogo para lograr una caracterización tan neta que, por donaire virtuosista, el autor prescende de anteponer a los parlamentos el nombre de los respectivos interlocutores, pues a las pocas páginas, cada uno de ellos es perfectamente identificable para el lector..." (Op. cit., pág. 289).

No olvidemos que aparte de la virtuosidad puramente artística de las caracterizaciones mediante las palabras y acciones de los personajes exclusivamente, en lo sustancial se intensifica el carácter espiritual de la obra. No es decir que el novelista no puede presentar materia espiritual en forma narrativa o descriptiva; efectivamente es eso lo que hace Galdós en las novelas posteriores de esta etapa. Sin embargo, en las novelas dialogadas que se caracterizan por largas acotaciones descriptivas se establece una separación entre la palabra del autor y la del personaje, lo que no se nota tanto en las novelas donde estas materias se funden imperceptiblemente. Por ejemplo, con referencia a Senén de El abuelo, o a Gregoria y a Venancio de la misma obra, estamos siempre conscientes de lo que el autor nos ha dicho de estos personajes en las acotaciones, cuando consideramos su conducta. Los antecedentes que ya se han proporcionado no se pueden olvidar. Aun en el caso del conde de quien no se proporciona acotación descriptiva al introducirle, en el contexto muchas de sus a reacciones se presentan en forma de acotación, más de lo que es la norma en las otras novelas dialogadas. En Realidad, novela dialogada, mediante la ausencia de la palabra del autor, se intensifica el carácter espiritual de la obra, ya que los personajes mismos expresan sus propias reacciones y pensamientos, aun los más íntimos.

En Realidad, novela dialogada, como ya notamos, no hay descripción de personajes. Y las de los lugares son

completamente objetivas. Sin embargo, son genéricas en cuanto los escenarios detallados en ellas serían, si no imposibles, dificilísimos de efectuarse en el teatro. De manera que al adaptarse, se alteran sólo en proporción con la dificultad de la escenificación. Por ejemplo las tres piezas comunicadas de la primera escena de la obra se reducen a una cuyas puertas conducen a las otras.

> La escena representa tres habitaciones de la casa de Orozco; gran salón en el centro y dos salas laterales, las tres piezas comunicadas entre sí y decoradas con elegancia y riqueza. Por la puerta del fondo del salón entran los personajes que vienen del exterior. La sala de la derecha, en la cual se ven las mesas de tresillo, comunica por el fondo con el comedor y billar de la casa; la de la izquierda, con gabinetes y dormitorios. Es de noche. El salón y sala de la derecha están profusamente alumbrados. En la sala de la izquierda, decorada a estilo japonés; sólo hay dos lámparas, ambas con grandes pantallas.
>
> (I.i.791)

> Sala en casa de Orozco, decorada y amueblada con elegancia y lujo. En el foro, dos grandes puertas. La de la derecha conduce al billar, y por ella se descubre parte de la mesa y se ven los movimientos de los jugadores. La de la izquierda comunica con el salón, y por ella se distingue parte de esta pieza y algunas de las personas que están en ella. Entre estas dos puertas, chimenca o un mueble de lujo. En el lienzo latoral de la derecha, dos puertas: una conduce al despacho de Orozco: la más próxima al público, a la alcoba. En el lienzo de la izquierda, una puerta, por donde entran los que vienen de fuera de la casa; y un balcón. Las dos puertas del fondo se cierran (cuando la acción lo indique) con vidrieras. A la izquierda, cerca del espectador, una mesa con unaplanta viva, libros, lámpara de bronce, retratos y recado de escribir. Es de noche.
>
> (I.i,508)

En cuanto a las acotaciones que se entremezclan con el texto, se encuentran, naturalmente las que son de tipo teatral y también las que superficialmente paracen teatrales, pero que se dirigen al lector. Por ejemplo, al entrar Aguado en la primera escena, no hay manera de proyectar al espectador teatral el epíteto que se le aplica. Efectivamente, esta acotación se suprime en el drama, "(Aguado, alias el Catón Ultramarino, entrando muy erguido y fachendoso.) (I.i.791).

En las ocasiones de disímulo por parte de los interlocutores, se utiliza la acotación junto al "para sí" para indicar el pensamiento íntimo o para indicar que la reacción superficial es, en realidad, disímulo. Por ejemplo, "Infante --(Aparentando atender al marqués y contestándole con cabezadas.) o "Augusta.--(Fingiéndose sorprendida y sin ninguna emoción visible (I.iv.707). Mientras no son imposibles de efectuarse, estas acotaciones son de cierto modo superfluas si se considera que el disímulo es inherente al mero hecho de acudirse a la expresión en forma de aparte en situaciones sociales. En el drama se señala mediante la acotación sólo el hecho de que los pasajes de esta clase son apartes.

La acotación que acompaña el soliloquio de Augusta de la última escena de la primera jornada, además de indicar el ademán del personaje, nos dice cosas que no se pueden expresar en el teatro. "(Pausa larga. Permanece un rato con las ideas oscurecidas, murmurando frases deshilvanadas.

Restriégase los ojos. Por fin se aclara su juicio, y se reconoce en la realidad.) (I.viii.809). Nótese también la "pausa larga" que se de varias veces en Realidad, novela dialogada, algo que sería torpe en la representación escénica.

Citemos otro ejemplo de acotación típicamente dialogístico-novelesca en su subjetividad, "Federico.--(Tratando de arrojar de su mente las penosas ideas que le abruman.) (II.i.813).

Como la arriba citada, estas acotaciones por lo general se suprimen al llevarse al proscenio. Sin embargo, siempre encontramos algunas que evitan la atención del autor. Por ejemplo, "Leonor.--(Que le ha observado cariñosamente, tratando de penetrar el objeto de su meditación.) (II.v.818) La acotación "(Herido por un recuerdo.)" (II.vi.820) debía haber sido eliminada del monólogo de Federico, mientras pasea en la casa de la Peri.

Las acotaciones de esta clase si no se suprimen, por lo general se alteran para adecuarse más al género teatral.

(Augusta no dice nada. Su estupefacción la hace enmudecer. (III.ix.852)

(Augusta, paralizada por la estupefacción, no acierta a decir palabra alguna. (III.viii.538)

Consideremos ahora otra acotación que se suprime completamente al llevarse la obra al teatro. Aunque perfectamente objetiva, es evidente que se dirige al lector; no funcionaría en el teatro, por indicar un movimiento inadvertible al espectador teatral.

Augusta.--(Que mira a los palcos para disimular su ira, y crispa los dedos, oprimiendo los gemelos.)
(IV.v.857)

En la adaptación teatral de Realidad, como vimos en las de las otras novelas dialogadas, hay tendencia a añadir a escenas relativamente estáticas en términos de movimiento físico, acotaciones que prestan mayor dinamismo a la obra. El mejor ejemplo de esto se encuentra en la última escena de la primera jornada. El hecho de que en el drama Augusta escriba la carta a Federico que en la novella no pasa de la formulación mental, y que esconda los papeles en el seno para que después, al abrazarla, los sienta su esposo, exige la utilización extensa de la acotación dinámica. Transcribimos a continuación una serie de acotaciones que se añaden a esta escena de la obra teatral: "(Escribe rápidamente.);" "(Rasga el papel, lo arruga, y al arrojarlo al suelo titubea, y al fin lo guarda en el seno.);" "(Rompe la carta y se guarde los pedazos, arrugados en el seno. Escribe otra vez.);" "(Guarda en el seno los restos de la tercera carta y empieza otra.)"; "(Cierra la carta, y escrito el sobre la guarda en el seno. Levántase.) (I.x.516). Cuando la abraza Orozco se dirige que lo hace "Tocándole el seno el abrazarla", y que hace "Ademán de sacarle los papeles del pecho.")(I.x.518). Notamos que estas acotaciones, junto con el hecho de añadir Galdós el descubrimiento de carta a la version teatral, cambien el cáracter total del fin de la jornada, algo que estudiaremos más adelante en mayor profundidad.

La acotación hablada, como ya hemos notado en otro capítulo, arranca de la tradición de la novela dialogada española desde La Celestina. Se encuentran varios ejemplos de estos pasajes en Realidad, novela dialogada. Los dos apartes de Infante (I.iii.795 y I.iv.797), en los cuales el personaje observa la tertulia de los Orozco, se aproximan a las acotaciones del autor en otras novelas dialogadas en las que se describen escenas mudas. Estas se suprimen en la adaptación teatral.

La búsqueda de la cara de Federico entre los espectadores teatrales por parte de Augusta en una escena suprimida de la novela dialogada también resulta una especie de acotación descriptiva de acción muda. Dentro de esta acotación hablada se dan otras convencionalmente teatrales. Véase:

> Augusta.--(Para sí, dirigiendo los gemelos a una parte y otra.) Miro y remiro, y no le veo arriba ni abajo. ¡Qué inquieta estoy! En el palco de los "gorriones" no está...,ni tampoco en el de San Bernadino...,ni en butacas. ¡Si no vendrá, después de habérmelo prometido tan formalmente! Quiero ponerle en guardia contra el espionaje de este arrastrado Malibrán, que parece nos sigue los pasos, y que si no nos ha visto aún...,digo, yo creo que no nos ha visto...,nos verá el mejor día. (Alto, tomando parte en la conversación general.) ¡Enteramente un fiasco; y cuidado si anunciaba a este tenor como estrella del arte! (Para sí.) ¿Será aquél? (Mirando.) No, no es. No creo que deje de venir. ¡Ay! No vivo hasta no saber lo que piensa de la proposición de Tomás. ¿Cómo tomará la idea de reconciliarse con Clotilde? Hice bien en decírselo por escrito, meditando muy bien la forma, y pensando bien los conceptos. La carta era un modelo de sagacidad diplomática. ¿Aceptará? Dios quiera que no se alborote... ¡Ah! Allí está...,en el palco de San Bernardino. Me ha visto. (Mirando a otro lado.) Ahora no vendrá. Veremos si en el tercer entreacto ...Nunca como esta noche he deseado verle y hablarle. ¿Saldrá por el registro de la dignidad?

> Mucho me lo temo... ¡Ay! Gracias a Dios que empieza el acto. (Entra Aguardo y la saluda. Se entabla animada conversación sobre puntos diferentes. Al llegar al entreacto tercero, sólo están en el palco Aguado y el marqués de Cicero, que hablan con Teresa Trujillo. Augusta pasa al antepalco.)

En las escenas itinerantes de las que hay varias en Realidad, novela dialogada, ocurre confrecuencia la acotación hablada más típicamente celestinesca que anuncia la llegada de un personaje. Mientras vaga Federico, aparecen Villalonga e Infante: "....Es Villalonga. Me meteré en este portal para que no me vea....¿No es aquél Infantillo? Aquí me escondo." (IV.xii.870).

Se puede concluir que en el empleo muy limitado de la acotación en Realidad, novela dialogada, esta obra no sólo se acerca más a la tradición celestinesca de la novela dialogada, sino que es entre todas las obras galdosianas del género, la que cumple más con los propósitos del mismo novelista. En todo caso, se hace más evidente que se podría haber suprimido toda clase de acotación, en favor de la hablada, para así lograr un grado más extremo de objetividad.

## Intensificación dramática

Como es de esperar en una adaptación de una obra novelesca al teatro, la mayor parte de las alteraciones efectuadas tiene el efecto de intensificar el dramatismo. Sin embargo, hemos procurado en cada aspecto de este estudio distinguir entre los varios tipos decambios que sirven este a otros fines. Resulta que, por ejemplo, la reducción de los cambios de lugar fue exigida en primer lugar por el cambio

de género, para hacer posible el montaje escénico. Como hemos demonstrado, hay casos en que la reducción de estos cambios de lugar tiene el efecto secundario de intensificar el dramatismo por razón de la concentración de la acción. Que se haga una alteración para intensificar el dramatismo no significa necesariamente que tenga efecto positivo. No olvidemos que Realidad, novela dialogada, es una obra dramática aunque sea de lectura. Efectivamente, un gran número de los cambios que se efectúan para intensificar el dramatismo de la obra son malogrados. Resulta que se intensifica el carácter teatral, creando un melodramatismo superficial, a veces comprometiendo el hondo dramatismo original. Por ejemplo, el vagar de Federico en la cuarta jornada, aunque no de gran concentración dramática, es una situación dramática. Se sustituye por otro dramatismo un tanto artificioso y obviamente compensativo y concesiorario al gusto del espectador teatral.

Consideramos en esta sección las alteraciones que según nuestro parecer han sido motivadas por el deseo específico de intensificar el dramatismo. Reiteramos que como es imposible precisar siempre la motivación del autor, a veces estos cambios tienen múltiples resultados y que también pueden tener varias motivaciones.

Para la eliminación de la materia de tertulia en la primera jornada tenemos que ofrecer varias motivaciones

posibles. Ya notamos la posiblilidad cuantitativa y la reducción del vaivén en interés de la limpieza técnica. Sugerimos también la posibilidad de que esta última estuviera unida a un deseo de intensificar el dramatismo de la materia, presentándola en forma compacta, directa y dinámica, más bien que suelta, indirecta y gradual.

En lo que se refiere al rearreglo de esas escenas en la primera jornada no cabe duda que responde al criterio de la intensificación del dramatismo. En vez de evolucionar a lo largo de la tertulia de la primera jornada, como en la novela dialogada, el conflicto en el drama se presenta, por lo menos en parte, en la primera escena. Citamos ya la primera escena de la primera jornada, de la novela dialogada, que se dedica exclusivamente a materia política, conversación típica de la tertulia de los Orozco. Esta escena corresponde a la segunda del drama. En la primera escena del drama, en cambio, en su conversación con Infante, Villalonga habla de lo atractiva que es Augusta. Se menciona que Malibrán la quisiera seducir; también se insinúa que a Infante mismo le atrae su prima. Lo significante es que esta escena, la primera del drama, es una adición. De manera que en el drama desde el primer momento se excita el interés del público. En cambio, en la novela dialogada, después de la larguísima primera escena, en la conversación de Augusta y Malibrán al principio de la segunda escena, se introduce el primer

elemento de la intriga. La segunda escena del drama, a la que se traslada la materia política, es corta; la tercera escena vuelve a referirse a la intriga en otra conversación de Augusta y Malibrán, correspondiente a la segunda escena de la novela dialogada.

La tercera escena del drama es relativamente extensa. Después del primer trozo, todo el texto es típicamente de tertulia. La cuarta escena, que corresponde a un pasaje de la sexta de la novela dialogada, vuelve a presentar unas notas del conflicto. Malibrán y Villalonga hablan; especulan sobre la vida íntima de Augusta y sobre quién sea su amante. Cuando ven acercarse a Orozco, se da fin a esta conversación. La entrada del esposo, supuestamente ultrajado, que interrumpe la conversación, es una adición al drama que presta un elemento melodramático a la situación. Además, como ya hemos mencionado, se da más relieve a la conversación convirtiéndola en una escena individual.

De máxima importancia es esa recolocación de escenas en el drama. Hasta este punto hemos citado una serie de escenas del drama en que las que llevan notas del conflicto se alternan con las de más puro contenido tertuliano. O sea que el orden de las escena en el drama está calculado para captar y mantener el interés del espectador, sin perder del todo el ambiente de tertulia.

La aparición de Malibrán interrumpe un diálogo íntimo de Augusta y Federico en la escena viii del primer acto del drama. En la escena ix, Malibrán y Villalonga especulan otra vez sobre la vida íntima de Augusta. Esta escena precede a la escena, la de alcoba, la última del primer acto. En la novela dialogada, el pasaje en el que Augusta toca el piano precede a la escena viii, de alcoba. Mientras la escena vii de la novela dialogada ofrece un descanso en el conflicto, la escena ix del drama tiende a intensificarlo.

Afirma Gullón que Galdós "no violenta las tramas" de sus obras, más bien las deja crecer con la interacción natural de los personajes.[7] Este atributo de las novelas es una calidad que sólo se conserva hasta un punto en los dramas. Por novelescos o graduales que se haya dicho que son los desarrollos de los argumentos en los dramas, representan un intento de concentrar la acción de las novelas dialogadas en interés de la intensificación del dramatismo. Ya notamos el efecto que tiene la reducción del vaivén de la tertulia y el rearreglo de las escenas en el efecto dramático de la exposición en la primera jornada. El primer ejemplo que encontramos de esto en la segunda jornada es la escena itinerante de Federico e Infante, paseando. De manera gradual e implícita salen los sentimientos de Infante hacia Augusta. También hablan

---

[7]Gullón, Galdós, novelesta, Op. cit., p. 162.

en términos generales del escándalo y de la moralidad en lo que constituye un pasaje casi libre de conflicto dramático. El pasear sin rumbo fijo refuerza la casualidad y el carácter gradual de la expresión (II.i. 811). Esta materia se suprime en la adaptación teatral.

El contraste entre la cuarta jornada y el cuarto acto de las dos versiones de Realidad es otro ejemplo de la transformación del proceso gradual del argumento de la novela en la concentrada exposición del drama. Ya hemos visto los varios lugares en los cuales se localiza la acción de la cuarta jornada; a lo largo de ella Federico va formando poco a poco, la idea del suicidio. El vagar del personaje representa un intento de escaparse de sí mismo y de evitar encararse con su conflicto que toma la forma objetiva de la presencia de Orozco o su sombra. Mientras procura evitarlo, mediante su paso de un lugar a otro, vuelve a dar con su problema en los repetidos encuentros con la sombra de Orozco y el personaje mismo. En el drama, en cambio, al abrir el cuarto acto, se nos presenta a un Federico moribundo. No huye, sino espera resignado la muerte. Después de hablar con Orozco, no es más que cuestión de despedirse de los amigos. En la novela, los encuentros con los amigos representan pasos en la evolución del personaje hacia el suicidio. Hay varias indicaciones en los cambios de lenguaje de esta alteración. (Aunque estudiamos en

sección aparte la mayoría de los cambios de lenguaje, cuando sirven para destacar otros cambios más importantes, los consideramos en la sección correspondiente.) En la entrevista de Federico con la Peri, dice aquél: "¡Qué mona eres! . . . Figúrate como estaré, que ni con tus gracias puedo reírme." (IV.ii.542). El estado espiritual de Federico es distinto en los dos pasajes; en el drama ha pasado ya la posibilidad de la risa. En todos los demás aspectos de la escena del drama hay una concentración considerable de la acción.

El cambio de técnica es aun más aparente en la discrepancia entre la última cita de Augusta y Federico en la novela dialogada y el drama. En la escena del drama Federico apenas tiene ganas de disputar con Augusta. Está resignado a la muerte próxima. En la escena de la novela dialogada, todavía está muy vivo el conflicto. También, a diferencia del drama en el que la intimidad de los amantes es morbosa más bien que amorosa, en la escena correspondiente de todavía hablan y se tratan como amantes, (V.ii.879-85). El mismo suicidio de Federico que en la novela dialogada se extiende a través de tres escenas (V.v, vi y vii), en el drama se efectúa rápidamente con un tiro.

Es innecesario advertir que la narración de una acción es menos dramática que la presentación escénica de la misma acción. Sin embargo, En Realidad, drama, Federico

cuenta a Infante su encuentro con Santanita, el novio de su hermana (II.ii.519, 520). En la novela dialogada, se presenta esta acción con la lucha de Federico y Santanita en presencia de Infante (II.ii.814). O sea que en el drama se disminuye el dramatismo de la situación. Vemos que en ocasiones como ésta, por evitar un cambio de lugar, inconveniente en el teatro, Galdós opta por narrarlo en el diálogo aunque así pierde efecto dramático.

Este conflicto, secundario en la novela dialogada no se suprime en la adaptación teatral. Aunque se eliminan a Santanita y la viuda de Calvo de la adaptación teatral, la materia significante se traslada al texto del papel de Clotilde, hermana de Federico. Sirve este conflicto secundario para elaborar el retrato moral de Federico. Se complica la caracterización mediante la presentación de sus actitudes, ora referente al ultraje del amigo, ora referente a su oposición al matrimonio de su hermana con joven de nivel social distinto del suyo. Mientras este conflicto se conserva, casi entero, el de Federico con su padre casi desaparece. Joaquín Viera se presenta más en su relación con Tomás Orozco, que en contraste con su hijo. Este contraste, de tan sutil efecto en la novela dialogada, apenas se establece en el drama. Al contrario, hasta cierto grado, en lo que se refiere a Clotilde, Galdós abusa de las posiblidades, teatrales (otra vez más

bien que dramáticas), de este conflicto secundario. En vez de narrar la situación de Clotilde por parte de otros personajes, como en la novela dialogada, (III.iv, v, vi. 837-841), las referencias breves de los personajes, (III.i, ii, iii.528-530) se suplementan con la descripción ella misma de su situación, (III.vi.531-534). Resulta que Clotilde, personaje que Galdós sabía interesaría bastante al espectador teatral ordinario, que quizá no pudiera apreciar la obra en conjunto, resulta poco convincente, empalagosa. Efectivamente, quizás sea ese el prototipo de la mujer de la comedia galdosiana; (Véase especialmente Isidora de Voluntad y Mariucha de la comedia del mismo nombre.) De manera que vemos que la conservación y elaboración del papel de Clotilde intensifica la calidad teatral de la obra más bien que la dramática.

Siendo medio el teatro, tanto visual como auditivo, es innegable la eficacia de la utilización de objetos en la representación escénica. Se agregan acotaciones que exigen movimiento dinámico en la adaptación; también se introducen objetos que hacen papel importante en el drama. En la escena v de la cuarta jornada se introduce el revólver de Federico que se vuelve un motivo en el progreso del personaje hacia el suicidio, "(Saca un revolver del cajón de la mesa y lo pone sobre la misma.)" (IV.v.545). El objeto en este primer caso concreta visualmente la posibilidad del suicidio del personaje.

Cuando Infante, mientras habla con Federico, se da cuenta de su estado espiritual crítico, ve el revólver y se lo guarda en el bolsillo, pensando así prevenir una tragedia. Al confesarle Federico su relación adulterina con Augusta, Infante se lo devuelve diciéndole que no le queda más que una solución a su conflicto, le abraza, y sale (IV.vi.546-547). Consideramos en otra sección las ramificaciones sustanciales del papel de Infante en el suicidio de Federico. En lo que se refiere al asunto que tenemos a mano, es sencillamente otro ejemplo de la creación del melodramatismo más bien que la intensificación del dramatismo de la situación.

El mismo efecto tiene el motivo del libro de oraciones de la madre de Federico. En la escena ii del cuarto acto la Peri visita a Federico. Ve que este está leyendo un libro de oraciones. Cuando procura coger el libro, dice Federico: "Esto es sagrado, y no puede ir a tus manos" (IV.ii.591). Leonor está de acuerdo; lo toca sólo con los dedos. El cambio es rídiculo, forzado y artificioso. Se completa la utilización del motivo cuando llega Augusta. Federico da el libro a su amante, como recuerdo suyo (IV.vii.548). Esto está completamente fuera de carácter. No se lo da a su amiga espiritual, la Peri, sino a su amante con la cual nunca se ha podido comunicar. Además de ser esta adición una concesión al gusto del público teatral, la es a lo que Galdós considera la

moralidad del mismo público. Mediante la repulsa la Peri por medio del libro de oraciones, Federico la está rechazando y condenando simultáneamente. Mientras tanto, la entrega del libro a Augusta toma proporciones de unión sagrada de los amantes antes del suicidio de Federico.

En la escena en la que dialogan por última vez Augusta y Orozco (V.xiii.895-899, V.iv.551-554). Se introduce otro objeto, un libro. Después de interrogar Orrozco a su esposa, resulta que ésta no le va a confesar. Se hace inevitable el divorcio espiritual entre el matrimonio. En el drama, el momento de salir Augusta de la alcoba matrimonial, vacila. Está a punto de volver. El autor nos hace creer que quizá finalmente habrá reconciliación, nota que intensifica la suspensión y que no entra en la la escena de la novela dialogada. Pero Augusta no tiene el valor de confesarse; disimula diciendo que vuelve para llevarse un libro. Cuando Augusta sale sin el libro, se ocasiona un fin melodramático para la escena en que se presentan juntos por última vez a Orozco y su esposa. Pregunta Orozco, "Pero al fin. . . , no llevas el libro." Contesta su esposa, "No lo necesito. . . Leeré en mí misma" (V.iv.554).

Como los otros objetos introducidos en la adaptación teatral de Realidad, la introducción material de la carta de Augusta en la escena x del primer acto del drama, además

de representar un intento hacia la eficacia visual, es instrumental en el cambio sustancial en la escena. En la escena correspondiente de la novela dialogada, Augusta formula mentalmente la carta que piensa enviar a Federico censurándole por su relación con la Peri. Lo que en la novela dialogada permanecía en la esfera de lo puramente intelectual se ha convertido en hecho dinámico. En vez de pensar la carta, se presenta a Augusta escribiéndola. Vacila mucho en el tono y el contenido de la carta. Mientras en la novela sencillamente cambia de idea, en el drama Augusta escribe, tacha, reescribe, arruga el papel lo arroja al suelo, todo lo que intensifica la vacilación y añdade el dinamismo del movimiento, tan importante en el género teatral. La realización de la escritura de la carta conduce a otro fin, también con el propósito de la intensificación del dramatismo. Aun más que la composición de la carta, su empleo como recurso melodramático un tanto artificioso, al fin del acto, cambia el efecto de la materia. En el drama, Orozco se da cuenta de que Augusta ha escondido unos papeles en el seno. Cuando Orozco le pregunta sobre los papeles, Augusta contesta que son los que él mismo le había dado para interesarle en una obra caritativa. Como si dudase, Orozco vacila. Cuando hace el ademán de sacar los papeles del pecho de su esposa, ésta le desafía con las palabras siguientes:

> Augusta.--Pero ¿qué? ¿Dudas? . . . (Con valor temerario, mostrando el seno.) Sácalo.
>
> Orozco.--(Después de vacilar un instante.) No. Déjame. (Empujándola hacia la alcoba.) A dormir.
>
> Augusta.--¡A esperar! (Vase. Orozco se sienta y lee con profunda atención.) (I.x.518)

Con esto termina el acto del drama.

La introducción en esta escena de la duda por parte del esposo es una nota puramente melodramática que representa una concesión al gusto del público teatral, formado en el melodrama de Echegaray. No entra el elemento de la duda en la novela dialogada. Este cambio, efectuado seguramente para crear un choque dramático para el fin de acto y para crear la suspensión para mantener el interés del público en la pausa del entreacto, tiene, desafortunadamente, el efecto de alterar la relación entre marido y mujer. Es de máxima importancia para el significado de la obra, la actitud de Orozco hacia su mujer. Esta actitud se caracteriza por la confianza por parte del esposo, aunque no sea correspondida por Augusta. De modo que la duda, introducida tan temprano en el argumento cambia el carácter de su relación, mientras que en la novela dialogada no se introduce este elemento hasta el último diálogo del matrimonio.

Hay otros ejemplos de la recreación de los fines de los actos para que terminen con un choque dramático.

Irónicamente, que el espectador teatral exija que los actos terminen así, es algo que Galdós criticó en sus ensayos sobre el teatro contemporáneo.[8] El desacuerdo que tienen Augusta y Federico en la escena de la segunda jornada de la novela dialogada termina con una reconciliación. Esta no representa un paso adelante en lo que se refiere a su relación. Al fin, queda Federico tan insatisfecho espiritualmente y Augusta tan dudosa como antes de la fidelidad de su amante. O sea que la reconciliación es superficial. En cambio, como fin de semejante desacuerdo en el drama, Augusta sale furiosa del aposento. Aunque representa un disímulo por parte de Augusta, Federico sabe que lo es. O sea que esta salida no tiene más significado que la reconciliación al fin de la jornada de la novela dialogada. Es una alteración completamente superficial que se hace en el interés del efectismo teatral.

Por razón semejante, tanto como por limpieza técnica, se traslada la escena del suicidio de Federico al fin del cuarto acto.

Cambios en la expresión

Aunque Galdós utiliza el diálogo directo, o sea de forma teatral, en sus novelas habladas, del cotejo de

---

[8]Dirigiéndose a la crítica escribió en Nuestro teatro (Obras inéditas de Benito Pérez Galdós, ed. Alberto Ghiraldo. Madrid: Renacimilento, 1923), pp. 152-53, "Convenced al público. . . que no hay razón ninguna estética para que los actos terminen con una emoción viva; . . . "

éstas y sus adaptaciones teatrales se deduce que el autor distinguió bastante entre el lenguaje de los dos géneros. Cuando se trata de una adaptación, siempre se efectúan cambios que son correcciones estilísticas sin motivación genérica. Sin embargo, consideramos aquí principalmente los cambios en lenguaje que apuntan a una teoría de la novela dialogada galdosiana.

Ya, en otro capítulo, hemos enumerado las varias clases de alteraciones en el lenguaje. Una de las prevalentes es la condensación de pasajes mediante la eliminación de materia sola o combinada con la reescritura. Por lo general, tiene el efecto de hacer más directa la expresión y en forma de diálogo corto más bien que en parlamentos relativmente largos. El pasaje citado a continuación ha sido reescrito para concentrar en diálogo corto la materia del pasaje de la novela dialogada:

Villalonga.--¿Crees que hay moros por la costa?

Malibrán.--Como creo en Dios. Y esa mòrisma hace tiempo que piratea. Nada, Augusta tiene su enredito. Y ten por cierto que tiro de la manta y se lo descubro.

Villalonga.--(Con sorna.) Sí, véngate. A estas virtudes enfatuadas hay que arrancarles la aureola. ¡Cuidado si será tonta esa mujer! No quererte a ti, tan

ESCENA IV

Malibrán y Villalonga

Villalonga.--(Dirígese al billar y retrocede, surprendiendo a Malibrán, que embelesado, no quita los ojos de Augusta hasta que la ve desaparecer.) ¿Y cómo va eso, amigo don Cornelio?

Malibrán.--Pues. . . , amigo don Jacinto, esto va mal, muy mal. Nada, nada, lo que dije a usted. Nuestra sibila está

sacadito de cuello, entendidito en pintura, familiarizado con la política extranjera y muy fuerte en todo lo que sea "triples alianzas". Por supuesto, yo creo que te idolatra y lo disimula: también ella tiene sus puntas de diplomática.

Malibrán.--No te burles. Y que está enamorada, no ofrece ya duda para mí. ¡Ah! Tengo yo un olfato . . . He rastreado mis síntomas infalibles. Cualquier día se me escapa a mí una pieza de esta clase.

Villalonga.--Grandísimo adúltero, de quien está prendado es de ti.

Malibrán.--No, no.

Villalonga.--¿En quién te fijas pues?

Malibrán.--Qué sé yo. En Calderón, la ostra de la casa; en el artillerito ese, en Federico Viera, en Manolo Infante.

Villalonga.--El más verosímil me parece Infante. Ese las mata callando.

Malibrán.--Pues no sé qué te diga. Déjame proseguir mis estudios y mis. . . diligencias. Ahora. . . (Bajando la voz.) la estoy acechando en sus salidas de casa, y, enamorada: lo veo, lo estoy viendo. . . ¿No lo ve usted?

Villalonga.--No, yo no veo nada. No quiera usted contagiarme de sus visiones malignas.

Malibrán.--Lo descubriremos, sí, señor; arrancaremos el velo del enredito. ¡Pues no faltaba más! Como el gran Le Verrier descubrió el planeta Neptuno por el puro cálculo. . .

Villalonga.--Pues no es usted poco científico.

Malibrán.--(Nervioso.) Por el puro cálculo, sí; estudiando las desviaciones de las órbitas de los planetas conocidos. . . , pienso yo. . .

Villalonga.--Descubrir el planeta ignorado. . .

Malibrán.--(Llevándole a la puerta del salón y mirando hacia este.) Diga usted: ¿será el Trujillito ese, el oficial de Artillería que acompaña a la condesa? . . . ¿Será Calderón, la ostra de la casa? . . . ¿Será, por ventura, Manolo Infante, que suele hacer de sigisbeo de Augusta, y que con su capita de pariente honrado me parece a mí que las mata callando? . . . ¿Será? . . .

créelo, le deshago el tapadijo; créelo como ésta es noche.

Villalonga.--Estás trastornado, Cornelio.

Malibrán.--Chico, es cuestión de amor propio. Todas las pasiones son eso y nada más que eso. Llámalo el diablo. Tal como están hoy las sociedades, con las religiones abatidas y la moral llena de distingos, el amor propio nos gobierna. ¿Ves a Orozco, a quien todos llaman la mejor persona del mundo? Pues es que se ha impuesto ese papel, y lo sostiene por algo que se asemeja a la vanidad del artista. Si estuviéramos en época en que la santidad fuera moda, ése se haría canonizar por pintarla, y extremaría sus actos benéficos hasta el sacrificio y la mortificación, todo por orgullo, por el culto del arrastrado "yo". Ley primaria del mundo es el amor propio. Todos hacemos un altar donde nos ponemos a nosotros mismos y nos adoramos con un dogma cualquiera. Mi dogma es vencer en empeños amorosos.

Villalonga.--Vencerás. Así tuviera yo tan seguros el cielo y mi canonjía del Senado. Por cierto, que el empeño de meter a Orozco

Villalonga.--(Volviendo al centro de la escena.) Dígame, don Cornelio: ¿ha pensado usted en Federico Viera?

Malibrán.--¡Ah! (Con desdén.) No, ese no. Pero. . . quién sabe. Entre los amigos de la casa, entre estos pegajosos. . . con ribetes de parásitos, hay que buscar el documento humano que nos hace falta. Yo le juro a esa. . . que no se reirá de mí.

Villalonga.--Al fin. . . , ¡quién sabe! . . .

Malibrán.--¡Quién sabe . . . , sí! . . . Las mujeres. . . El demonio que las baraje.

Villalonga.--Y a propósito de mujeres y de demonios: ¿va usted esta noche a casa de la "Peri"?

Malibrán.--Tarde. . . , sobre la una. ¿Y usted?

Villalonga.--Tal vez. . . (Viendo venir a Orozco. ¡Chitón! (I.iv.511)

en la combinación me ha
hecho bajar un puesto en
la lista.

Malibrán.--Tontería. ¡Si
Tomás no lo desea!

Villalonga.--No te fíes de
apariencias. Ya sabes que
tengo a nuestro amigo por
un poquitín hipócrita.
Esa modestía, esos ascos al
bombo, son afectados.
Cada cual se busca su toque
de ese es decir: "No
quiero, no quiero", para que
se lo den todo, y tres más.

Malibrán.--Puede que tengas
razón. . . En fin, es muy
tarde, y yo me voy.

Villalonga.--¿A casa de
Leonor?

Malibrán.--Después. Sobre
la una. Abur. (Entra en la
sala japonesa, se despide
y sale de la casa.)
(I.vi.811)

La escena ya citada, que constituye la conversación de Orozco y Augusta sobre la decisión de éste de pagar íntegramente la deuda que le ha presentado Joaquín Viera en términos de la expresión es quizá una de las peores que encontramos en las novelas dialogadas (III.ix.849-854). Cuando Augusta oye que Orozco piensa pagar íntegramente, no entiende que es el propósito de su esposo dar sólo un porcentaje mínimo a Joaquín reservando lo demás para sus hijos, Federico y Clotilde. Tratando de crear la suspensión, Orozco no descubre a su esposa este propósito.

La extensión innecesaria y artificiosa de la suspensión llega a proporciones ridículas. De modo que las supresiones en la versión teatral son muy juiciosas. Resulta mucho más corta la escena en el drama. (Véanse las dos escenas completas III.ix.849-854 y III.viii.537-538).

Se dan con relativa frecuencia pasajes que pecan de redundancia, repetición, o lo que denomina Gullón "la tendencia de deducir conclusiones".[9] Esta última tendencia es evidente en la última frase del pasaje transcrito a continuación. Efectivamente se corrige en la adaptación teatral por medio de la eliminación de esta frase.

> Malibrán.--¡Ay Dios mío! Casi me agrada que usted me injurie. A falta de otro sentimiento, venga esa bendita enemistad. La prefiero a la indiferencia. (I.ii.794, I.iii.510)

En cuanto a materia abstracta, sutil, vaga o excesivamente retórica para el gusto del público teatral de la época, encontramos muchas alteraciones hacia lo concreto, obvio y conversacional. Estas alteraciones pueden efectuarse en pasajes completos o en palabras sueltos. Por ejemplo, en el muy citado pasaje de Augusta sobre la realidad como gran inventora, la llama ". . . la artista siempre fecunda y original siempre" (I.iv.798). En el drama "artista" se sustituye por "maestra", (I.vii.513); completamente desprovisto de

---

[9]Gullón, Galdós, novelesta, p. 249.

coloración moral. Además, "maestra" tiene la posiblilidad se mas rápida comprensión por parte del espectador. El cambio de "fuero" a "campo" en el pasaje transcrito abajo se efectúa también con el intento de hacer más fácil la versión teatral del pasaje. ". . . No, esas generosidades caen ya dentro del fuero de la tontería. . . " (I.vi.800), ". . . No, esas generosidades caen ya dentro del campo de la tontería. . . " (I.v.511). Otro pasaje de Orozco contiene las palabras abstractas "sentimiento universal" (V.xiii.895) que se sustituyen por las más concretas, "sentimiento puro de la humanidad y de la vida" (V.iv.552).

No sólo se hace más concreto sino más sencillo el vocabulario. En un pasaje de Federico, por ejemplo, hablando de las dificultades de la vida, dice en la novela dialogada, "En presencia del enemigo que me acosa, siento en mí algo del genio militar, y me descuelgo súbitamente con una combinación ingeniosa y salvadora." (II.i.813). "Ingeniosa" se cambia por "rápida", palabra más sencilla y de connotación más activa que intelectual; esta distinción es típica de las que hace Galdós entre el lenguaje de los dos géneros, (II.ii.519). Por consideración del entendimiento del público, "filantropía" se suprime en favor de "rectitud" en el pasaje abajo citado.

> Tu filantropía ha venido a ser una verdadera demencia. (III.ix.849, III.viii.537)

Cuando Orozco acusa a Federico de "orgullo satánico", Federico contesta, "¡Orgullo satánico! Es que yo sostengo que Lucifer no fue malo al rebelarse. . . , era un ángel muy delicado" (IV.xi.869). En el pasaje correspondiente del drama, se repite el nombre "Sátanas" (IV.iii.544). Parece que el cambio se efectúa teniendo en cuenta el nivel intelectual del público. Sátanas sería más conocido de éste. Igualmente, la metáfora empleada por Augusta que compara el progreso de su relación con Federico con las estéticas literarias, se elimina completamente.

> . . . Acábese el romanticismo y empiece la época positiva, positivista o como quiera llamarla. Es menester, amigo de mi alma, que nos pongamos en prosa. . . . (II.x.826)

Sería falaz concluir que el diálogo teatral tiene que ser natural y conversacional. Al contrario, ausentes la narración y la descripción el diálogo teatral tiene que cargarse de significado de una manera plenamente artificial. Sin embargo, los dramaturgos de la estética realista intentaban dar al lenguaje la apariencia de la conversación cuotidiana. (Por razones semejantes se excluía del teatro realista el empleo del soliloquio por considerarse artificioso.) O sea que las alteraciones hacia el lenguaje más natural responden a criterios en gran parte generacionales. También es temporal la consideración del nivel del público teatral. En unas

épocas representa las clases educadas o aristocráticas; en otras, el vulgo.

Puede ser que por motivaciones estéticas o por consideraciones del público, se tiende a alterar el lenguaje retórico usado con frecuencia en Realidad, novela dialogada. Hay que tener en cuenta el género: si algo no resulta claro, en el teatro no existe la posibilidad de releer. Por todas las razones arriba notadas creemos que se altera el pasaje de Augusta transcrito a continuación. Muy retórico, se reduce y se altera para hacerse más o menos conversacional.

> Augusta.--(Suspira otra vez y levanta la cabeza.) Habíamos convenido en no hablar nunca de mi falta o lo que sea. Legalmente no tengo disculpa. Pero ¿no habíamos hecho nosotros, en la embriaguez primera, un código de estos que hacen todos los amantes, unas tablas muy monas, en que derogábamos toda la legislación que anda por esos mundos? (II.x.827)

> Augusta.--(Con gravedad, después de una pausa.) Habíamos convenido en no hablar de eso. . . Quien le ultraja. . . no eres tú. Al acusarte, parece que me acusas a mí. (II.viii.527)

El lenguaje un tanto pedante del pasaje siguiente de Augusta se hace más adecuado a una conversación entre mirado y mujer:

> Augusta.--(Alarmada.) ¿Tú triste? . . . ¿Por qué? ¡Ah! La pícara imaginación. Es que de algún tiempo a esta parte cavilas demasiado, y te

> Augusta.--Padeces de insomnio. Tomás, tú no estás bien. Es preciso que te cuides y pongas orden en ese cerebro. Cavilas

| | |
|---|---|
| fijas más de lo conveniente en asuntos que por tu posición debieras mirar con calma. Ahí tienes por qué te desvelas tan a menudo. Cuando no se duerme bien, querido, toda la máquina anda mal, y en espíritu más valiente se desmaya. (I.viii.805) | demasiado, te fijas más de lo conveniente en asuntos que no debieran interesarte en tanto grado.<br><br>Orozco.--Pues mis desvelos deben de ser contagiosos, porque tú también estas últimas noches estuviste muy despabilada. (I.x.514) |

Además de ser más coloquial, es más adecuada, la sustitución de "atrocidad" en favor de "barbaridad" en el pasaje de Leonor abajo citado. Recuérdese la clase social y la profesión del personaje:

| | |
|---|---|
| Leonor.--(Con agudeza.) Se me ocurre una idea. ¿Te la digo? Pero no has de enfadarte. Pues. . . allá voy. . . Me parece una atrocidad que pases tantas amarguras teniendo esa amiga tan ricachona. (IV.vii.864) | Leonor.--Pues sí que la hay. . . ¿Te la digo? Pero no te me enfades. Pues. . . allá voy. . . Me parece una barbaridad que pases tantas amarguras teniendo esa amiga tan ricachona. (IV.ii.543) |

Las alteraciones que se efectuán para hacer más expresivo el lenguaje, o sea las que responden a la distinta concepción del autor del lenguaje de los dos géneros, sin tener en cuenta la estética generacional, son quizá las más significantes. En la novela dialogada, por ejemplo, al hablar del insomnio, dice Augusta "A esas horas el insomnio y las cavilaciones nos llevan a una verdadera locura." "Nos" se hace "me" en el drama para enfocar el contenido del pasaje en el personaje, más bien que dejarlo en términos generales. (I.x.515) Al ser más

específico, el lenguaje se vuelve más expresivo. En la primera visita de Federico a Leonor en la novela dialogada, ésta se fija en las "ojeras" de su amigo, (II.v.815). No se sabe si es un comentario del estado físico o espiritual de Federico; se especifica en el drama cambiándose por "ojos tristes" (II.v.521).

Al hacerlo mas directo e inmediato, se tiende a hacer más específico el lenguaje. En la replica de Orozco a Joaquín Viera, el cambio del verbo, reforzado con el cambio de temporalidad hace mas directa la expresión.

| | |
|---|---|
| Si los hechos correspondieran a las intenciones o a las palabras, no dudo que tendría usted todo eso que desea. (III.vii.843) | Así será. Pero debe usted con su buena conducta en en este, asegurar la posesión de todos esos bienes en el otro. (III.vii.534) |

El cambio de tiempo verbal en la escena de la interrogación de Augusta por parte de su esposo también hace más directo, y por tanto más expresivo, el lenguaje, ". . . si te confías a mí; pero por entero," se cambia por, "Confíate a mí por entero," (V.xiii.896, V.iv.552).

No sólo se hace más directo el lenguaje del drama, sino más inmediato. Viendo que su marido quiere pagar íntegramente la deuda que le presenta Joaquín Viera, Augusta exclama: "¡Ay, hijo de mi vida! Yo voy a buscarle un médico. . . " En el drama se altera a, "Ay hijo, yo voy a llamar a un médico," (III.ix.851, III.xiii.538).

Cuando descubre el propósito de la supuesta locura de Orozco en la novela exclama, "Tomás, hay que rendirse a tu bondad. . . . , " (III.ix.853). En el drama, en cambio, dice, "Tomas, me rindo a tu bondad"(III.viii.538).

En la adaptación de Realidad, también se efectúan varias sustituciones de palabras por otras más fuertes. Por ejemplo, en un pasaje descriptivo de una sesión de las cortes el cambio de vocabulario intensifica la pesadez del discurso. Como se reduce muchísimo esta materia, es lógico que el lenguaje de la versión teatral tenga que intensificarse:

| | |
|---|---|
| Infante.--Nada; una sesión aburridísima. El consabido chubasco de preguntas rurales hasta las cinco, y en la orden del día la insufrible lata pie Petróleos en bruto. ¿No fué usted? (I.iii.795) | Infante.--Nada, una tarde aburridísima. El consabido chaparrón de preguntas rurales hasta las cinco, y a la orden del día la interesantísima y palpitante discusión sobre los derechos de . . . la hojalata. Y en los pasillos, inmoralidad y nada más que inmoralidad. . . (I.iii.510) |

Al caracterizar a Joaquín Viera, en la novela dialogada, dice Augusta, "¡Qué trasto ese Joaquín! . . . " (I.viii.807). Más fuerte y asimismo más teatral es, "¡Qué infame!" (I.x.516). Más intensa y también más característica de Joaquín Viera es la expresión "huye al extranjero" del drama que "se va al extranjero" del pasaje de Orozco de la novela dialogada en los pasajes transcritos a continuación:

| | |
|---|---|
| Orozco.--Yo no soy responsable pero disfruto del capital que se amaso con aquel negocio, en que trabajaron juntos mi padre (que Dios perdone) y este Joaquín Viera, que es de la piel del diablo. No juzgo lo que hicieron. Después Joaquín se arruina, se va al extranjero y se dedica al chantaje y a mil trapisondas. (I.viii.808) | Orozco.--Yo no soy responsable; pero disfrute del capital amasado con aquel negocio, en que trabajaron juntos mi padre (que Dios perdone) y este Joaquín Viera. No juzgo lo que hicieron. Después, Joaquín, arruinado huyó al extranjero, y se dedica al chantaje y a mil trapisondas. . . (I.x.510) |

Más que inmediato, el cambio verbal en el siguiente pasaje es tan extremo que lo rinde mucho más expresivo:

| | |
|---|---|
| En el momento crítico, discurro lo que debo hacer, y lo hago. (II.i.813) | En el momento crítico, discurro lo que debo hacer. . . y hecho. (II.ii.519) |

Transcribimos una serie de cambios menos extremos que sin embargo intensifican la expresión. Al caracterizar a la Peri, dice Federico en la novela dialogada, "Pero, ¡qué simpático desorden!", (II.v.819). En el drama, se lee, "Pero, ¡qué gracioso desorden!" (I.v.523). En un pasaje de Orozco "tontos" se hace "necios" (III.vii.846) (III.vii.536). En un "para sí" del último diálogo de Augusta y Orozco, dice aquella, "Me estoy atormentando con un recelo pueril, hijo del miedo. Animo. . . , y no confesar." (V.xiii.897). En el drama tenemos, "Animo. . . , y nada de confesión.", bastante más fuerte (V.iv.553).

Hemos tratado de destacar que muchos de estos cambios hacia la expresión más concreta o natural, pueden

haber sido efectuados tomando en consideración el hecho de que en el teatro no es posible acudir al texto para clarificación. De manera que se encuentran también varias alteraciones que tienen el propósito específico de hacer más clara la expresión. Casi todos los pasajes largos que se alteran resultan abreviados, fuera cuantitativa o no la motivación del cambio. Pero vemos que la claridad en el teatro toma precedencia. Véase este ejemplo de una ampliación, muy infrecuente en estas adaptaciones, cuyo propósito es clarificar el significado del pasaje original.

| | |
|---|---|
| Augusta.--La encuentro hasta poética. Por lo que veo, el verdadero amor, el principio activo que gobierna el mundo, no existe ya más que en la clase de dependientes de comercio. No podemos abandonar a ese joven. ¿Verdad, Tomás? (Orozco se sonríe sin decir nada.) (III.iv.837) | Augusta.--¡Pobres chicos! ¡Mire usted que enamorarse de balcón a balcón! . . . ¡Y aficionarse los dos al matrimonio, y no parar hasta realizarlo! ¡Qué honradez y qué nobleza de ideas! Nada, Jacinto, reconozca usted que el verdadero amor, el sentimiento primordial que mueve el mundo, no existe ya en toda su pureza más que en la clase de dependientes de comercio. (I.i.529) |

Es innecesario advertir que en el teatro, más que en la obra de lectura, es muy importante el sonido de las palabras. Hemos visto varios ejemplos de cambios que toman en cuenta este aspecto del lenguaje. Por ejemplo, el humor del pasaje abajo citado depende de la pronunciación sutilísima de la palabra "indignarse".

Este humor fácilmente se pierde en la representación teatral. De manera que se suprime por completo el pasaje:

> Monte Cármenes.--Si fuera una necesidad que yo me "indiznase", me "indiznaría". Pero si otros lo hacen, y lo hacen muy bien, ¿a qué cuento viene que yo me enfurruñe y haga malas digestiones? Máxime cuando veo que todo se arregla al fin, y que los más serveros hoy son mañana los más condescendientes. (I.iii.796)

Para concluir, citaremos un aparte de Malibrán en sus dos formas. Aunque totalmente distintas, se corresponden en su función en las obras respectivas. Las dos versiones del aparte representan las dos concepciones galdosianas del lenguaje en la novela dialogada y en el teatro. El uno no puede ser más dialogístico-novelesco; el otro no puede ser más teatral; Obsérvense la extensión y el análisis del pasaje de la novela dialogada y por otro lado el vocabulario, ("linda," "traviesa," "inteligencia vaporosa", "imaginación ardiente", etc.) y la última exclamación tan típicamente teatrales.

> Malibrán.--(<u>Aparte, en el salón, mientras Cisneros trata de reclutar otro tresillista</u>.) Esta condenada. . . , hasta se permite ponerme en solfa. . . a mí. No se rinde, no. ¿Si acertará Infante, que la tiene por la virtud más incorruptible y la fortaleza más inexpugnable? . . . Eso lo veremos. . . ¡Y ahora tengo que aguantar las latas de este buen señor, y dejarme ganar cinco a seis duros adorando la

> Malibrán.--(<u>Aparte</u>.) ¡Qué linda y qué traviesa! . . . Inteligencia vaporosa, imaginación ardiente, espíritu amante de lo desconocido, de lo irregular, de lo extraordinario. ¡Caerá! (I.iii.509)

> peana por el santo! Lo peor es que en toda esta quincena, en los almuercitos del papá, nunca he podido cogerla sola. ¡Siempre allí el tontín de Infante, o Federico Viera! Y en única vez que faltaban convidados, hizo el vejete castellano la gracia de no quedarse dormido, como de costumbre. A este tío quisiera yo darle un disgusto por ejemplo, probándole que el "Greco" que ha adquirido ahora no es tal "Greco", sino un Mayno de los peores, y el que supone Valdés Leal, un Antolínez el Malo.
> (I.ii.795)

## Cambios sustanciales

### Personajes menores y secundarios

En las novelas contemporáneas de la etapa espiritual de Galdós, palidece el argumento ante el estudio de la personalidad individual, especialmente a partir de La incógnita. De manera que el estudio de los cambios sustanciales que se efectúan en la adaptación teatral de Realidad, hay que hacerlo por medio del estudio de los personajes. Como los más caracterizados expresan sus sentimientos íntimos mediante monólogos. Incluímos en esta pección el estudio de la expresión monologal tan importante para el análisis de la obra.

Contertulios, criadas, la viuda de Calvo y Santanita.-- Consideramos primero las supresiones de personajes menores. Se eliminan completamente los papeles de Cícero, Monte Cármenes, Calderón de la Barca, Pez, el Ex ministro Trujillo, El oficial, hijo de Trujillo, Cisneros, Santanita, la Viuda de Calvo, Teresa de Trujillo, Felipa, criada de Augusta, Claudia, y Bárbara, criadas de Federico. La presencia de estos personajes en la novela no afecta al argumento; por eso se consideran dispensables. Menos las criadas, Santanita y la viuda de Calvo, estos personajes tienen función cuantitava; sirven para llenar la tertulia de los Orozco.

Aun refiriéndose a personajes menores, la omisión de varios contertulios demuestra una diferencia muy elemental entre los géneros, según la concepción de Galdós. En la novela dialogada la caracterización es lo más importante, aunque se trate de personajes secundarios; en el drama personajes y argumento tienden a igualarse.

La presencia de los contertulios y criadas en la novela demuestra otro aspecto muy importante de la técnica dialogístico-novelesca galdosiana. Sin la ayuda de la acotación descriptiva, estos personajes menores se caracterizan a sí mismos, mediante sus propias palabras. Por su aplicación a Realidad, novela, conviene citar aquí dos conclusiones que hace Gilman en, su estudio de la palabra hablada en Fortunada y Jacinta. Destaca la

habilidad de Galdós de dar al habla de los personajes "un sello personal". Dice además que "cada uno de ellos habla y al hablar se conoce a sí mismo. Cada uno escucha y al escuchar conoce al otro."[10] También se aplican a la técnica de Galdós las palabras con que Miriam Allot caracteriza el diálogo de Henry James, que en algunas obras se acerca a la novela dialogada. Dice que tiene "the gift of sharply differentiating his characters' conversation. . . . It is impossible to mistake the identity of his speakers because none of them think alike or feel alike."[11] Creemos que en las escenas de tertulia, si Galdós hubiera omitido los nombres de los interlocutores, (como hace Claude Mauriac en Le dîner en ville.), se identificarían con facilidad por la fuerza de sus caracterizaciones. Por ejemplo, Aguado se distingue por su preocupación moralista y su complejo de inferioridad e inseguridad social. Las palabras de Villalonga que citamos a continuación lo caracterizan igualmente.

> Villalonga.--La postura pesimista es muy socorrida y de muy buen aire cuando se tienen cuarenta mil duros de renta para matar el gusanillo. Sosteniendo que todo es malo, y no casándose con nadie, no se compromete uno, y vive en la comodidad de su egoísmo, contemplando las fatigas de los que luchan por la existencia. Los pesimistas sistemáticos, como los optimistas

---

[10]Gilman, "La palabra hablada", p. 549.

[11]Allot, pp. 212-213.

> furibundos, son, por lo común, personas que tienen amasado el pan de la vida, y adoptan esas actitudes para que no los molesten los que están con las manos en la masa. Y si no, que lo diga Monte Cármenes, que aquí viene. (I.i.793)

Así como cuando Cisneros habla, es imposible no conocerlo:

> Cisneros.--¡Malditos carambolistas, como le marean a uno! . . . ¿Y los fumadores? ¡Qué atmósfera, qué aburrimiento! Busquemos quien me haga la partida. (A Malibrán, que ha vuelto a aproximarse al grupo principal.) ¡Eh! . . . Diplomático de chanfaina, ¿la echamos o no la echamos? (I.ii.795)

La supresión de las escenas en la casa de Federico determina la eliminación de sus criadas de la adaptación teatral.

Estas, como los contertulianos, también se caracterizan por sus palabras. A diferencia de lo que encontramos en Casandra y El abuelo, en las que se depende de las acotaciones para completar la caracterización de los personajes secundarios, Claudia y Bárbara se distinguen, tanto la una de la otra, como de los otros personajes.

Conviene notar aquí que al escribir las novelas dialogadas, no se identifica Galdós con un solo personaje que resulta así portavoz del autor. En la novela dialogada, tanto los personajes menores como los principales hablan para el autor. Tanto la exaltación moral de Orozco como la sensualidad de su esposa representan el espectro de las ideas de Galdós. En palabras de J.V. Beach, empleadas para caracterizar la relación de Joyce con

Ulyses, el autor está en todas partes y en ninguna.[12] Esto se aplica especialmente a los personajes principales. La viuda de Calvo, en cambio, resulta un poco extremada en su sabiduría; y por muy adecuado que sea el diálogo de Claudia y Bárbara, parece a veces que oímos a Galdós desdoblado, disfrazado de criadas, (aunque éstas sean muy individuales) y hablando consigo mismo. No es que las criadas no puedan ser sabias. Juzgamos, sin embargo, que las criadas por lo general no son capaces de alusiones literarias, ni por mal pronunciado que sea, manejan un vocabulario tan culto como el de estas:

> Claudia.--(Para sí.) Ya se le pasará el enfado. . . Este señorito fantasioso cree que estamos en tiempos como los de esas comedias en que salen las cómicas con manto, y los cómicos con aquellas espadas tan largas, y hablando en consonancia. ¡Válgate Dios con la quijotería! (Vase.) (II.iv.816)
>
> . . . . . .
>
> Claudia.--Hoy debe de estar más aplacado, porque el señorito Infante pasó ayer con él toda la tarde y le sermoneó de firme, diciéndole unas verdades como puños. Yo le escuchaba, poniendo la oreja en el agujero de la llave, y te aseguro que le leyó bien la cartilla. (Enumerando por los dedos.) Que él era el causante de todo, por tener a su hermana abandonada y fuera de su "alimento". . .
>
> Barbara.--De su elemento diría.
>
> . . . . . .
>
> Claudia.--Pues cuando le vió entrar quedóse más blanco que el papel. Se abrazaron. Luego cerró Federo la puerta, y yo, más lista que él, arrimé la oreja, y oí. . . Don Joaquín

---

[12]Beach, p. 420.

> preguntó, por la niña, extrañando no verla, y el otro, mascando mucha hiel, le contó la ocurrencia. ¿Crees tú que el padre se remontó, echando los pies por alto? No, hija; lo tomó con calma, con mucha decir que si los chicos se quieren, no hay razón ninguna para oponerse al casorio, y que él el partidario de que no haya clases, porque eso de las clases en un "macricronismo".
>
> Bárbara.--Ana. . . cronismo me parece que se dice; pero no œstoy segura. . . Pues ese hombre será un tarambana; pero lo que es talento. ¡vava si lo tiene! (III.i.832)

Clotilde, Joaquín Viera y Malibrán.--Ya señalamos que la vuida de Calvo y Santanita, novio de la hermana de Federico, como Bárbara, se suprimen. Clotilde, hermana de Federico, se conserva para que se mantenga su conflicto. Se conserva con el propósito de establecer el contraste entre ella y Federico, y también para agradar a cierto elemento del público teatral, al que sería muy grata tal caracterización. Esta acción tiene otra función en la novela. Existe como una comodia, se puede decir casi completa, dentro de la novela dialogada. Tiene los elementos básicos de la comedia galdosiana, el hermano que se opone al matrimonio, la vieja que ayuda a los novios, las criadas, el padre oportunista. (Véase especialmente Voluntad y Mariucha.) Por supuesto, en esta valoración excluímos el hecho del suicidio del hermano en el desenlace.

Aunque por medio de esta acción se destacan los valores de Federico y se contrasta con su hermana,

juzgamos que esto se logra de manera muy eficaz y con más sutileza en las escenas en que figuran él y su padre, Joaquín Viera. Además, es tan matizada la caracterización de éste que en términos del valor literario de la obra teatral, creemos que sería superior si se hubiera reducido la acción de Clotilde en vez de eliminar las escenas en que aparecen juntos Federico y su padre. Merece destacarse que, pese a lo excelente que es la caracterización de Joaquín Viera, se trata de un personaje más novelesca que dramático, al menos dentro de la estética galdosiana. Debió ser que Galdós comprometió esta caracterización para dar más importancia en la adaptación teatral a Clotilde, personaje típico de comedia más agradable y popular.

De manera semejante las sutilezas de la caracterización de Malibrán se pierden en el drama. De individual, cínico, cosmopolita, amoral, se reduce al prototipo del villano de melodrama de intriga amorosa. Véanse los dos apartes de este personaje que citamos arriba para ejemplificar las distinciones entre el lenguaje del drama y la novela dialogada, (p. 478). Sirven también de ejemplo de la cambios en la caracterización de Malibrán.

La Peri.--En ambas versiones de Realidad, Leonor, la Peri, aparece en sólo dos escenas. Sin embargo, en el conflicto de la novela es más importante que Infante, cuyo

papel es de más extensión. En estas escenas en las dos versiones de la obra, Leonor se caracteriza casi exclusivamente por medio de su relación con Federico. Eliminadas las sutilezas en la caracterización de la Peri, al llevarla al teatro, el personaje llega a ser un tanto crudo, menos humano. Se presenta al público lo que el público espera ver una prostituta, aunque sea de buen corazón, mentras que en la novela no se retrata con idea preconcebida de lo que debe ser.

El cambio en la caracteriación se efectúa de dos maneras: mediante la actitud de Leonor y mediante la de Federico hacia ella. En el pasaje abajo citado, transcrito de la primera entrevista de Leonor y Federico, se nota que lo que se suprime expresa un sentimiento de Federico sobre su amistad con Leonor. Más adelante Federico menciona que ella le está ayudando como él le había ayudado antes. En el drama, Leonor es la que habla de su ayuda a Federico. Este cambio y en general el cambio a diálogo corto y rápido hace parecer un poco brusca la actitud de Federico hacia Leonor. Además, al hablar de su amistad con la prostituta invoca a Dios, algo que podría ofender al público contemporáneo.

> Federico.--Amistad es ésta que Dios debiera tener en cuenta. En ella se funda algo, que, si no es verdad, se le parece; en ella puede haber abnegaciones y hasta sacrificios. No es por alabarme; pero conviene recordar que
>
> Federico.--No es por alabarme; pero conviene recordar que yo también supe ayudarte en trances críticos de tu vida.
>
> Leonor.--Justo, como yo a ti ahora. . . (II.iv.522)

> yo también supe ayudarte
> en trances críticos de tu
> vida, como tú me ayudas
> ahora. Me compadeces,
> como yo te he compadecido.
> Pues aunque seamos un par
> de pícaros tú y yo, este
> sentimiento que uno a otro
> nos inspiramos, ¿no es de
> la mejor ley? (II.v.818)

Más adelante en la misma escena, Leonor llama a Federico ". . . el perdis más caballero que hay bajo el sol" (II.v.818). En el drama pronuncia estas palabras como fin de la escena, cuando ya ha salido Federico (II. vii.524). En la novela, Federico le devuelve el halago, "Y tú, la perdida más señora que hay bajo la luna. . ." En el drama, suprimidos pasajes así, aunque Federico le profesa cariño, su actitud no se caracteriza por la misma ternura ni respeto.

Cuando Federico, en la novela, le pregunta sobre sus amores, hablan los dos de sus amantes como individuos hacia quienes Leonor siente cariño. En èl drama en cambio, ella misma se rebaja en términos despectivos. "¡Ay! ¡Las mías! Son tan públicas que en rigor, más que contarlas, debería. . . desmentirlas para figurarme que no son verdad" (II.v.522). Darle un pasado que explica su perdición también tiene el efecto de humanizarla en la novela. Este pasaje se suprime en el drama:

> Leonor.--¡Vaya un disparate, niño. Si la
> pobrecita le tiene ley a ese facha déjalos
> que se casen. Guárdate el orgullo para
> otras cosas. Puede que sea más feliz con

> él que con cualquier fantoche de esos que andan por ahí. Yo tuve un novio barbero. ¡Ay mi Lucas! Se llamaba Lucas. . . Si me hubiera casado con él, en vez de escaparme de casa de mis tíos con el tenientillo de Infantería que me perdió, hoy sería yo una mujer honrada; mira tú, tendría la mar de chiquillos y. . . . (II.ix.819)

El único pasado que le proporciona en el drama es el inmediato. Al mirar las joyas que va a vender para sacar de apuros a Federico, le dice de quienes las recibió uno por uno. (Esto es otro ejemplo de la adición al drama del empleo del objeto por su eficacia visual.) La presencia de las joyas también hace fijar la atención en el materialismo más bien que en el sentimentalismo de Leonor.

Cuando Federico habla de las conquistas de la Peri en el pasaje abajo citado, el número en la versión teatral cambia de tres a siete. También para exagerar el aspecto negativo del personaje se añaden las palabras "que yo sepa".

| | |
|---|---|
| Federico.--(Sólo.) ¡Qué criatura, qué arranques! Lo mismo absorbe una fortuna que la regala. Ha arruinado a tres ricachos, y a mí me comió lo que heredé de mi madre. Pero ¡qué simpático desorden! (II.v.819-820) | Federico.--¡Qué criatura, qué arranques! Lo misma absorbe una fortuna que la regalaría si la tuviera. Ha arruinado a siete, que yo sepa, y a mí me comió lo que heredé de mi madre. . . Pero, ¡qué gracioso desorden! (II.v.523) |

Al volver con el dinero, en la novela, Leonor le dice a Federico que fue primero a case de Torquemada, pero

que se dio cuenta de la posibilidad de escándalo que causaría (II.vii.821). Esto se suprime en la versión teatral. La capacidad de delicadeza en tales asuntos es otra complejidad del personaje que no se lleva a la versión teatral.

En la escena de la novela que precede a la segunda entrevista de Federico y la Peri, se nos presenta a aquél, muy agitado, vagando por las calles, los casinos y los teatros de Madrid, encontrándose mientras vaga con varios amigos. La imposibilidad de efectuar estas situaciones en la representación escénica exige que en el drama Federico reciba en su casa la visita de los personajes con quienes se encuentra en la novela. Al no vagar Federico, se hacen más directas las escenas del drama. Se pierde la casualidad de los encuentros; por ejemplo, en el drama, el hecho de que le visite la Peri implica un propósito por parte de ella. La acción se desarrolla de manera más directa según este propósito. En cambio, en la novela Federico va a la casa de ella más o menos para buscar consuelo o refugio. De ahí la diferencia básica entre la técnica de las dos versiones de la segunda entrevista.

En segundo lugar, otra vez, la eliminación de varios pasajes de esta escena tiende a comprometer la caracterización de la Peri.

El primer cambio importante es la adición al principio de la escena del episodio del libro de oraciones de la madre de Federico. Por ser objeto tan sagrado, no le deja a Leonor coger el libro; sólo le deja tocarlo con "la punta de los dedos" (IV.vii.543). Este motivo, como ya hemos notado en otra sección, se completa cuando da el libro a Augusta. Un motivo inventado al adaptar la novela dialogada al teatro, de cierto modo sirve para establecer desde el principio de la escena, el estado espiritual desesperado de Federico. Además, añade una nota melodramática para agradar al público teatral. El uso aquí de un objeto en la escena, como hemos visto antes, es un intento de hacer más plástica la rendición del asunto. Sin embargo, el motivo del misal compromete la continuidad espiritual de la obra. Si quería introducir tal elemento teatral, Galdós podría haber hecho que Federico diese el libro a la Peri o más bien a Orozco. De todos modos, establacer el estado desesperado de Federico desde el principio ayuda a adelantar de manera muy directa la acción. Se eliminan muchos de los pasajes en los que se analiza la relación entre Leonor y Federico y también los que desarrollan aspectos de la vida de aquélla que no tienen relación directa con el argumento.

En la versión teatral, Leonor ha ido a casa de Federico a informarle de que se había descubierto su

relación adulterina con Augusta. Al ver su estado, se le hace difícil decírselo. Esto se nota en los abundantes apartes. Como dijimos, en la novela, Federico había ido a casa de Leonor para consolarse. A lo largo del diálogo sobre su estado espiritual, sus amores y la amistad que tiene, tocan, casi por casualidad, el asunto. Leonor le dice que se han descubierto sus amores, como si lo supieran todos ("Pero, hijo mío, ¡si lo saben hasta los perros!" [IV.ii.863].) O sea que en el drama es cuestión de una sucesión dinámica de hechos, mientras en la novela dialogada el proceso es totalmente distinto. Se presenta como el descubrimiento de hechos antes secretos que vienen a la superficie de manera casi incidental, o sea no esperada por parte de los interlocutores.

Mientras que se apresura la desesperación espiritual de Federico por las exigencias de concentración de la acción en el drama, la personalidad de Federico no cambia en lo básico. En cambio, la eliminación de varios pasajes de interacción entre Federico y la Peri, afecta de manera muy elemental la caracterización ésta. El primer ejemplo en esta escena es la condensación del pasaje en que menciona Leonor que necesita inventar algún negocio. En ambas obras lo del negocio se liga a sus deudas; en la novela se enumeran las deudas pero no en el drama. Resulta que no son de ella misma, sino de su amante.

Esto no se sabe en el drama, en el que tampoco teoriza sobre el amor ("Chico, porque cuando tocan a enamorarse pierde una el sentido. . . ") (IV.ii.860-861, IV.ii.541). Lo que es una combinación de necesidad material y exigencias de problemas de aspecto amoroso en la novela, se hace avaricia o materialismo en el drama.

Al hablar del problema de la hermana de Federico, Leonor opina que la mujer debe tener libre elección del esposo. Esta faceta liberal y racional de su personalidad no se da en el drama.

> El casarse, hijo mío, debe ser una cosa muy liberal; quiero decir que la mujer debe escoger a quien le entre por el ojo derecho, y nada más. Ya no estamos en los dias de la Inquisición. . . (IV.ii.861)

Se nota también, que aunque sea mujer pública, cree en el amor; es hasta cierto grado romántica. Con la omisión del pasaje, este aspecto de su carácter no se desarrolla.

Se ha eliminado la primera parte del pasaje en que la Peri implora a Federico que confíe en ella. Estas palabras recalcan su humanidad y su preocupación genuina por el bienestar de Federico. La última parte, la ligera más bien que la seria, se conserva, reforzando la caracterización de la Peri como frívola:

| | |
|---|---|
| Leonor.--Pero a mí no me la pegas tú. La causa de que estés ahora tan "cabistivo" y "pensibajo" no es ni lo de tu padre ni lo de tu hermana. Es otra cosa. Si yo te calo muy bien, si yo | Leonor.--A mí no me la pegas tú. ¿Por que no me confías tus secretos? Sé lo que son penas, y en lo tocante a penas de amor, no hay quien me gane. Podría poner |

> te entiendo. Tú guardas un secreto, que no quieres confiarme, y haces mal, porque yo, que soy una pública, tengo corazón, y no me faltan entendederas para decirte esto y lo otro que te pudiera consolar. Sé lo que son penas, y en lo tocante a penas de amor, no hay quien me baraje a mí. Podía tener cátedra de esto en la Universidad, y saldría yo, con mi birrete color de rosa y mi toga de batista, a explicar a los chicos el tratado de las fatigas de amor con todos sus pelos y señales. (IV.ii.861)

> cátedra de esto en la Universidad, y saldría yo con mi birrete color de rosa, y mi toga de batista, a explicar a los chicos el tratado de fatigas de amor. (IV.ii.542)

Por fin concede Federico. Le explica su situación a Leonor, sin mencionar nombres. Le dice que sus amores no le satisfacen, que no hay confianza entre él y su amante. Al terminar dice "Ya ves que te confío mis secretos más delicados; te lo confío todo, menos el nombre." Reacciona Leonor en uno de los raros apartes de la escena "(<u>con malicia</u>.) ¡Como si yo no lo supiera mico!" La nota de malicia, complica aun más el carácter de Leonor, un tanto monolítico en el drama.

Con semejante malicia, aunque no lo estipula el autor por medio de una acotación, Leonor saca las cartas y empieza a <u>adivinar</u> el secreto de Federico, que ya sabía.

Resulta que le informa de que su secreto se descubrió en una reunión en su casa. Federico le pregunta lo que hizo ella al oír que Augusta era su amante y que "le paga

las trampas" (IV.vii.862, IV.ii.542). Contesta Leonor:

> Leonor.--Pues te defendí diciendo que tú no eras capaz de tomar dinero de ninguna mujer . . . (Bajando la voz.) Que nosotros tengamos acá nuestros cambalaches es cosa que nadie sabe, que a nadie le importa, y que entre nosotros se queda. Claro, de ti para mí, lo ganamos como podemos, y nos ayudamos. No es deshonra, digan lo que quieran. . . Pero ¡arrimarte tú a una casada rica para que te mantenga! . . . Eso no lo puede decir quien te conozca. (IV.vii.863)

> Leonor.--. . . En fin, te defendí como una leona sosteniendo que tú no eres capaz de tomar dinero de ninguna mujer. Claro, había que decirlo así. (IV.ii.542)

Este pasaje es otro ejemplo del compromiso en la caracterización de la Peri. Los elementos que la humanizan, su fuerte sentido de la amistad, su comprensión extensa de los problemas de Federico, no se destacan tanto en el drama (Recuérdese que no es una comprensión total. Si fuera total, Federico no se suicidaría anhelando la comunicación con Orozco; le satisfaría su relación con Leonor.). En el drama, se añade al pasaje la expresión metafórica, "Te defendí como una leona". Este epíteto también ejemplifica la distinción entre las respectivas versiones del personaje. En el drama es un personaje más simplista, una mujer impulsiva, animal en su fidelidad a su amigo. Esto le da impacto dramático, pero otra vez compromete la complejidad de su caracterización.

El mismo efecto tienen unos cambios más sútiles. Por ejemplo, al preguntar Federico si Malibrán sabe dónde queda el "nidito", en el drama afirma Leonor que "Se lo calló muy bien callado por más que los otros le marearon para que cantara" (IV.ii.542). En la novela, en cambio, dice: "Se lo calló muy bien callado, por más que le mareamos para que nos dijera" (IV.vii.863). Nótese que en la novela dialogada, la Peri se incluye entre los que querían averiguar el secreto, ("le mareamos"). Ya notamos su capacidad para la malicia. Aquí sale el elemento de la curiosidad que le deja casi comprometer su fidelidad a Federico.

Culminación del cambio en el carácter de Leonor es el final de la escena. En el drama, sugiere la amenaza de violencia física a Malibrán para prevenir que éste denuncie a Federico, actitud muy simplista y distinta de la que exhibe en la novela. En ésta trata de comprender el estado espiritual de Federico aunque no lo logra. Sabemos esto mediante la acotación, "(Fingiendo comprender.)" (IV.vii.864). Sin embargo, le ofrece su ayuda total y su sincera abnegación:

> Federico.--(Con ternura.) Tú eres la única persona que veo con gusto a mi lado en esta ruina de mi espíritu. Cuantas personas trato más o menos íntimamente se me revisten de antipatía
>
> Federico.--(Con amargura.) Leononilla. . . ¡Ay!, tú eres la única persona que veo con gusto en esta ruina de mi espíritu. Entre tantas caras que me ponen un ceno antipático y hosco, solo la

en esta desgana que me aniquila; todas, incluso ella, y lo digo porque es verdad, sintiéndolo mucho, pues no se lo merece la infeliz. Entre tantas caras que me ponen mal ceño, sólo la tuya resplandece. ¿Verdad que es raro? Pero siempre ha de haber algo que no se entiende, y lo que no entendemos, adviértelo es lo que más consuela. Las cosas muy resabidas y muy estudiadas hastían el alma. Las que se nos presentan en términos vagos, confundiendo nuestra razón, son las que nos confortan y nos alientan.

Leonor.--(Fingiendo comprender.) Es verdad, verdad. Yo me intereso por ti, y por ayudarte a sacarte de un apuro soy capaz de comprometerme. Pídeme lo que quieras. Mándame que haga trampas en el juego, y las haré.

Federico.--No, eso no. ¡Quita allá!

Leonor.--Pues las he hecho, para que lo sepas. Tu tranquilidad vale más que un poco de moral de timba, tratándose de estos bobalicones que vienen aquí a divertirse conmigo. En un día de gran ahogo, y antes que verte padecer por cochinos mil reales, le doy yo el pego al lucero del alba.

tuya resplandece. ¿Verdad que es raro? Pero siempre ha de haber algo que no se entiende, y lo que no entendemos, adviértelo, es lo que más consuela. Las cosas muy sabidas y muy estudiadas, hastían el alma. Las que se nos presentan en términos vagos, confundiendo nuestra razón, son las que nos confortan y nos alientan.

Leonor.--(Aparte.) No tiene la cabeza buena, no. (Alto.) Pues para consuelo, para medicina de tu alma, aquí me tienes. Sigue mis consejos y verás. No te amilanes. Entre tú y Manolito Infante, cogéis a Malibrán y le metéis el resuello en el cuerpo. Yo puede deciros de él cosas muy feas, pero muy feas. . . No tenéis más que amenazarle con publicarlas si no calla, y callará como un plato de habas. . . Así se hacen las cosas. . . , y pecho a los runrunes, y no habas caso. Sigues, seguís achantaditos, y quién sabe si al fin lo que hoy parece un peligro será tu salvación. (IV.ii.543)

Federico.--(Enojado.)
Cállate. Me lastimas
profundamente.

Leonor.--Déjate proteger,
mico. ¿No me das tú
parte de lo que ganas?

Federico.--Sí, pero yo
no hago trampas.

Leonor.--Cada uno es cada
uno. Yo no soy tú; yo soy
pública, aunque para ti
sea muy particular.
(IV.vii.864)

Como último recurso en la novela se le ocurre a Leonor que la solución más lógica de los problemas de Federico es la riqueza de Augusta. En la ausencia del análisis de su precocupación sincera por el bienestar de Federico, en el drama, y la oferta sincera de ayudarle ella misma, parece que esta solución arranca de la insensatez.

En la versión dramática, termina la entrevista cuando la criada anuncia la llegada de Orozco. Con las palabras "(Aparte.) ¡El marido de la de Orozco! ¡Yo me las guillo! (Alto.) Quédate con Dios. (Aparte.) Se armó la gorda", termina la escena con cierta elevación de crisis dramática, o más bien melodramática (IV.ii.543). En cambio la escena en la novela permanece en la región de la sobriedad pesimista, nada melodramática. A Leonor no le preocupa el conflicto entre Federico y Orozco. Le preocupa más bien el estado espiritual crítico de su amigo. Tiene presentimiento de algo malo: "Chico, no te

me pongas así. Tú tienes alguna mala idea y no quieres decírmela." Más adelante, después de irse Federico "¡Pobre mico, no me gusta su cariz! . . . Su cabeza está llena de nubarones. Diera yo algo por poder despejársela," (IV.vii.864).

Aunque la intriga se basa en un triángulo de amor entre, Augusta, Orozco y Federico, Leonor tiene significado tangencial en esta acción. No es amada por ninguno de los personajes masculinos. Pero como el problema de la comunicación entre los personajes principales es tan importante, y ella es la única persona con quien comunica Federico, tiene que considerarse, si no personaje principal, algo más que secundario. Como se ha advertido tanto en lo que se refiere a Fortunata y Jacinta, la insuficiencia emocional de un personaje galdosiano se suplementa con las características complementarias de otro. En términos muy sencillos, Fortunata y Jacinta constituyen un personaje completo, como hasta cierto punto es el caso con Juanito Santa Cruz y Maxi. (Cierto que es más compleja la situación en esta obra que en Realidad por haber tantos otros personajes que afectan la intriga amorosa.) Esta relación entre presonajes es muy obvia en Realidad, novela dialogada. Los personajes mismos la afirman. Las necesidades emocionales que le hacen falta a Augusta en su matrimonio se satisfacen en su relación con Federico.

La falta de comunicación que sufre Federico en su relación con Augusta, hasta cierto punto se la proporciona su amistad con Leonor. Lo que no encuentra Federico por ninguna parte lo halla suicidándose. Por medio de este hecho trágico sólo se soluciona un aspecto del conflicto. Federico logra comunicarse con Orozco. Augusta y Leonor no son capaces de comprender el sacrificio. Aunque al fin Leonor no comprenda el conflicto de Federico, el consuelo que le proporciona es de suma importancia en el conflicto interior. Los cambios en el carácter del personaje y en la relación entre ella y Federico comprometen sutilmente el balance del conflicto íntimo.

Manolo Infante.--A diferencia de lo que encontramos en la alteración de la Peri quien participa en el conflicto íntimo en un grado limitado en las dos versiones, se compromete enteramente la armonía de este conflicto abriéndolo, en el drama, a Manolo Infante. En la novela, este personaje nunca logra enterarse de la realidad íntima.

En La incógnita, novela epistolar, por medio de las cartas de Infante a su amigo Equis, van saliendo las circunstancias de la intriga. La perspectiva de Infante en conjunto con la de Equis, a quien le son conocidos todos los contertulios de los Orozco, es lo que se nos presenta en La incógnita. Como Infante no es actor, sino observador, en la novela epistolar, y como tampoco, aunque narrador, es autor omnisciente que penetre en las almas de

los personajes, nos proyecta un conocimiento superficial de los hechos.

En Realidad, novela dialogada, "la verdad relativa y superficial de lo narrado en La incógnita se convierte, así, en verdad profunda gracias a la penetración con que el autor llega hasta el interior de las almas. . . ."[13] En la novela, la función de Infante no cambia. Todavía es observador. (Parece ser más significante en La incógnita por ser el narrador aunque no lo es.) Los pasajes ya notados como acotaciones habladas en la sección que se dedican al estudio de las acotaciones (p. 468) son ejemplos de la observación de Infante. Sin embargo, en vez de verlo todo desde su punto de vista como en La incógnita, lo vemos, inclusivo a Infante, desde adentro. Esta realidad total se descubre sólo al lector, por partes, a Augusta, Orozco, y Federico. En Realidad, novela dialogada, Infante no alcanza más conocimiento de los hechos que en La incógnita.

La eliminación de la confesión de Infante a Federico de la atracción que siente hacia su prima y su deseo de seducirla, materia relativamente extensa, afecta mucho la caracterización del personaje (II.i.811). En la novela, mientras no llega a la acción inmoral, se retrata espiritualmente de una moralidad floja, relativa más bien que absoluta, y social más bien que íntima. Aunque Federico

---

[13]Correa, Realidad y ficción, p. 162.

ha ultrajado a su mejor amigo, es de una moralidad más honda y absoluta que Infante.

En el drama para que funcione como catalizador en el suicidio de Federico, tiene que retratarse de una rectitud moral intachable desde el principio. De ahí la eliminación de la materia sobre su interés amoroso en Augusta y el traslado de las palabras de Federico abajo transcritas al papel de Infante en el drama. Estas palabras se recitan en la escena itinerante de Federico e Infante en la novela, y se trasladan a la primera escena del primer acto, escena de tertulia.

> Federico.--No, no las tiene. Veo, Infantillo, que siendo yo una mala cabeza, como dicen, y tú uno de los niños más formalitos de estos tiempos, estoy menos corrompido que tú. Pues te digo otra cosa: tus pretensiones son una mala acción y una deslealtad.
>
> Infante.--Si pones la cuestión en el terreno de la moral del "Amigo de los Niños". . .
>
> Federico.--Que es la única. Si yo me viera en tu caso, me haría infeliz la idea de agraviar y deshonrar a un hombre tan bondadoso, tan digno de respeto y amistad. Dime, ¿eres tú de los que ven en Orozco un hipócrita, un egoistón lleno de camandulas? (II.i.812)
>
> Infante.--¿Yo? No me conoces. A mi prima Augusta, bien lo sabes, la miro como hermana. Ella y mi tía Carlota son la única familia que me queda. Su marido es el amigo que más quiero en el mundo. No, no cabe en mí la villanía de galantear a la mujer de un amigo íntimo, hombre, además, de excepcionales condiciones morales, hombre único, lleno de méritos y virtudes. (I.i.509)

No es decir que se caracterice a Infante de manera negativa en la novela; es un ser sin gran convicción moral, pero simpático. Es muy buen amigo; es sincera su preocupación por el bienestar de Federico. Sin embargo, no tiene la capacidad moral extraordinaria de un Orozco o de un Federico.

Se añade al drama la visita de Infante a casa de Federico, antes del suicidio de éste. Federico que no ha podido comunicar con su más íntima amiga, le confiesa todo a Infante. Aun más fuera de carácter, autoriza a Infante a contárselo a Orozco.

Galdós sube a Infante al nivel moral de Federico y Orozco, para que Federico le confiese su delito y para que Infante estimule el suicido de su amigo. Se conviente Infante en "guardián caballeresco del honor" de Augusta y Orozco (IV.vi.547).

Por lo tanto, la belleza de la intimidad del conflicto en la novela se destruye. El hecho de que Infante estimule el suicidio de Federico, destruye el valor moral tan sublime de la acción. También, con el pasaje en el que le dé permiso informar a Orozco, la intimidad de la comunicación con Orozco, mediante la muerte de Federico se pierde.

Se compromete tanto el carácter íntimo del conflicto, que Infante viene a ser una especie de juez moral. Juzga a

Federico; y al fin del drama se hace confidente de Augusta y la juzga también. Como confidente, sustituye a Felipe que sirve esta función en la novela. No resulta una sustitución de iguales. El hecho del conocimiento de Felipa del conflicto interior no significa nada. Tradicionalmente en la literatura, la criada funciona como confidente. La sirviente fiel de confianza, en este caso no se retrata de manera individual, sino tópicamente. No tiene vida en la novela dialogada aparte de la de servir. Es poco más que una extensión del personaje a quien sirve. Por lo tanto, que Felipa esté consciente de algo de la acción íntima no se considera un intrusión. Lo que hace en sus conversaciones con Augusta es decirle precisamente lo que ésta quiere oír.

El caso de Manolo Infante es muy distinto. Muy avanzado el desarrollo del conflicto del drama, se establece como juez moral. Ya vimos que no se entera del conflicto íntimo hasta el cuarto acto del drama. En el quinto, funciona como confidente de Augusta. El diálogo nos informa de que la había ayudado a escapar de la casa de Federico sin que la descubieran las autoridades. Había obrado en su capacidad de "guardián" del honor de su prima y el de Orozco para evitar el escándalo. Su situación de confianza con su prima le permite aconsejarla en su relación subsiguiente con su esposo. O sea que no sólo se entera del conflicto íntimo de Federico, sino

también del de Augusta y Orozco. Resulta en el drama, que respecto a la moralidad, Infante, con su papel relativamente insignificante, trasciende los nivelas morales de los personajes principales. Lo penetra todo, sin distinguirse como creación literaria y dentro del mundo ficticio, sin distinguirse en términos de sustancia moral, para merecer su función en el desenlace.

Expresión monologal

Antes de estudiar las alteraciones efectuados en las caracterizaciones de los tres personajes principales, Augusta, Orozco y Federico, convienen algunas palabras sobre la utilización extensiva de la expresión monologal en Realidad, novela dialogada. Junto con La incógnita, Realidad es un estudio de los varios niveles de lo real, e individualmente representa también tratado de los distintos niveles ético-morales de los personajes. Además es un análisis de los diversos niveles de comunicación, o de incapacidad de comunicarse, por parte de los personajes.

Por ser tan acertado el sistema de clasificación de los varios modos de comunicación y expresión monologal de Sobejano, lo adaptamos. El crítico distingue entre la conversación que no contiene conflicto, y el diálogo de conflicto. En lo que se refiere a la expresión monologal, la divide en tres categorías: el aparte, el soliloquio y el monodiálogo. El último, el único que necesita explicación, es el diálogo del personaje con la

sombra del interlocutor, objeto de sus preocupaciones espirituales.[14]

Ya notamos la función de la tertulia que crea ambiente. También dijimos que mezclada la materia de tertulia con la de conflicto, sin dividirse en escenas separadas, se efectúa una presentación objetiva de la materia. Todo lo que se oye se presenta. No se caracteriza una materia como de más importancia que la otra. Vemos que la tertulia también sirve otra función, en lo que se refiere a la comunicación entre personajes. Galdós propone que la convención social compromete la libre comunicación entre individuos. La tertulia sirve de ejemplo del nivel más superficial y social de la comunicación. Sin embargo aun en este nivel, hay momentos en que se da una ruptura en la comunicación. Los que "tienen algo que disimular",[15] como Malibrán, acuden a la expresión monologal en forma del aparte. El contraste entre lo que se dice y lo que se piensa, que se da tanto en Realidad, novela, constituye un comentario de Galdós sobre la calidad de la comunicación social; se entremezcla esta materia en la novela de una manera imposible de efectuarse en el teatro. Efectivamente, como la obra se dirige a un público de lectores, esta clase de expresión monologal no toma la forma de apartes precisamente, sino

---

[14]Sobejano, "Forma literaria", p. 99.

[15]Ibid., p. 100;

de "para sí". La distinción es que el aparte representa lo que el interlocutor piensa, materializado en forma de la palabra hablada dirigida al espectador; el "para sí", evidentemente, es la representación del mismo pensamiento del interlocutor. O sea que pueden darse con gran frecuencia, como en el pasaje abajo citado, sin que tenga que preocuparse el novelista con la mecánica de la recitación del "para sí", casi inextricable del texto.

> Infante.--(Aparentando atender al marqués y contestándole con cabezadas.) Yo. . . ¡Oh! Yo no creo. . . (Aparte.) Ya se acerca. Disimulo, y mucho ojo a la cara de esa hipócrita. Que no se me escape ni la inflexión más ligera.
>
> Augusta.--(Para sí, fingiendo prestar atención a lo que le dice Villalonga.) Ahí está ya, Cara mía, ojos míos, haceos de piedra. Que ninguna suspicacia, ninguna curiosidad os sorprendan en un descuido de expresión. Ese pillo de Manolo me está observando. . . A buena parte viene. El corazón me salta en el pecho; pero la cara, bien prevenida, se mantiene firme; y aquí no pasa nada. Indiferencia afectuosa. . . , distracción. . . ; no le siento entrar. (Entra Federico.)
>
> Infante.--(Para sí.) No repara en él. . .
>
> Federico.--(Saludando.) Aunque usted no quiera. . . , Augusta. . .
>
> Augusta.--(Fingiéndose sorprendida y sin ninguna emoción visible.) ¡Ah! . . . Parece que entra usted como los ladrones. ¡Cuánto tiempo! . . . ¿Ha estado usted malo?
>
> Federico.--Un pocuillo.
>
> Augusta.--Pues no se le conoce en la cara. Me alegro de verle. ¿Nos trae usted noticias nuevas del crimen?

> Infante.--(Para sí.) Pues, señor, cualquiera los descubre a éstos. ¿Tocaré yo el violón a toda orquesta? ¿Correré tras un fantasma? (I.iv.798)

El "para sí" de los diálogos entre personajes principales es lo que Sobejano designa soliloquio, como distinto del monodiálogo del personaje con la imagen o sombra de otro personaje.[16] Cuando dos personajes no logran comunicarse recurren al soliloquio para expresarse; cuando el conflicto íntimo se intensifica hasta el punto de volverse inaguantable la necesidad de comunicación por parte del personaje, la imaginación de este evoca la sombra de la persona con quien quiere comunicar. Augusta evoca a Federico, y Federico a Orozco. Efectivamente, en ciertas "para sí" dialogan con sus propias consciencias.

La expresión monologal de tan extensivo desarrollo en Realidad, novela dialogada, sirve un doble propósito: dentro del mundo ficticio proporciona a los personajes el medio para comunicarse; para el autor representa un medio de penetrar de manera objetiva en el alma del personaje. (En El abuelo, la acotación comparte esta responsabilidad con le expresión monologal. Por tratarse de palabras del autor resulta menos objetiva.)

Mediante la expresión monologal, en Realidad, novela, "un drama puramente ético pasa ante los ojos del lector,

---

[16] Ibid., p. 102.

absorto en aquellas escenas semifantásticas en que hablan a solas las conciencias o hablan con las sombras de otros personajes, . . . "[17]

Las caracterizaciones de los personajes se completan por medio de la materia monologal. Por ejemplo, es muy posible que ausentes los soliloquios y los "para sí" de Federico, resultaría el personaje una especie de señorito a lo Juanito Santa Cruz.

Varios críticos, (incluso Clarín, arriba citado) han juzgado artifioso el empleo del monólogo en Realidad, novela dialogada. Por anticipar, pero no lograr la técnica de "stream of consciousness" joyciano, han juzgado incapaz a Galdós de la reproducción realista del proceso psicológico. No creemos que era capaz de lograr lo que Joyce y Faulkner, pero tampoco se puede concluir que Galdós no optó conscientemente por el lenguaje literario como hicieron Virginia Woolf e Ivy Comptnn-Burnett en obras semejantes. No se pueden ignorar los soliloquios de Isidora, durante sus insomnios en La desheredada, 1882, la primera novela contemporánea de Galdós, que tan temprano en su carrera literaria apuntan hacia "stream of consciousness". Es decir que evolucionando tanto para poder conciber Realidad en 1889,

---

[17]Clarín, Galdós, p. 215.

podría haber logrado algo muy semejante a esta técnica.

Creemos, hasta cierto punto, como dijimos en la introducción a este estudio, que la forma literaria se inspira en la materia. Considérese que no se trata de una profundización psicológica de la clase que se encuentra en Joyce y Faulkner con sus asociaciones verbales libres, e inconexos freudianos, sino un análisis casi exclusivamente moral del personaje. La expresión monologal más íntima de esta obra, como también la de El abuelo, es de forma y sustancia interiorizada más a la manera del rezo silencioso del individuo con Dios, a la que está adecuada el tono retórico y formal, que al "stream of consciousness" de tipo psicológico.

Personajes principales

Ahora bien, al tratar las alteraciones en los personajes, principales, las consideramos a través de las escenas críticas en el conflicto. En estas escenas figuran soliloquios y monodiálogos. Por lo tanto, el estudio de los personajes principales también será un cotejo de la expresión monologal en la novela dialogada y la adaptación teatral.

Augusta/Orozco.--La escena viii, de la primera jornada de la novela, que corresponde a la décima del primer acto del drama se reduce bastante al ser llevada al proscenio. En esta escena se da por primera vez un desarrollo amplio del

conflicto íntimo. La tendencia general de los cambios es hacia la eliminación de la materia analítica, y la exteriorización de la expresión íntima con concomitantes simplificaciones en los caracteres de Augusta y Orozco. La escena de la novela dialogada empieza con dos "para sí" quizá innecesarios, pero que de todos modos establecen, desde el primer pasaje, el carácter íntimo de la situación (I.viii.805, Lxi.514). Estos pasajes se suprimen.

Más adelante, se suprimen el primer ejemplo de la distancia espiritual que siente Orozco entre él y su esposa, "(Aparte ensimismado.) ¡qué lejos de mí, pero que lejos, veo a mi mujer!" Pasa, en su diálogo con Augusta, a su afán de hacer obras caritativas. El aburrimiento de Augusta con este asunto se hace evidente en un "para sí", también suprimido en la versión teatral, "(Para sí.) Ya tenemos en planta la idea fija de estas últimas noches. . . " (I.viii.805). La expresión en voz alta del deseo de Orozco de que comprenda su esposa sus preocupaciones morales, otro ejemplo de la distancia entre ellos, se elimina, "Mi mayor satisfacción sería que mi mujer comprendiera esto. . . Creo que, al fin, lo entenderás" (I.viii.805). El primer soliloquio de extensión de Orozco se reduce al adaptarse al drama. Algo de lo muy teórico moral se suprime. Más importante, sin embargo, es la supresión de aquella parte del soliloquio

que se refiere a la relación de Orozco con su esposa:

> Orozco.--(Solo acostándose.) Sí, es preciso descansar, transigir con este mecanismo brutal y tonto en que estamos metidos. Aquí solo, dentro del círculo de mis pensamientos apartado del mundo ante el cual represento el papel que me señalan restablezco mi personalidad, me gozo en mí mismo, examino mis ideas y me recreo en este sistema. . . , lo llamaré religioso. . . , en este sistema que me he formado, sin auxilio de nadie, sin abrir un libro, indagando en mi conciencia los fundamentos del bien y del mal. . . ¡Qué placer descubrir la fuente eterna, aunque no podamos beber en ella sino algunas gotas que nos salpican a la cara! Hay en el mundo más de cuatro necios que me creen fanatizado por las prácticas de esta o la otra religión positiva. Su error me encubre. No los sacaré de él. . . Una sola idea me aflije, y es que mi mujer está aún distante, pero muy distante de mí. Miro para atrás, y apenas la distingo. Cada noche, al quedarnos solos en este dulce retiro, libres de la estolidez humana, arrojo a su entendimiento algunas ideas. . . ; hoy ésta, mañana aquélla, como el novio que tira chinitas al balcón de su amada para llamar la atención. No las recibe mal; pero no se halla todavía en estado
>
> Orozco.--(Levantándose.) Bueno; te obedeceré. (Vacila; se vuelve a sentar.) No, no me acuesto. Mejor estoy aquí. ¡Qué dulce soledad! Aquí, solo, dentro del círculo de mis pensamientos, apartado de la sociedad, que en su comedia insípida me impone uno de los papeles más vulgares, restablezo mi personalidad, me gozo en contemplar los medios que empleo para mi propia corrección, examino mis ideas, peso mis acciones. . . ¡Oh!, no estoy satisfecho de mí, ni mucho menos. . . ¡Y esos necios creen . . . ! Poco, muy poco he hecho para aliviar el mal humano. . . ¡He de hacer más, mucho más. . . ! Hay que seguir, hay que avanzar, avanzar siempre. . . , hasta descubrir la fuente eterna, aunque no podamos beber en ella más que algunas gotas que nos, salpican la cara. . . (Levantándose.) ¡Cuán larga y compleja la humana labor!, y el tiempo (Mirando el reloj.), ¡con qué traidora sencillez se escurre, se va, se pierde! . . . No, no; aunque mí mujer me riña, no me acuesto sin trabajar un poco. (Pasa al despacho.) (I.x.515)

> de asimilárselas. Creo que
> al fin se enterará. Es buena,
> y su corazón está preparado
> para limpiarse de egoísmo
> . . . ; ¡limpieza en extremo
> difícil! . . . ¡Vaya si es
> difícil! (I.viii.805)

El soliloquio de Augusta que sigue el de Orozco está trazado paralelamente. Ella piensa en su relación con su esposo y en el estado de su conciencia; la parte que se elimina en la adaptación teatral tiene que ver principalmente con lo primero. Resulta para ella algo muy complejo. Lo quiere mucho, pero sin el misterio y la atracción erótica que encuentra en su relación con Federico. Lo que se conserva en la versión teatral es por la mayor parte lo que toca a la intriga amorosa de Augusta y Federico en su aspecto melodramático: los celos, el remordimiento y la confesión. Resulta que en el drama, Augusta se retrata más o menos como la mujer ordinaria que tiene amante por falta de respeto o amor por su esposo. En la novela dialogada, en cambio, y de manera semejante a lo que vemos en la relación de Federico con Leonor, lo que Augusta tiene por una parte con el esposo, y por otra con el amante le importa igualmente, pero de modo distinto. En Orozco encuentra el amor espiritual, la admiración y el repeto; en Federico, el misterio y la atracción sexual.

La exaltación extrema de los valores éticos de Orozco está expresada en el soliloquio que sigue al de Augusta.

Lo suprimido de este pasaje además de caracterizar a Orozco como un ser moral extraordinario, nos dice algo más de su relación con su esposa. Vale notar que también este pasaje se exterioriza; lo que se conserva toma la forma de un diálogo con Augusta. En la novela este soliloquio está seguido por un diálogo en el que Orozco dice que quisiera iniciar a su esposa en su modo de pensar. Además de su aburrimiento con el tema, Augusta muestra su falta de entendimiento en dos "para sí".

> Augusta.--(Para sí.) Vuelta a lo de anoche. . . (Alto.) No pienses en eso. Eres bueno, y por ser mejor te estás dando muy malos ratos. Es hasta un rasgo de soberbia el pretender salirse de la imperfección humana. (I.viii.807)

> Augusta.--Tu robusta naturaleza te engaña, querido. Imposible vivir así. Eres bueno, y por ser mejor te estás dando muy malos ratos. Es hasta un rasgo de soberbia el pretender salirse de la imperfección humana. . . ¡Ay, tengo miedo a la exaltación de tu cerebro! ¿Por qué no duermes? (I.x.515-16)

Esta tendencia de disminuir la preocupación por la comunicación entre Augusta y Orozco y de eliminar ejemplos de lo extraordinario de éste, se nota en otras supresiones demasiado extensas para citar aquí. El efecto de estas alteraciones se considerará más adelante.

Sólo una aparte del soliloquio y monodiálogo largo de Augusta se presenta en este punto en la escena del drama. Es la que se refiere a su relación con Federico, sus celos y la carta que piensa enviarle. Esta parte del pasaje

original se conserva en su forma monologal. La materia de la primera parte, no sólo se reduce sino que se exteriorza bajo el pretexto de contarle a Orozco lo que Augusta había dicho, dormida, noches anteriores.

Augusta.--(Para sí.) Me cree dormida. De este modo me rodeo de soledad, me meto en mí. (Atendiendo sin mirar.) Parece que discute consigo mismo en voz baja. Yo pensaré en silencio. Los dos padecemos con el insomnio. A mí me desasosiega el pecado y a él la perfección. . . No le siento ahora; no sé qué daría porque se durmiese profundamente. También yo. . . empiezo a notar, así, cierta torpeza, como si las ideas se me cuajaran. . . (Pausa.) Pero no se calma la inquietud que siento en mi corazón, este temor, esta ira, los celos. Se calmaría quizá si lo contase a alguien. Consuelo del espíritu turbado es la confesión; pero la confesión religiosa no acaba de satisfacerme. A un cura tendría yo que prometerle la enmienda, y esto no puede ser. Le engañaria si la prometiera; sería estafar la absolución, que es lo que hacen la mayor parte de los penitentes. Figurándose de buena fe que están arrependitos y creyendo que no reincidirán. Como no me gusta engañar, empiezo por no engañarme a mí misma. El que a mí me

Orozco.--(Con la lampara en una mano y varios papeles en otra.) ¿Aquí todavía?

Augusta.--Me iba ya.

Orozco.--Aguarda un poco. Hace tanto calor en eso despacho, que vengo a trabajar aquí. Me han puesto la chimenea que parece un infierno.

Augusta.--¡Trabajar! . . . ¡Tan tarde!

Orozco.--Sí, tengo que escribir unas cartas. . .

Augusta.--¿Qué es esto? (Viendo el legajo que Orozco deja sobre la mesa.) ¿El expediente de la Humanitaria?

Orozco.--Sí. . . , y por más vueltas que le doy, no puedo encontrar el dato que busco. No descubro ningún crédito pendiente . . . (Se sienta.) Además, traigo aquí otro asunto que quiero estudiar. . . y consultarte.

Augusta.--¿A mí?

Orozco.--Asunto por el que mostraste gran interés. ¿No te acuerdas? Aquel proyecto de institución

confiese ha de ser un sacerdote extraordinario, ideal, superior a cuantos hombres andan por el mundo, de un saber tan grande y de una sensibilidad tan fina para tomar el pulso a las pasiones, que pueda yo mostrarle con sinceridad hasta los últimos dobleces de la conciencia. . . (Agitándose en el lecho.) Pero ¿yo estoy dormida o despierta? Porque esto que pienso no es un despropósito de los que solemos soñar. . . ; esto que se me ocurre indica talento. . . Vaya si lo indica. . . Pues sí, ese confesor que me hace falta ya lo siento venir. Parece que lo traigo yo misma con la fuerza de mi pensamiento. (Aparece la sombra de Orozco sentada junto al lecho. Es una forma indeterminada, cuyo ropaje no se percibe; distínguense claramente la cara y las manos.) Aquí está ya. Lo que yo me figuraba: su rostro es el mismo de mi marido; sus ojos, que me miran con tanto cariño y dulzura, revelan el saber total y la piedad eterna. . . (Le mira fijamente.) ¿Y qué. . . ? (Pausa.) No dice nada. No hace más que clavarme su mirada, que me penetra hasta lo más hondo. No, no mentiré, no te ocultaré nada. Confesor, no me causas miedo, sino confianza. . . (Agitándose más.) Ya, ya sé qué es lo primero que debo decir: cuándo empezó mi infidelidad y la razón de ella. ¿La razón de para criar y educar niñas desvalidas. Tú me dijiste que te gustaría dedicar a esta obra benéfica todo el cariño, todo el interés, toda la atención correspondientes a los hijo que no hijos tenido.

Augusta.--Es cierta; lo dije.

Orozco.--Obra hermosa, en verdad. Mira. (Dándole un papel.) Este es el plan primitivo, ideado por mí, y que a ti te pareció demasiado amplio. Este otro (Dándole otro papel.) es un borrón tuyo modificando mi plan. . . Lee la nota que le puse. Verás que si yo pequé de atrevido, tú empequeñeces demasiado la institución. Examínalo todo, y proponme una solución intermedia más práctica que mi proyecto y menos meticulosa que el tuyo.

Augusta.--(Con hastío.) Bien. (Guarda los papeles en el bolsillo.)

Orozco.--(Mirándola sorprendido.) Pero ¿qué tienes, vida mía? Noto en ti cierta agitación.

Augusta.--Me has contagiado. No sé qué hay en mi cerebro. Pásame una cosa muy extraña.

Orozco.--¿A ver?

Augusta.--Estas noches . . . , se me figura que cuando duermo estoy

ella? ¡Yo qué sé! Esas cosas no tienen razón. Le traté algún tiempo, ya casada, sin sospechar que le quería con amor. No caí en la cuenta de que estaba prendada de él sino cuando me declaró que se había prendado de mí. Tres días de ansiedad y de lucha precedieron a uno memorable para mí. ¡Vaya diita, Señor! No me acuerdo bien de lo que sentí aquel día. La vida se me completó. Le amé locamente, y cuando me fuí enterando de sus desgracias, de las cadenas ocultas que arrastra el pobrecito, le quise más, le adoré. Declaro que hay dentro de mí, allá en una de las cuevas más escondidas del alma, una tendencia a enamorarme de lo que no es común ni regular. Las personas más allegadas a mí ignoran esa querencia mía, porque la educación me ha enseñado a disimularla. Pues sí tengo antipatía al orden pacífico del vivir a la corrección, a esto mismo que llamamos comodidades. Esto de hacer un día y otro las mismas cosas, el tenerlo todo previsto, el encontrar todo a punto, me entristece, me fatiga. Bendito sea lo repentino, porque a ello debemos los pocos goces de la existencia. Hemos nacido acaso para este tedio inmenso de la buena posición, teniendo tasados los afectos como las rentas? No; para algo nos habéis dado la facultad

despierta, y que cuando estoy despierta, duermo. ¡Qué desatino! Ahora mismo imaginaba que entré aquí no sé a qué hora, y que te hablé.

Orozco.--(Riendo.) ¿Dormida?

Augusta.--Sí. . . , y que te dije muchas cosas de un modo inconsciente. . . , como si fuera yo una máquina de hablar.

Orozco.--¿Y qué me dijiste?

Augusta.--Cosas. . . de esas que no se dicen nunca. . . ; no sé. . . Sácame de dudas. ¿Es cierto que te hablé?

Orozco.--No. (Recordando.) ¡Ah!, sí; anoche, en este mismo sitio, ya un poco tarde, entramos y hablamos. . .

Augusta.--¿Y qué te dije?

Orozco.--Algo que me sorprendió. . . , sí.

Augusta.--(Con gran curiosidad.) ¡Repítelo, por Dios!

Orozco.--Me dijiste. . . a ver si recuerdo. ¡Ah!, contestando a no sé qué expresión mía, dijiste: "Declaro que hay en mi espíritu una tendencia irresistible a prendarme de todo lo que no es común ni regular."

de imaginar y de sentir, por algo somos un alma que ama los espacios libres y quiere dar un paseíto por ellos. Este compás social, esta prohibición estúpida del más allá no me hace a mí maldita gracia. Y lo peor es que la educación puritana y meticulosa nos amolda a esta vida, desfigurándonos, lo mismo que el corsé nos desfigura el cuerpo. De este modo aprendemos la hipocresía, y buscamos la compensación al fastidio trayendo a nuestra vida algún elemento secreto, algo que no esté a la vista ni aun de los más próximos. Tener un secreto, burlar a la sociedad, que en todo quiere entremeterse, es un recreo esencial de nuestras almas con corsé, oprimidas, fajadas. . . Sin misterio, el alma se encanija. Aborrezco esa vida, que no vacilo en llamar pública o, si se quiere, legal, muy santa y muy buena para quien se pueda amoldar a ella, pero que no es para mí. . . Que me quite Dios las ideas que me andan por dentro del cráneo, que me quite los nervios, y me volveré la burguesa más pánfila de la clase . . . (Se agita de nuevo y contempla con estupor la Sombra.) Veo que me miras con ojos benévolos. No podía ser de otra manera. Declaro todo lo que siento y me someto al fallo tuyo. . . ¿Soy pecadora o qué soy? No me dices nada. ¿Por qué

Augusta.--Ya. . . , sí.

Orozco.--Dijiste además: "Tengo antipatía al orden pacífico del vivir, a la corrección, a esto mismo que llamamos comodidades. Esto de hacer un día y otro las mismas cosas, el tenerlo todo previsto, el encontrar todo a punto, me entristece, me fatiga. Bendito sea lo repentino, porque a ello debemos los pocos goces de la existencia."

Augusta.--(Riendo.) Sí, sí. Y que me entristecía tener asegurados y distribuídos los afectos como las rentas. . . ; ya, ya recuerdo; me quejaba de este inmenso hastío de la buena posición, de este compás social, de esta educación puritana y meticulosa que nos desfigura el alma, como el maldito corsé nos desfigura el cuerpo.

Orozco.--Justamente. Te contesté lo que me pareció y. . .

Augusta.--¿Y no te dije nada más?

Orozco.--Creo que no.

Augusta.--¿Estás seguro?

Orozco.--No recuerdo. . .

Augusta.--Pues bien despierta estaba cuando te lo dije.

Orozco.--Si tienes algo más que decirme, ahora. . .

callas? ¿Te asombras de que no me disculpe? No siento en mí la disculpa. Creo que al principio intenté sofocar el amor hacia un hombre que no es mi marido. Pero pronto me convencí de que era inútil intentarlo. Me encantaban la persona y sus palabras, el sonido de su voz, su carácter noble, su susceptibilidad, su desgracia, la pobreza disimulada con tanta gallardía; y no puedo dejar de amarle ni, en rigor, aquí dentro de mí, me averguenzo de ello. ¿Qué tienes que objetarme? Dirás que estoy unida por la ley a me amigo sin par, a ese hombre extraordinariamente bueno y amable. Yo reconozco sus méritos y virtudes, yo le admiro. Tú, que me oyes, ¿eres él o has tomado su rostro para inspirarme más respeto? Porque si eres él mismo y vienes a oírme en confesión, te traerás la razón grande, el metro elástico para medirme; habrás dejado fuera de aquí las reglas chiquitas, hechas a gusto del medidor. . . Dime, al fin, el juicio que te merezco; háblame para que yo no crea que es mi propio pensamiento quien te pone delante de mí. (Sofocada.) ¡Dios mío, el talento que saco en estas horas de insomnio me hace padecer! (A la Sombra.) ¿Qué piensas de mí? ¿No me dices una palabra consoladora? Cuando entraste me mirabas

Augusta.--No, no. . . Es que. . . No hagas caso.

Orozco.--Retírate ya.

Augusta.--¿Y tú?

Orozco.--Velaré un poco más. (La abraza.) Vete a descansar.

Augusta.--No trabajes, por Dios. . . , tan tarde.

Orozco.--Pero, hija, ¿qué es esto? (Tocándole el seno al abrazarla.) Tienes el pecho lleno de papeles. . .

Augusta.--(Turbada.). . . No, ¿qué? . . . ¿Papeles? . . .

Orozco.--Sí. . .

Augusta.--(Con una idea feliz.) ¡Ah!, sí. . . , lo que me has dado. . . ; eso de la fundación.

Orozco.--Ya. . . (Vacilando.) Pero. . . (Ademán de sacarle los papeles del pecho.)

Augusta.--Pero ¿qué? ¿Dudas? . . . (Con valor temerario, mostrando el seno.) Sácalo.

Orozco.--(Después de vacilar un instante.) No. Déjame. (Empujándola hacia la alcoba.) A dormir.

Augusta.--¡A esperar! (Vase. Orozco se sienta y lee con profunda atención.) (I.x.517-518)

con indulgencia, y ahora . . . (La Sombra principia a desvanecerse.) ¿Te vas? Aguarda. . . En verdad que no puedo asegurar que estoy despierta ni que estoy dormida. . . ¿Crees que no he sido bastante sincera? No te vayas, no. . . (La Sombra desaparece.) ¡Disparates como los que yo pienso! (Llevándose la mano a los ojos.) Pero ¡si yo no dormía! Despierta estaba, y qué sé yo. . . , puedo jurar que le he visto ahí. . . , una persona, un sacerdote, un ser extraño, con la cara y los ojos de. . . ¡Qué desatinos engendra la fiebre! . . . Sí, en mi juicio estoy. (Golpeándose el cráneo.) No tengo duda. Mi marido duerme tranquilamente. ¡Y yo imaginaba confesarme con él! . . . ¡Vaya, que es de lo más absurdo! . . . En el fondo no deja de tener cierta gracia. . . (Se incorpora.) ¡Qué suplicio al de estar en la cama sin sueño! . . . (Pausa larga. Permanece un rato con las ideas oscurecidas, murmurando frases deshilvanadas. Restriégase los ojos. Por fin se aclara su juicio, y se reconoce en la realidad.) Difícil es que pueda precisar si he dormido o no. . . Lo que es ahora bien despabilada estoy. . . (I.viii.808-809)

Se nota que la manera de presentar la materia en el drama es totalmente artificioso, más de lo que hubiera sido la conservación del monodiálogo. Al principio parece que Orozco no recuerda lo que le había dicho su esposa. Termina por citar sus palabras exactas. Más importante, el hecho de hacerlo diálogo con Orozco en el drama, destruye el sentido agudo de aislamiento espiritual de Augusta. Además, por ser diálogo no se incluye la materia sumamente bella que se aplica directamente a su relación con él. Para que resulte que había presenciado el parlamente de Augusta, se supone que Orozco estaba despierto cuando monologaba su esposa (Conviene notar que en el drama, Orozco había salido de la alcoba matrimonial antes de la primera parte del sololoquio y vuelve para ésta que en el drama se convierte en diálogo. O sea que por un lado ha presenciado el monólogo supuestamente recitado noches anteriores y por otro, en la escena presente, está ausente cuando monologa Augusta. La presencia de Orozco dormido mientras monodialoga Augusta en la novela exagera la falta de comunicación. Al leerlo imaginamos a Augusta y Orozco acostados en la alcoba matrimonial, sin poder comunicarse íntimamente. La soledad de Augusta, aunque esté presente su esposo, se hace tan insoportable que evoca su sombra para poder expresar

sus sentimientos. El entrejuego de la presencia corporal de Orozco, con quien no puede hablar, y la de su sombra crea una situación de belleza extraordinaria en la novela dialogada. En cambio, la salida de Orozco en el drama determina la forma monologal de la expresión Augusta. Mientras en la novela, el significado de la situación, o sea, el aislamiento espiritual que siente de su esposo, pese a la presencia de éste, exige el monodiálogo.

En lo que se refiere al desarrollo de los personajes, mucho de la preocupación y ternura sinceras de Augusta hacia su esposo se comprometen. Además, como ya notamos, se pierde el sentido de lo excepcional del carácter de Orozco. Ambos esposos rebajan a seres menos profundos. Consecuentemente, el argumento se rebaja a un plano menos filosófico, volviéndose un tanto melodramático.

Augusta/Federico.--La materia de las dos escenas de la novela-dialogada que se sitúan en el lugar de la cita se condensa mucho. La exaltación a que llegan las pasiones de Augusta no se hace tan exagerada en el drama como en la novela dialogada. Las palabras transcritas a continuación, que se suprimen en el drama son de una mujer sinceramente apasionada:

> Augusta.--(Dejándose abrazar y correspondiéndole con cariñosas ternezas.) Soy débil, y me entrego a tus engaños para asegurar siguiera la dicha del momento presente. Te confesaré con franqueza una cosa, y es que esta mañana, después de una noche de martirio y de cavilaciones que me pusieron demente, se me despejó la cabeza y se me aclararon las ideas. Me dió por argumentar en favor tuyo. Verás lo que dije: "¡Si no puede ser, si no cabe en cabeza humana que habiéndole yo sacrificado mi honor y queriéndole como le quiero, me sustituya con una mujer de esa clase y de esa vida!" Pero al pensar esto no las tenía todas conmigo, porque los llamados disparates me parecen a mí lo más natural y verosímil. De todos modos, habías ganado en mi alma el terreno que por la noche perdiste, y me ablandé, chico, te tuve lástima, tanta lástima de ti y de mí, y te cité para hoy diciéndome: "¡Qué demonio! Si estoy rabiando por verle y porque me haga fiestas, ¿a qué tanta gazmoñería?" (II.ix.824)

Su respeto y admiración por Orozco, en combinación con su actitud sobre el amor tienen el efecto de pintar una mujer no inmoral sino sensual, verdaderamente incapaz de resistir la tentación del placer de su amor extramatrimonial. Citamos unos ejemplos en el texto;

> Augusta.--Pero no necesitas decirme nada para que yo respete al hombre cuyo nombre llevo, para que le profese un cariño fraternal. El se merece más, yo le doy lo que puedo. La equidad es letra muerta en cosas de amor.
>
> . . . . . .

> Augusta.--(Con exaltación.) No; debo de ser tonta. Siento rabia de que te empeñes en hacérmelo comprender; para mí la situación es otra. Tú me perteneces; yo te amo más a mi vida, y quiero que participes de los bienes materiales que yo poseo. Soy rica. ¿Cómo he de soportar que vivas en la miseria y que te veas sujeto a mil humillaciones? Yo quiero compartir contigo mi bienestar, a la faz del mundo, si es preciso. No me avergüenzo de ello. (II.x.827-828)

En el drama, eliminados los pasajes analíticos de su relación con Orozco y de su infidelidad, Augusta parece más conscientemente pecaminosa.

En la novela dialogada, se hace muy aparente que Augusta no tiene con Federico el problema de comunicación que tiene con su esposo. En contraste, Federico comunica menos con Augusta que con la Peri. En el drama parece que la falta de comunicación se debe a la superficialidad de los sentimientos de Augusta. Como en el drama no es analítica de sus emociones, el papel de Augusta sigue más la línea del conflicto en sus manifestaciones exteriores. Por ejemplo su lenguaje en las escenas de conflicto en el drama no se diferencia tanto del que emplea en las de tertulia. Aunque en la novela no participa del conflicto íntimo tanto como Orozco y Federico, es por su incapacidad moral, no por falta de análisis espiritual. Y su lenguaje es tan retórico como el de Orozco y Federico.

En el drama, el carácter de Augusta linda con la frivolidad. A veces parece que está jugando a enamorada. Esta diferencia en la caracterización se da en la primera cita de Augusta y Federico. La salida de Augusta al fin

del acto no está sinceramente motivada. La utilización del aparte, en este caso, más bien que ejemplar del problema de la comunicación, es indicación del disimulo en un nivel enteramente superficial y social. En cambio en la novela, en su relación con Federico Augusta es toda sinceridad.

Federico.--(Con cierto desvarío.) Yo no te merezco. Regenérate huyendo de mi y entregando los tesoros de tu alma al hombre más digno de poseerlos.

Augusta.--(Con exaltación sublime.) No me da la gana. Cuéntame tus cosas. Unámonos resueltamente en todas las esferas de la vida. Todo lo mío es tuyo.

Federico.--Eso, jamás.

Augusta.--Arreglaremos nuestras entrevistas con un misterio tal, con un arte tan soberano, que sólo Dios pueda saberlas.

Federico.--No puede ser. Orozco las descubrirá; ya verás cómo las descubre. Y cuando pienso en esto, la terrible muralla se levanta entre nosotros más certe, más alta que nunca.

Augusta.--(Estrechándole en sus brazos.) Pues yo la destruyo, yo la hago pedazos, la rompo con mil y mil besos. Y si tu eres un presidiario, yo seré una bribona; seré lo que tu quieras que sea, menos...

Augusta.--Y como no esta bien que yo trate con hombres indignos..., me marcho..., si... (Nerviosa y trémula, se pone el abrigo.) No aguanto más ... Esto se acabó...

Federico.--(Aparte.) Se acaba... Mejor.

Augusta.--(Aparte.) Pero ¿será capaz de dejarme marchar?

Federico.--(Aparte, sentado y calmoso.) No se irá, no.

Augusta.--(Furiosa, queriendo aparentar desdén.) Bien, bien...; pero no me marcharé sin decirte que te desprecio, que nunca te he querido..., que...

Federico.--Y yo te digo que te querré siempre...(Con frialdad afectuosa.) Que serás para mí la mujer digna de respeto...

Augusta.--(Aparte.) ¡De respeto! Si me abofeteara, si me escupiera, no me ofendería como ahora me ofende.

Federico.--Adiós.

Federico.--(Para sí, confuso.) Nada puedo contra este corazón monstruoso. Las ideas morales se estrellan en él como migajas de pan arrojadas contra el blindaje de un acorazado ...

Augusta.--¿Qué piensas?

Federico.--(Con pasión.) Pienso que no hay nada mejor que condenarse contigo. (Para sí.) ¡Y que hermosa la muy...! Toda la legalidad del mundo no vale lo que sus ojos.

Augusta.--¿No me quieres ya?

Federico.--¿Y tú a mí?

Augusta.--¡Borricote!
(II.x.829)

Augusta.--(Va hacia la puerta, y echando de menos su manguito, vuelve a cogerlo. Aparte.) Pero ¿me dejará marchar de veras? (Alto.) Adiós... (Va hacia la puerta.)

Federico.--Augusta.

Augusta.--(Retrocediendo vivamente.) ¿Qué, hijo mío?... ¡Ah!, se me olvidaba también el pañuelo. (Lo coge.)

Federico.--(Cariñoso, pero frío, sin moverse del asiento.) No te vayas enojada conmigo..., no creas ...

Augusta.--¿Enojada...?, no. (Aparte.) Me retiene, quiere retenerme... Pues ahora, golpe maestro... Me marcho resueltamente.

Federico.--(Aparte.) No quiere irse. (Alto.) Ven acá. (Dando un paso hacia ella.)

Augusta.--(Aparte.) Aquí es la mía. (Alto.) Déjame. Adiós ... (Sale resueltamente.)

Federico.--No se va..., volverá desde la puerta... (Dirígese al fondo, y escucha.) Pues sí..., se va..., baja la escalera... La conozco. Volverá mañana.
(II.ix,528)

Aunque consideramos abusivo contra el buen gusto la escena ix de la tercera jonada de la novela, contiene varios pasajes suprimidos en la versión teatral que indican las dos facetas de la relación de Augusta y Orozco que se comprometen

en el drama; la sincera preocupación de Augusta por su esposo y la falta de entendimiento por parte de ella del carácter moral extraordinario de Orozco.

> Augusta.--¡Integramente! (Consternada.) ¡Ay, hijo de mi vida! Yo voy a buscar un médico. Tú estás malo de la cabeza... Por Dios, no hagas tal disparate. (Con ternura.) Ya ves, nunca hemos reñido. Todos tus actos han sido aprobados y aplaudidos por mí. Verdad que siempre fueron buenos; pero aunque no lo hubiesen sido, el cariño que te tengo me los habría hecho ver como la misma perfección. Este acto de ahora resulta de tal modo contrario a lo que yo entiendo por bondad, que me veo en el caso de reprobártelo con todas mis fuerzas. Y muy a pesar mío, sintiendo mucho disgustarte, me enfadaré contigo, disputaré, chillaré, no te dejaré vivir; y ya no habrá en nuestra vida común la paz de que hemos gozado durante ocho años; y todo será discordia, rozamientos; tú por un lado, yo por otro, siempre de puntas. (III.ix.851)
>
> Augusta.--¡Pagar íntegramente!... ¡Y a quién! (Alarmada.) ¡Ay hijo, yo voy a llamar a un médico! Tú estás malo, Tomás... ¿Has pensado bien?... Explícame, por Dios. (III.viii,538)

Cuando averigua el plan de Orozco, de pagar íntegramente pero no a Joaquín Viera sino a sus hijos, reservando sólo un porcentaje para aquél, lo aprueba apasionadamente. Sin embargo, esto no es decir que Augusta comprende ya la condad de su esposo. Es probable, más bien, que es tan entusiasta del plan por aer Federico el beneficiado.

Las dos escenas respectivas culminan con la declaración exaltada de Augusta de su admiración por su esposo. En esto termina la escena del drama; la de la novela continúa en un plano analítico de la decisión que ha tomado Orozco. Se sube a un nivel abstracto filosófico moral. Aquí, en la novela vemos cuanto más admira a Orozco, más se distancia Augusta de él. Esta distancia moral explica la capacidad de Augusta para la infidelidad, y la necesidad de una relación extramatrimonial. La simplificación de la caracterización de Augusta en el drama hace que su infidelidad parezca más bien cuestión de capricho que de necesidad.

Nos hemos referido ya a los cambios sustanciales en el cuarto y quinto actos de la obra. Notamos el cambio abrupto en el carácter de la relación de los amantes efectuado por el obsequio a Augusta del libro de oraciones de la madre de Federico. Pero hay en esta escena una serie de cambios más sutiles. En primer lugar, como hemos notado en el drama, Federico se ha resignado al suicidio. Efectivamente, Augusta ha ido a visitar a su amante ya moribundo. En la novela, el conflicto entre los amantes se mantiene activo y sin solución. No hay la paz espiritual de una última visita. Los sucesos (el suicidio) sorprendan a Augusta como fin de una cita, en otros aspectos, cualquiera. Todavía siente la misma urgencia hedonista de gozar el momento; nada le preocupa sino su amor.

Augusta.--¡Oh! No, no estoy tranquila, ni mucho menos. ¿Crees tu que...? ¡Ay! Por tu vida, no me asustes. Esta noche quiero ser feliz o hacerme la ilusión de que lo soy. La dicha pasa tan pronto, que debemos andar muy listos y cogerla y gozarla antes que vengan las complicaciones. Y aún espero yo que las venceremos. ¿No lo crees tú así? Dime que las venceremos, confórtame, anímame. (V.i.879)

Augusta.--(Con aflicción.) ¿A mí? ¿Por qué? ¿Porque te quiero? ¡Oh! No..., no es motivo suficiente. La idea de morir me horroriza. El sentimiento místico no cabe en mí. Quiero vivir. ¡ay! y gozar de la vida que Dios me dió. Me son antipáticas las ideas trágicas y las emociones lúgubres; las proscribo de mi cerebro y de mi corazón como algo que no es de buen tono. Cállate, si quieres que yo no me arrepienta de haber venido a pasar este rato contigo. (V.ii.880)

Augusta.--Déjala que dure. ¡Ay, quieres acortar los pocos instantes deliciosos de la vida! Olvidemos lo de fuera y revolvámonos libres y gozosos dentro del mundo que encierran estas cuatro paredes. El otro universo se queda allá, navegando en el piélago inmenso de su insipidez. (V.ii.882)

La falta de entendimiento por parte de Augusta del conflicto moral de su amante se repite y se exagera tanto en esta escena que se hace insoportable a Federico:

Federico.--¡Ay, querida mía!... (Con aflicción.) Mucho siento tener que decírtelo: tu sentido de la dignidad es muy incompleto; tus ideas morales no se ajustan a la razón.

Augusta.--¿Qué significa eso? ¡Ah las ideítas morales! Nos las encontramos en el camino al volver de la excursión del amor; a la ida, hijo de mi alma, las ideas esas andarán por allí, pero no las vemos. Eres un ingrato, pues aun considerando que no es bueno lo que te prolongo, debes aceptarlo y comulgar conmigo en esta maldad ...Dilo de una vez. (Alborotándose.) ¿Es que no me quieres y tomas eso por pretexto para separarte de mí?

> Federico.--No, tonta, no. (Con cariño.) Pero ven acá, sé razonable sin dejar de ser apasionada. ¿Cómo quieres tu que yo reciba tal beneficio de aquellas manos que...?
>
> Augusta.--Hazte cuenta que no lo recibes de aquéllas, sino de éstas.
>
> Federico.--No puedo hacer esas cuentas galanas. Y, aunque las haga, la monstruosidad no desaparece.
>
> Augusta.--¡Fantasmón, esclavo de la letra y de la forma! Sacrificas tu felicidad y la mía al respeto social, a esa paparrucha del "qué dirán", a la opinión de cuatro estúpidos, que censuran lo que ellos harían si pudieran.
>
> Federico.--Prescindo de la opnión, si gustas, y no veo frente a nosotros, más que a tu marido sólo. Sin que yo me precie de austero, mi conciencia no puede soportar la contradicción horrible de ultrajarle gravemente y recibir de él limosnas de tal magnitud. ¿Es posible que no lo comprendas así? ¿Cabe en tu mente aberración semejante?
> (V.ii.883)

Es innecesario advertir que no obstante el extensivo análisis de las actitudes en esta escena, Augusta no logra entender el significado moral del suicido de Federico.

El cambio en el carácter de Augusta se complica cuando aparece por primera vez después del suicidio de Federico (V.xi.891-893, V.iii.550). En la novela dialogada, se presenta a Augusta con Felipa. En la escena correspondiente en el drama, figuran Augusta e Infante. La prevención del escándalo y la cuestión de la confesión a

su esposo ocupan totalmente el diálogo en el drama. El hecho de que no entre la nota de dolor por la muerte de Federico tiende a caracterizarla como muy egoísta. Mientras en la novela, aunque sea incapaz de la comprensión del significado moral del suicidio, su egoísmo toma otra forma. Se preocupa por el posible escándalo al principio de la escena cuando pregunta a Felipa por los detalles que se refieren al posible conocimiento de su presencia en el suicidio. Pero más adelante se elabora el dolor que siente por pérdida del amante, mezclado con su orgullo herido por considerar el suicidio de Federico una afrenta personal (V.xi.892-93).

Orozco/Federico.--Aunque uno de los problemas principales en Realidad es la falta de comunicación entre los tres personajes principales, personajes espiritualmente solitarios, el conflicto depende de su interrelación. Consecuentemente, el estudio de estos personajes por necesidad incurre en repeticiones. No se puede hablar de Augusta sin considerer su relación con Orozco y Federico, ni de estos sin considerar la suya con Augusta. De todos modos esta repetición ayuda a lograr una vista más completa de los cambios sustanciales en la obra.

La conducta de Orozco es la que menos depende de su relación con los otros. A diferencia de Federico, cuya caracterización moral evolución lo largo de la obra y por medio de la interacción con los otros personajes, la de Orozco está más o menos establecida desde el principio. El único conflicto interpersonal, (además del que tiene con Joaquín Viera, personaje secundario), antes de averiguar que ha sido infiel su esposa, es que quisiera compartir con ella sus valores éticos. Como hemos dicho, el deseo de unión espiritual con su esposa tienda a reducirse en el drama. Además, se disminuye en general el retrato del personaje como un ser extraordinario. Augusta resulta una mujer infiel típica en el drama, y su esposo se vuelve un hombre, no como cualquier otro, pero menos extraordinario que el Orozco de la novela. El hecho de rebajar la estatura moral de Orozco tiene el efecto de hacer menos verosímil su conducta

referida a la infidelidad de su mujer y su deseo final de unión espiritual con Federico en la última escena.

La exaltación del afán filantrópico de Orozco que se da tanto en varias escenas ya referidas, aspecto de su personalidad que se conserva como significante, no se exagera tanto en el drama como en la novela. Esto, junto a su deseo de que le siga su mujer en sus obras caritativas, tiende a palidecerse en el drama frente a la amplificación de la importancia de la intriga amorosa.

Hemos dicho que la aparición de la sombra en Realidad, novela, en ciertos casos responde a la necesidad insoportable de comunicarse por parte de Augusta y Federico y en la última escena, Orozco. Según el término "monodiálogo" de Sobejano, estas escenas son diálogos del personaje con su propia conciencia. De manera que lógicamente se puede concluir que lo dicho por la sombra de Orozco, por ser ésta desdoblamiento de la personalidad de Federico, no agrega nada a la caracterización del hombre Orozco. Como conciencia de Federico tiene dos funciones; sirve de desafío a la conducta del personaje que la evoca, y también en otras situaciones sirve para que el personaje justifique su conducta a sí mismo. Efectivamente, en la escena xvi de la cuarta jornada, la sombra de Orozco dice precisamente lo que quiere, y emocionalmente necesita, oír Federico, de cierta manera disculpándole su conducta licenciosa. Este pasaje se suprime en la versión teatral.

> Sombra.--(Con frialdad suma, sin accionar.) Empequeñeces el asunto subordinando su resolución a las fragilidades de una mujer. Elevémonos sobre las ideas comunes y secundarias. Vivamos en las ideas primordiales y en los grandes sentimientos de fraternidad; y cuando hayas acostumbrado tu espíritu a esta luz superior, comprenderás que el amor material queda en la categoria de instinto y es enteramente libre.
>
> Federico.--Por Dios, que te explicas bien, y me consuelas con tus explicaciones. Pero oye: ese disparate también se me había ocurrido a mí.
>
> Sombra.--Has dicho que me habéis ofendido quitándome "mi" mujer. ¿Qué quiere decir eso? Augusta no es mía. Considera que en este esfera de las ideas puras adonde nos hemos subido los seres todos gozan da omnímoda libertad. Nadie es de nadie. La propiedad es un concepto que se refiere a las cosas: pero a nada más... Los términos "mío" y "tuyo" no rezan con las personas: Nadie pertenece a nadie, y Augusta, como todo ser, dueña es de sí misma. (Con ligera inflexión humorística en su acento.) Hemos convenido tú y yo en que se quedaron allá abajo, en las capas donde el vulgo rastrea, todos esos convencionalismos pueriles, y los aparatos legales que arma la sociedad por el gusto ridículo de dificultarse su propia vida.
> (IV.xvi.876-877)

Aunque la sombra puede representar un desdoblamiento en este caso de Federico, vemos que entre Federico y Orozco hay cierta flexibilidad de caracterización (en cierto modo son dos aspectos del mismo hombre). En la adaptación teatral hay indicaciones que las palabras de los dos son hasta cierto punto intercambiables. Un pasaje de Federico en la novela está atribuído a Orozco en el drama.

| | |
|---|---|
| Federico.--¿Quién podrá afirmarlo ni negarlo? Si los misterios de la conciencia individual rara vez se descubren a la mirada humana, también la sociedad tiene escondrijos | Orozco.--¿Quién podrá afirmar ni negar nada? Yo digo que si los misterios de la conciencia individual rara vez se descubren a la mirada humana, también la |

> y profundidades que nunca se ven, así como en el interior de las masas rocosas hay cavernas donde jamás ha entrado un rayo de luz. Pero de repente ocurre un cataclismo, una convulsión del terreno, un derrumbamiento, y la roca se parte, descubriendo el hueco que nadie hasta entonces había visto... En cuestión de enigmas sociales, yo afirmo nada de lo que la malicia supone; pero tampoco lo niego sistemáticamente. (I.iv.798)

> sociedad tiene escondrijos que nunca se ven, así como en el interior de las rocas hay cavernas donde jamás ha entrada un rayo de luz. En cuestión de enigmas sociales, yo no afirmo nada de lo que la malicia supone, pero tampoco lo niego sistemáticamente. (I.vii.513)

Aunque no nos damos cuenta hasta las últimas escenas de la obra, toda la materia de la sombra de Orozco contribuye al desarrollo del carácter del hombre Orozco tanto o aún más que al de Federico quien la evoca. Las ideas morales extraordinarias de la sombra son perfectamente compatibles con las ideas morales del hombre y juntas forman la base de la conducta extraordinaria del personaje ante la infidelidad de su esposa en la penúltima escena y ante la imagen de Federico en la última. Tal base, ausente en el drama, en el que aparece muy brevemente la sombra, tiende a hacer un tanto inverosímil la conducta de Orozco. En el drama, el problema no se plantea tanto en la región de las ideas morales abstractas. Consecuentemente, dados también los cambios en la caracterización de Orozco, en el drama la conducta de del personaje no resulta la adecuada a un ser moral extraordinario, sino conducta un tanto extraviada para un hombre, aunque muy filantrópico, más o menos normal.

Federico.--Establecida en la novela la relación entre Federico y Orozco, desarrollada en gran parte por medio del monodiálogo de Federico con la sombra de su amigo, no se extraña la comprensión por parte de Orozco del suicidio de Federico.

Eoff sintetiza así el significado de la relación entre los personajes principales: " . . . . In her [Augusta's] relation to her husband, she represents the triumph of earthiness over the supra-earthly attitude of one who personifies abstract metaphysics. Conversely, Orozco illustrates the failure of a self-appointed metaphysician in his efforts to put his theory into practice. Viera's story is one of social maladjustment."[18] No lo vemos así. En la novela especialmente, nos es muy claro el triunfo de la espiritualidad de Orozco sobre la sensualidad de su esposa. Es él, o quizá su metafísica, quien conquista a Federico. Este se mata para lograr la comunión absoluta con su amigo. Orozco, por medio de su metafísica, trasciende las preocupaciones mundanales. Augusta no logra nada. Efectivamente, tiene función semejante a la de Juanito Santa Cruz en Fortunata y Jacinta. Este de manera circunstancial sirve para efectuar la unión espiritual de Fortunata y Jacinta. Augusta, aunque personaje de más sustancia, sirve para efectuar la unión de Orozco y Federico. (Se ha advertido que la atracción mutua entre Orozco y Federico pudiera ser

---

[18]Eoff, p. 15.

atracción homosexual.[19] No afirmamos ni negamos esta posibilidad. En cambio, juzgamos que si es de esta clase la atracción de los hombres, en nada afecta al significado de la obra en su plano espiritual.)

Casalduero sostiene que Federico se suicida por sentirse deshonrado.[20] Agregamos que también se suicida por necesitar comunicarse con Orozco. Tan insuportable se le hace contener su conflicto, que la evocación de la sombra ya no le satisface. Por medio del suicidio, Federico de una vez confiesa el delito, aspira a alcanzar, y lo alcanza el nivel moral de Orozco. En el último análisis vemos que el conflicto ha tratado principalmente de Federico y Orozco. Augusta nunca logra entender a su esposo ni a su amante.

Varios críticos han concluído que Federico resiste más la alteración en la adaptación teatral. Creemos que no se ha advertido lo mucho que pierde la caracterización de Federico por medio de la eliminación de escenas que tienen lugar en su casa en la segunda jornada (i,iii,iv) la tercera, (i,ii,iii) y la cuarta (xvi), en la casa de la viuda de Calvo (iii.ix.x), y en muchas otras escenas ya notadas, que se suprimen de la cuarta jornada.

Considerando a Federico exclusivamente mediante la caracterización del drama no sería imposible juzgarle un tipo un tanto donjuanesco que se somete a un proceso de

---

[19] Gullón, Galdós, novelista, pp. 99 y 229.

[20] Caralduero, Vida y obra, p. 121.

rehabilitación moral que culmina en el suicidio, expiándose así, por medio de la comunión espiritual con el ofendido. En la novela, en cambio, se caracteriza desde el comienzo por sus principios morales; mediante la seducción de la mujer de su amigo se han contrariado estos principios. No se reforma; más bien, evolucionando según la interacción con los otros personajes, recupera su sentido de la moralidad. Vemos que en las escenas itinerantes (II.i.ii.iii.811-816) eliminadas del drama, Federico muestra una moralidad menos relativa y más honda que la de Infante. Lo que dice de la inclinación de Infante hacia Augusta representa lo que cree de sí mismo:

> Federico.--No, no las tiene. Veo, Infantillo, que siendo yo una mala cabeza, como dicen, y tú uno de los niños más formalitos de estos tiempos, estoy menos corrompido que tú. Pues te digo otra cosa: tus pretensiones son una mala acción y una deslealtad.
>
> Infante.--Si pones la cuestión en el terreno de la moral del "Amigo de los Niños"...
>
> Federico.--Que es la única. Si yo me viera en tu caso, me haría infeliz la idea de agraviar y deshonrar a un hombre tan bondadoso, tan digno de respeto y amistad. Dime, ¿eres tú de los que ven en Orozco un hipócrita, un egoistón lleno de camandulas? (II.i.812)

En las escenas en la casa de Federico, su bondad básica se hace muy evidente en la relación que tiene con sus criadas (III.i.iii.830-834). En otra escena de la tercera jornada también se presenta a Federico en relación con su padre (III.iii.834-37). En el drama hijo y padre se presentan juntos muy brevemente, de modo que el contraste no se

establece en esta versión de manera tan eficaz como la que notamos en los pasajes de la novela citados a continuación:

> Viera.--(Riendo.) ¡Cándido! Déjame a mí, déjame, que si le saco a tu anfitrión este platito de lentejas realizaré un acto de justicia, por dos razones: primera, porque es de ley que me dé lo que reclamo; segunda, porque sus bienes fueron mal adquiridos, y deben volver a la masa, al despojado imponente, a quien representamos en este instante nosotros, los desfavorecidos de la fortuna.
>
> Federico.--Me hacen padecer horriblemente tus sofisterías. Haz lo que quieras, y no me comuniques ni tus planes ni el resultado que obtengas. Nada pretendo saber. Tratándose de esto, no quiero que haya entre nosotros ni la confianza natural entre hijo y padre.
>
> Viera.--Gracias. Tu tontería me anonada, porque yo pensaba pagarte tus deudas si salía bien de este negocio...; quiero decir, siempre que tus deudas se limitaran a una cifra razonable.
>
> Federico.--Cuídate de las tuyas. (Para sí.) Dios mio, ¡qué hombre! No hace ni dice cosa alguna que no sea para humillarme y herirme en lo más delicado. ¡Es fuerte cosa que no podamos aborrecer a un padre sin atropellar las leyes de la Naturaleza!
>
> Viera.--No te pareces a mí más que en la figura. Eres un somnámbulo catahumos y te pasas la vida mirando a las estrellas, viendo la fortuna pasar, rozándote la punta de los dedos, sin que se te ocurra oprimir la mano y atraparla. Podrías sacar un partido inmenso de tus relaciones, de tu buen parecer, de tu arte social, que no debe servirnos sólo para divertir a los ricos, como los bufones antiguos divertían a los reyes, sino para compartir con ellos el imperio del mundo. La opulencia está en el deber de compartirse con el ingenio, y cuando no lo hace de grado hay que llamarse a la parte, como el galleguito del cuento, diciéndole: "Cuanto voy ganando?"
>
> Federico.--¡Para sí.) No le contesto, porque perderé la serenidad.

Claudia.--(Entrando.) Señores.... "almuercitis". (Cogiendo al chico de los brazos de Joaquín.) Ven con tu madre, rey de los cielos y de la tierra, ángel de amor, hijo pródigo, patriarca de las Indias.

Viera.--Lo que es éste no pasa, Claudia. Es muy bonito para ser de tu marido.

Claudia.--(Soltando la risa.) ¡Qué cosas tiene el señor! Por estas cruces le juro que es de Pepe.

Viera.--Vamos, que estás tú buena pieza... A la mesa. Tengo sobre mi cuerpo toda el hambre española. (Vase.)

Federico.--(Abrumado.) ¡Que este hombre sea mi padre! ¡Ay! Me dió su rostro, me puso el sello de su casta para que ni un momento pueda dejar de avergonzarme de ser su hijo.

La alteración en la relación de Federico con la Peri, estudiada antes, tiene que afectar la caracterización de Federico, como afecta la de la Peri. La reducción en el drama del cariño y del respeto que siente hacia su amiga, compromete la sinceridad del personaje. Las supresiones en el soliloquio de Federico en casa de su amiga son representativas de esta alteración.

Federico.--Esto, ¿qué es? Es la mayor de las degradaciones, o acaso hay en esta amistad algo de bien moral, tan legítimo como lo más legítimo que en el mundo existe? Es cierto que acepto estos auxilios en reciprocidad de otros prestados por mi, y es cierto que no encuentro en ellos nada de vergonzoso? Escudriño en mi conciencia, llena de susceptibilidades, y ningún remordimiento

Federico.--(Pascandose por la escena.) Quiera Dios que salgamos bien. Esa Leonor.... ¡pobrecilla! Si, malo es esto, muy malo; pero no había otra solución. Y a todas estas, busco y revuelvo en mí, y mi orgullo no parece. ¿En dónde se ha metido ese loco? Anda huído por los rincones y escondrijos del alma. Veo en mi dos hombres: el Federico Viera, que todo el mundo conoce, y este otro; este.(Señalándose.) ¿Cuál

descubro por tales actos. Busco y reveulvo más, y mi orgullo no parece por ninguna parte. Anda huído por los rincones y escondrijos del alma. ¿Será que el tal orgullo es ley tiránica ante la sociedad, y todo licencia y anarquía para las acciones desconocidas de la gente? Entonces, el culto de la dignidad será, ni más ni menos, el arte de no dejar traslucir nuestro rebajamiento... Hay en mi dos hombres, el Federico Viera que todo el mundo conoce y el amigo de la Peri. Cual es el verdadero y cual el falsificado? Me marea esta duda, y no se que pensar de mí. (Pausa. Trata de ordenar sus ideas.) ¡En qué consiste que cuando me agobia un pesar, lo primero que se me ocurre es venir a contárselo a esta mujer? Para todos es ella el vicio, el embuste y la dilapidación; para mi es como un apoyo moral.... Me espanto de decirlo. ¿Acaso le tengo amor? No, no es eso porque sus amantes no me infunden celos. Amistad es, sí, y de las más atractivas. ¡Enigma trémendo! ¿Por qué me inspira esta mujer una confianza que no siento por ninguna otra?...(Herido por un recuerdo.) ¡Ah! no me acordaba. Esta tarde, entrevista con Augusta. Parece que la idea de la cita ha brotado en mi niente con un ligero chispazo de disgusto. ¿Qué significa esto? ¿La quiero, si o no? No puedo dudar que me interesa, y, no obstante, es el verdadero? (Parándose ante un espejo.) ¿El que veo o el que no veo? Mente torna esta duda. (Tratando de ordenar sus ideas.)¿En qué consiste que, cuando une agobia un pesar, lo primero que se me ocurre es venir a contárselo a... este ¿Acaso la tengo amor? No, porque sus amantes no me infunden celos. Amistad, si; pero ¿qué amistad es esta? ¿Por que me inspira esta mujer una confianza que no siento por ninguna otra? (Herido por un .) ¡Ah! Ya no me acordaba. A las cuatro entrevista con Augusta. ¿Por que, al recordarlo, brota en mi alma una chispa...., de qué diré, de disgusto, de pena?... No puedo dudar que me interesa; y, no obstante, algo daría yo por que se cansase de mí y se propusiese el rompamiento. La amé y la seduje obedeciendo a estímulos oscuros de la imaginación y de los sentidos, y por ella ultraje a ese hombre incomparable, a quien debo amistad, cariño, atenciones mil... ¿No es esto más villano que recibir auxilios de "la Peri"? Y, sin embargo, el mundo no lo ve así. Por lo que aquí ha pasado hoy, algunos quizá dejarían de saludarme; por lo otro me envidiarían. (Agitadísimo.)....

(II.vi.524)

> desearía que ella se cansase y me propusiese el rompimiento... Pero no lo hará. Mujer soñadora y altanera, tiene entusiasmo, la exaltación temeraria de las almas de complexión robusta. Bien sabe Dios que no quisiera lastimarla. Me gusta, me ilusiona, me embriaga a ratos; pero no me inspira la dulce familiaridad con que estoy ligado a esta brillona de Leonorilla. La otra pertenece a la sociedad y ante ella, por una serie de actos maquinales, me revisto de mi orgullo, me lo pongo. (Haciendo ademán de vestirse.) como me pondría el frac. Soy su amante; su amigo, no. Por nada del mundo le confiaría los abrumadores apretos en que me veo una semana si y la otra también. Por nada del mundo admitiría de ella lo que admito de esta pobrecilla y despreciada Peri. La quise y la seduje por estímulos oscuros de la imaginación y de los sentidos, y por ella he faltado a la consideración que debo a un amigo. ¿No es esto más villano que empeñar las alhajas de la Peri para pagar mis deudas? (Con rabia.) Y, sin embargo, el mundo no lo ve así. Por lo que aquí ha pasado hoy, algunos quizá dejarían de saludarme; por lo otro me envidiarían...
> (II.vi.820-821)

Nótese además de las supresiones, que "esta mujer", se sustituye por " . . . ésta" un tanto despectivo. En la alteración de la acotación en otra escena, se encuentra indicación de la misma clase de cambio. "(Con ternura)'" en el

pasaje ya transcrito en la sección sobre Leonor, que empieza "Tu eres la única persona que veo con gusto. . . . se cambia por "(Con amargura)" (IV.vii.863, IV.ii.543), lo que indica el cambio en la relación. En el ya citado episodio del libro de oraciones de la madre de Federico notamos semejante cambio. Todos estos detalles comprometan la sinceridad de los sentimientos de Federico; en el drama, quizá como concesión al público, Federico no respeta a Leonor ni la trata con el cariño sincero de su relación en la novela.

Aunque las escenas de los encuentros de Federico y la sombra de Orozco no encierran nada cuya omisión pudiera significar un cambio sustancial en el carácter de Federico, tienen el efecto de establecer la relación entre los dos personajes, esencial al drama íntimo, lo que no se efectúa eficazmente en las escenas del cuarto acto del drama, las únicas en esta versión en las que se presenta a Federico y Orozco en diálogo de conflicto. Esta relación íntima, ya fuera entre la sombra de Orozco, o Orozco mismo y Federico, como hemos visto, es lo que hace verosímil y dramática la unión final de los dos hombres. En la novela, en la escena xi de la jornada IV, figuran Orozco y Federico; en la xii, Federico sólo; en la xiii Federico y la sombra; en la xiv Federico sólo; en la xv Federico y Orozco; y en xvi Federico y la sombra. No se encuentran otra vez hasta que la sombra de Orozco se le aparece a Federioc en la escena del suididio. Las escenas xi hasta xvi de la cuarta jornada se arreglan de

manera que lo que dicen Federico y Orozco deja insatisfecho a Federico y en la siguiente monologa o evoca a la sombra de Orozco. Por ejemplo, Federico se niega a aceptar la ayuda de Orozco en la escena xi por razones que no puede expresarle. (Esta materia se incluye en la visita de Orozco a Federico en el cuarto acto del drama.) El soliloquio de la xii de la novela se abrevia. Federico expresa en este pasaje, todo lo que quedó sin decir en la escena anterior. Salen su remordimiento por el ultraje, y el respeto y amor extraordinarios que siente hacia su amigo. Resulta que para Federico no es sólo que le duele el haber ultrajado al amigo, sino que el hecho de que sea amigo "de tan rara perfección" le mortifica (IV.xii.870). La insuficiencia emocional del hablar a solas le lleva al monodialogo con la sombra de su amigo. En todo caso, no logra confesarse. El soliloquio que sigue constituye un análisis del fenómeno de la conversación con Orozco y une declaración del problema de no poder comunicar sus ideas a nadie. Cuando se refugia en un teatro para evitar encontrarse con Orozco, falla en su propósito. Otra vez aparece Orozco y trata de convencer a Federico de aceptar su ayuda. Cuando en la novela se le aparece la sombra en su gabinete, Federico confiesa, por fin. Esta es la escena crítica en el desarrollo de la relación entre Federico y Orozco (IV.xvi. 875-878). Por tratarse de la sombra de Orozco, aunque al fin resulte lo que hubiera dicho el mismo Orozco, es también

lo que Federico quiere creer. Por ser ésta la escena de la confesión, en la que ya toda lo íntimo se descubre, funciona como el primer paso en la fusión de las almas de Federico y Orozco. Según la metafísica de Orozco, la seducción de su mujer no es un ultraje. Por lo tanto, fuera consideraciones sociales del honor, es la primera ocasión en la que en términos éticos vemos a Federico y a Orozco como iguales:

> Federico.--Pero ¿cómo pretendes tú que lo acepte de ti, habiéndote burlado como te burlé, habiendo pervertido a lo que más amas en el mundo, que es tu mujer?
>
> Sombra.--(Con frialdad suma, sin accionar.) Empequeñeces el asunto subordinando su resolución a las fragilidades de una mujer. Elevémonos sobre las ideas comunes y secundarias. Vivamos en las ideas primordiales y en los grandes sentimientos de fraternidad; y cuando hayas acostumbrado tu espíritu a esta luz superior, comprenderás que el amor material queda en la categoría de instinto y es enteramente libre.
>
> Frederico.--Por Dios, que te explicas bien, y me consuelas con tus explicaciones. Pero oye: ese disparate también se me había ocurrido a mí.
>
> Sombra.--Has dicho que me habías ofendido quitándome "mi" mujer. ¿Qué quiere decir eso? Augusta no es mía. Considera que en esta esfera de las ideas puras adonde nos hemos subido los seres todos gozan de omnímoda libertad. Nadie es de nadie. La propiedad es un concepto que se refiere a las cosas: pero a nada más... Los términos "mío" y "tuyo no rezan con las personas: Nadie pertenece a nadie, y Augusta, como todo ser, dueña es de sí misma. (Con ligera inflexión humorística en su acento.) Hemos convenido tú y yo en que se quedaron allá abajo, en las capas donde el vulgo rastrea, todos esos convencionalismos pueriles, y los aparatos legales que arma la sociedad por el gusto ridículo de dificultarse su propia vida.

> Federico.--¡Ah Tomás, toda esa argumentación ya ha pasado por mi cerebro, que hierve! Tú me estás engañando tú estás echando cloroformo en la conciencia para luego arrancármela sin que yo lo note, y envilecerme. No, no me dejo adormecer por ti. Estoy bien despabilado. (IV.vi.876-877)

Cuando habla la sombra es esencial considerar que ambos, Orozco y Federico, participan igualmente del pensmiento. La decisión de Federico de suicidarse en gran parte tiene por estímulo la sugerencia de la sombra de "trasladarse a esa región de paz y de justicia. . . ." :

> Sombra.--(Con acento revelador.) Para trasladarse a esa región de paz y de justicia no se toma billete. Todos los humanos tenemos bajo el corazón, aquí, en semejante parte... (Se toca el pecho en la parte inferior del costado izquierdo.)
>
> Federico.--Si..., justamente donde yo siento ese estímulo indefinible.
>
> Sombra.--Pues ahí tenemos un lóbulo, una concreción ...Tócate y verás. Es algo semejante al botón de un timbre eléctrico. Nada, te lo aprietas con un toco de coraje y te trasladas en un abrir y cerrar de ojos.
>
> Federico.--(Riendo.) ¿Me traslado... suavamente..., sin que me pase nada en el camino?
>
> Sombra.--Sin sentirlo.
>
> Federico.--¡Excelente idea! Porque aquí los dos vivimos deshonrados; yo por haber seducido a la que el mundo llama tu mujer, y tu por ser ley que se deshonre el que pierde a su compañera, aunque ella sola sea responsable de la falta. ¡Caramba! Se ven cosas en este mundo que si uno las contara en el otro no las creerían.
>
> Sombra.--(Con humorismo.) Es cierto; tú y yo hemos perdido lo que aquí se llama el honor, una especie de cédula o cartilla, sin la cual no se puede vivir en estos barrios que alumbran el sol y la luna. Tontería insigne es la tal cédula, pero como la piden a cada paso que das, ello es que no teniéndola no podemos vivir. Debemos, pues, largarnos pronto. (Se levanta.) (IV.xvi.877)

No es decir que habla Orozco; tampoco afirmamos que habla la conciencia de Federico. No importa; todo pasa en la región del espíritu. Viendolo así, Orozco puede estar presente en la conciencia de Federico. En todo caso la resolución de Federico de suicidarse le pone en terreno moral igual al de Orozco. Ambos quieren liberarse de las restricciones morales del mundo social. Federico tiene que suicidarse para logar tal libertad. Orozco es capaz de liberarse sin morir. Su actitud filosófica le proporciona los medios para trascender las preocupaciones morales mundanales.

Es muy interesante notar algo típicamente galdosiano en este punto. Para aliviar el tono filosófico pesado de esta escena, sin salir del carácter de la situación, Galdós concreta ligeramente el nivel moral abstracto al que ha subido Federico. Federico es capaz de bromear con la sombra de Orozco sobre el mismo asunto de la infidelidad de su esposa antes para él tan delicado.

> Sombra.--(Con naturalidad.) Pero que, ¿crees tú que yo no tengo nada que hacer? Mi mujer me aguarda.
>
> Federico.--(Burlándose.) ¡Tu mujer! Pero si tú apenas haces vida marital con ella. Lo sé, tonto, lo sé... Tu perfección moral te ha elevado sobre las miserias del mundo fisiológico. ¡Mérito grande! Pero Augusta no entiende de esas perfecciones; me lo ha dicho. Es humana, y no le hace maldita gracia parecerse a los serafines.
>
> Sombra.--¡Simple, confundes a Augusta con la "Peri".
>
> Federico.--Yo no tengo líos con la "Peri" fuera del trato de amistad y de las relaciones económicas. Leonor para mí rivaliza en pureza con los arcángeles.

> Sombra.--(Gravemente.) Cuestión de apreciación. Todas son ángeles cuando no están en contacto con nosotros, que las humanizamos y las corrompemos.... Y no me detengas más. Abur. (IV.xvi.878)

En la última cita de Federico y Augusta, a diferencia de lo que encontramos en el drama, hay una repetición del conflicto entre los amantes. Pero por fin llega a un clímax. Cuando Augusta rebaja la filantropía de Orozco como locura (lo que no hace en el drama), Federico se indigna. Su identificación con Tomás ha sido tal que llega al punto de despreciar a Augusta por poder quererle a él mismo.

> Federico.--Ni comprendo yo cómo podría ser amado un hombre capaz de envilecerse hasta ese punto. Yo, mujer...., ¡quita allá!, sentiría asco del hombre que, en un caso semejante, no procediera como yo procedo. (V.iii.884)

Esto, en conjunto con la terminación de su relación con Augusta hace tan imposible de soportar la soledad de Federico que en la escena siguiente evoca por última vez a la sombra de Orozco. Al fin de esta escena se suicida.

> Augusta.--Pues mejor...(Rabiosa.) Esto se acabó. Ya era tiempo.
>
> Federico.--(Para sí, apoyando la cabeza en las manos.) ¡Nada me queda ya, ni esto siquiera! Hasta el recreo de la imaginación se me acaba. Ya, ni aun podré engañar las soledades de mi vida llamando a la mujer seductora y diciéndole: "Vente a pasar un rato conmigo." Romperemos.
>
> Augusta.--(Altanera y sarcástica.) Tenía que ser. Somos incompatibles. Tu quijotismo no se aviene con mi llaneza... Puede que te lo sufran esas mujerzuelas con quienes tratas, las Peris y otros tipos semejantes porque ésas, por su misma inferioridad, hasta pueden socorrerte sin herir tu soberbia...

Federico.--(Llena de champaña una copa y la bebe.) ¡Dios mío, qué mal me siento! (Pausa. Augusta le contempla sin chistar.)

ESCENA IV

Los mismos y la Sombra de Orozco, que entra por la puerta de la derecha y se sienta a la mesa, frente a Federico. Viste traje de cazador, con capote de monte. Augusta no le ve.

Federico.--(Mirándola con estupor.) ¿Ya estás aquí?... Te esperaba. (V.iii.iv.885)

En ambas versiones la imagen de Federico vuelve en la última escena de la obra. En el drama, la imagen no habla; en la novela dialogada, en cambio, dialoga con Orozco. Este explica cómo dedujo la motivación del suicidio de Federico. El hecho de que la imagen no hable en el drama hace que parezca no más que un fenómeno de la imaginación de Orozco, más creíble referido al público teatral. En el drama, cuando dice Orozco, "Eres mi idea fija, como yo fui la tuya. Eres me propio pensamiento, la luz que alumbra mi razón. . ." (V.v.555), tiene efecto muy distinto que las palabras correspondientes de la novela dialogada. En ésta, creyendo sentir alguien, dice, "Era mi idea, queriendo convertirse en imagen. Al entrar la imagen dice, "¡Ah! ¿Eres tú?" (V.xv.900). O sea que en el drama, las palabras de Orozco combinada con el hecho de que según la acotación aparece "la imagen subjetiva de Federico Viera", y el hecho de que ésta no habla, todo contribuye a que la imagen no parezca más que un fenómeno imaginario. En la novela, al contrario, Orozco cree que "era" su idea, pero al ver la

"representación fidelísma de persona viviente" le acepta como el mismo espíritu de Federico vuelto al mundo a reunirse con él. Esta alteración contribuye a la disminución general del carácter espiritual de la obra en la versión teatral.

## CAPITULO V.

## LA RAZON DE LA SINRAZON

Conviene tratar aquí la obra dialogada, tan tardía, La razón de la sinrazón, (Fábula teatral absolutamente inverosímil), 1915. Por no haber sido llevada al proscenio, por caer dentro de una estética (sólo superficialmente según creo distinta de las otras novelas dialogadas, y por ser de valor literario menor relativo al cuerpo de la obra literaria de Galdós, le dedicamos muy pocas páginas. La utilizamos, en efecto, para destacar por medio del contraste, algunas de las teorías que propusimos en el estudio de Realidad.

Se puede decir que por pretender tratar verdades universales, esta obra se clasifica dentro de la estética simbolista. Sin embargo, todo lo que contribuye a la creación del sentimiento universal en esta obra a mi ver, no es más que envoltura superficial de esta estética. Disfraza lo que, en términos del asunto, es una restauración de la comedia positivista del realismo español temprano, a la manera de Lo positivo de Tamayo y Baus, 1862, y El tanto por ciento de Ayala, 1861. También contiene muchos de los elementos de la comedia galdosiana.

En lo básico, el conflicto consiste en una lucha entre las fuerzas del bien y del mal por la posesión de las almas de los protagonistas. En este nivel, resulta la obra de un simbolismo del todo transparente. Podría haberse tratado de manera muy abstracta y universal; pero el argumento se basa completamente en una serie de intriguillas, de especulaciones financieras como las que se encuentran en la alta comedia. El aspecto amoroso está establecido desde el comienzo. Alejandro, viudo, quiere a Atenaida. Ella le corresponde. Sin embargo, lo rechaza por haberla abandonado para casarse con una mujer rica y por haber pasado él al lado de la sinrazón para hacer de nuevo su fortuna perdida. Cuando atenaido ve la posibilidad de solucionar los problemas de Alejandro, pasándose temporalmente a la sinrazón, le propone su plan. Le ofece su mano a condición de que él le obedezca en todo y, después de lograr su salvación, que pase al campo de la razón para siempre. Usamos el término "aspecto amoroso" porque nunca llega a ser un verdadero conflicto. A cada paso ésto, como otros aspectos del argumento, dependen de las crisis en la situación financiera. Resulta que en la obra apenas hay un conflicto. Lo que hay es una serie de intriguillas de poco significado que rebajan inequívocamente la universalidad del tema.

En su espiritualismo, esta obra sirva para destacar algo que sostuvimos sobre el empleo de lo sobrenatural en Realidad. La aparición de las sombras en ésta no constituye

lo sobrenatural en el mismo sentido que lo encontramos aquí. Lo que pasa en Realidad, pasa en la esfera del espíritu íntimo. Lo que pasa en La razón de la sinrazón, pasa en una esfera donde espíritus (demonios y brujas) influyen en los hechos desde afuera, de manera catastrófica y completamente artificiosa. O sea que la supuesta universalidad de esta obra fracasa, mientras Realidad, que más bien pretende ser una obra social o a lo mejor espiritual, logra ser universal.

La técnica de La razón de la sinrazón es semejante a la que se emplea en las novelas dialogadas. La obra se divide en jornadas, éstas, a diferencia de las de las novelas dialogadas, se dividen en cuadros que, a su vez, se dividen en escenas. Los cambios de lugar son frecuentes. Veinticuatro personajes nombrados participan en la acción, sin contar los "Criados, Arrieros, Guardias civiles, Gitanas, Campesinos, etc., etc.". (p. 346) Las acotaciones dialogístico-novelescas alcanzan un grado de desarrollo anteriormente visto sólo en El abuelo, novela dialogada. Abarcan casi una de las clases ya estudiadas las descriptivas de personajes y lugares, las narrativas de acción pantomínica, y las que indican reacciones íntimas de los interlocutores, además de las convencionalmente teatrales. Aunque no precisamente novelesco, como en Realidad, el proceso de la exposición y el desarrollo del enredo es más gradual que el de la comedia, y no toma en cuenta consideraciones de limpieza técnica.

En resumen, vemos que en lo que se refiere exclusivamente a la técnica, esta "fábula teatral" puede considerarse novela dialogada. En la sustancia, sin embargo, no alcanza el nivel de la alta comedia, ni menos en lo superficial y cuantitativo, sale del molde de las comedias galdosianas más ordinarias. De manera que, como consideramos la clasificación de novela dialogada galdosiana igualmente dependiente de criterios formales y sustanciales, no la consideramos una novela dialogada. Efectivamente, aunque Galdós ha escrito que no lo preocuparon cuestiones formales, y aunque, como la primera versión de La loca de la casa, clasificó La razón de la sinrazón entre sus Noveles Españolas Contemporáneos, no debió de considerarla novela dialogada. Como en el caso de La loca de la casa, no podemos ignorar el hecho de que el autor evitó subtítulo de novela, que reservó exclusivamente a Realidad, El abuelo y Casandra.

# CAPITULO VI.

## NOVELAS NO DIALOGADAS Y SUS ADAPTACIONES TEATRALES

El cotejo de las novelas dialogadas y sus adaptaciones teatrales sirve el propósito de destacar las diferencias entre los dos géneros, según la concepción de Galdós y de dirigirnos hacia una teoría literaria aplicable a este género híbrido en su manifestación galdosiana. Tanto como el estudio de La loca de la casa y La razón de la sinrazón, que no son propiamente novelas dialogadas, puede contribuir a nuestra valoración un breve estudio de las novelas no dialogadas de Galdós que el autor mismo llevó al proscenio.

Nos indica algo la mera selección por parte de Galdós de las novelas que él consideraba adaptables. Vemos que menos las novelas dialogadas, el autor no se empeño en la adaptación de ninguna otra novela de la llamada serie contemporánea, las que le dieron su preeminencia literaria. Tengamos en cuenta, y esto podría ser materia de otro estudio completo, que las novelas no dialogadas del autor se dividen básicamente en tres categorías: las novelas de la Primera Epoca, Los Episodios Nacionales, y las Novelas Españnolas Contemporáneas. Y si se consideran todo los cambios de estética en la evolución de esta última categoría, se establecerían otros subgéneros.

En las Novelas Españolas Contemporáneas, y entre ellas las dialogadas (menos quizá El abuelo), la trama es por lo general difusa y la acción se incorpora en los papeles de varios personajes. (En la estapa espiritual (La serie de Torquemada, Nazarín, y Misericordia, etc.), estos aspectos se concentran. La concentración se efectúa con una concomitante interiorización de la acción tan acusada que se complican las posibilidades de escenificación. A diferencia de Realidad, participa de esta interiorización principalmente el protagonista, cuyo conflicto íntimo se presenta por parte del autor omnisciente mediante monólogos. En Realidad, la materia espiritual aunque en gran parte monologal, tiene más posibilidades dramáticas porque, toda la acción es hablada y también porque el conflicto y la acción se divida entre tres personajes completamente interdependientes.

En cambio, en las novelas de la Primera Epoca, anteriores a la serie contemporánea, y en Los Episodios Nacionales tanto como en el drama galdosiano, la acción no es tan difusa, ni tan interior.

En los dramas, por lo general, monopolizan la acción un personaje femenino y otro masculino quienes se encuentran en un enredo o un conflicto amoroso que termina, en el desenlace, con una reconciliación o matrimonio. Los personajes secundarios crean los obstáculos en el conflicto. Las tramas son sencillas y trascurren en una temporalidad relativamente abreviada, con espacios muy limitados. Los

personajes principales por lo general representan filosofías o clases sociales opuestas. Sin embargo, mediante la mutua atracción amorosa, simpatizan. La reconciliación o matrimonio representa una unión de la que surge una clase o filosofía nueva, híbrida y de mayor robustez que las dos contribuidoras. (La loca de la casa, como hemos dicho, sigue tan de cerca esta línea temática que no pudo haberse concebido como novela dialogada.) Por lo general, el bien y el mal se presentan en términos más absolutos en el drama galdosiano que en las novelas contemporáneas del mismo autor.

Aunque no tan sencillas como los dramas, las novelas de la primera época son también tendenciosas en la presentación del bien y el mal. Las ideas divididas entre la pareja principal del drama, pueden ser incorporadas en un solo personaje o en varios en la novela de la primera época como vemos en Doña Perfecta y La familia de León Roch respectivamente. Con la excepción de las novelas dialogadas, Gerona, Zaragoza y Doña Perfecta son las únicas novelas que Galdós llevó al teatro.[1]

La selección de Gerona y Zaragoza es lógica. Las dos, Episodios Nacionales, son relativamente cortas, tienen tramas limitadas temporalmente y, en cuanto a la acción,

---

[1] Carney, op.cit. pág. 32, cita varias otras novelas que se llevaron al proscenio entre las cuales Marianela, adaptada por los Quintero, 1916 es la adaptación más conocida.

cada una representa un solo suceso histórico. En comparación con lo que se encuentra en Novelas Españolas Contemporáneas, presentan un número reducido de personajes actuantes. Las dos novelas tratan el martirio de una población entera, de modo que se limitan también en términos espaciales. Gerona, la primera que se llevó al teatro, sufrió trasformación más radical. Desafortunadamente, los horrores de la guerra, de interés capital en ambas novelas, se reducen tanto en Gernoa que sirven sólo de fondo a la intriga personal. Hasta la cuarta escena del primer acto del drama, y el tercer capítulo de la novela, las alteraciones sustanciales son mínimas. Se efectúan principalmente cambios mecánicos exigidos por el género distinto. En el tercer captítulo de la novela se presenta al lector a Josefina que se ha vuelto loca cuando su primo, que era también su novio, murió en un bombardeo. En el drama, en contraste, Josefina no se ha recuperado del choque de la muerte de su madre, resultado también de un bombardeo. Su novio, en el drama, Don Juan de Montagut, la ha abandonado a causa de su inestablidad psicológica y física. Esto complica aun más la condición de Josefina. De aquí en adelante, la novela y el drama siguen básicamente la misma línea hasta el fin del capítulo XII de la novela, correspondiente al fin del primer acto del drama. En el resto, el drama podría haber sido obra original. El autor se dedica en los actos subsiguientes al conflicto de Don Pablo, su

hija josefina y la renovación del interés amoroso entre ésta y Don Juan, todo contra el fondo de la guerra. La novela en cambio, trata el conflicto que tienen Andrés, Siseta, y sus hermanos con Don Pablo. La guerrra en este caso no es únicamente fondo; es la materia principal de la obra.

La pérdida de la calidad humana de Don Pablo, hasta el punto de hacerse capaz de canibalismo, se conserva en un grado muy reducido en el drama. El contraste entre el instinto de la propia conservación en unos, con el heroísmo desinteresado en otros, se mantiene. Pero pierde eficacia en la ausencia de los ejemplos gráficos proporcionados en la parte narrativa de la novela. La novela carece de un conflicto dramático concentrado, necesario para la dramatización. El protagonista es Gerona, el antagonista, la guerra. Aunque la destrucción de la moral social por las exigencias de la propia conservación se personifica en la figura de Don Pablo, el conflicto entre éste y Andrés, Siseta y su familia no se concentra de manera suficiente para constituir un conflicto teatral. Galdós reconoció la necesidad de crear un conflicto nuevo en el drama. Eliminó el conflicto entre Don Pablo y Andrés y desarrolló el de Don Juan de Montagut, Don Pablo y Josefina con Paquita y sus amigos, como personajes secundarios nuevamente creados en el drama. Se conserva la actitud paternal egoísta de Don Pablo en oposición al patriotismo del resto de la población.

La desaparición de Josefina, la reconciliación con su novio y la recuperación de su estabilidad emocional al morir éste, constituyen la nueva acción. Desafortunademente la acción y el conflicto nuevos también carecen de unidad. Aunque resultan indirectamente de la situación bélica se unen el conflicto personal y la guerra sólo en los sentimientos antipatrióticos de Don Pablo. Y aunque se destacan contra la frivolidad de Paquita y sus amigos, los conflictos de los personajes principales parecen insignificantes en relación con el problema más elemental de la supervivencia. Dar tanta importancia a la intriga personal también tiene el efecto de disminuir la de la situación dramática de la ciudad, lo que en primer lugar determinó la selección de esta obra para la adaptación teatral.

Zaragoza, Episodio Nacional, tiene un conflicto dramático relativamente concentrado que funciona mejor en la adaptación teatral. La destilación de la novela deja un drama relativamente abreviado: no es más que el esqueleto de la novela. Sin embargo, a diferencia de lo que resulta en la adaptación de Gerona, Zaragoza, drama, contiene la esencia de la novela. No se alteran los carácteres de los personajes principales. Sólo el contenido episódico se reduce hasta dejar lo que se aplica directamente al conflicto principal de los amantes Agustín y María y los obstáculos creados por la enemistad de sus padres. La tacañería y antipatriotismo de tío Candiola, padre de María por un lado, y

la abnegación extrema referido al honor de su familia del padre de Agustín, por el otro, son de una presentación más abstracta en el drama que en la novela. La negativa de Candiola a ayudar en la causa bélica une la intriga personal al fondo histórico de manera más eficaz que la actitud pacifista de Don Pablo en Gerona.

Como si estuviera consciente del efecto negativo que tiene en Gerona la eliminación de los detalles gráficos de la guerra, Galdós los conserva en Zaragoza, por medio del "coro", que representa la población de la ciudad. Puesto que ambas novelas tienen por base temática el martirio colectivo de una ciudad, es esencial que se represente esta colectividad en la adaptación teatral. En Zaragoza, drama, se crea el paralelo entre esta ciudad y Numancia por medio del empleo del coro. Efectivamente, el mero empleo del recurso clásico evoca Numancia y refuerza la calidad épica del drama. La frecuente intervención del "coro" proporciona el fondo histórico, dándole importancia que se acerca a la de la intriga personal. Más bien que unida indirectamente a la situación bélica, como en Gerona, la intriga personal le debe su existencia. Los personajes reaccionan en conformidad; hablan del sitio de manera más genérica que los de Gerona y hasta cier o punto pierden su individualidad. En este sentido se vuelven más representativos de la población general.

En la adaptación de Gerona, parece que al cambiar el enfoque de la guerra a la intriga personal, mientras intentabla conservar varios elementos de la obra original, Galdós perdió su propósito. El drama tiene muy poca eficacia. Termina como una solución a la intriga personal. Pero en el "cuadro final" el autor siente el impulso de volver al propósito original de la novela, de hacer una declaración conclusiva referida al martirio de Gerona. Parece que esta escena está artificiosamente pegada al drama. Zaragoza, drama, en cambio, aunque sólo una abstracción de la novela, conserva la calidad épica de la obra original.

Por la mayor parte, en lo sustancial, Galdós hizo menos alteraciones en Doña Perfecta que en Realidad, y Casandra, novelas dialogadas al llevar éstas al proscenio. Efectivamente, en términos de la trama es más concentrada Doña Perfecta que cualquiera de las novelas contemporáneas, incluso las dialogadas. Tiene el impacto dramático de Casandra, menos el análisis de las jornadas IV y V. En muchos aspectos, sin embargo, las dos obras son semejantes. Después del climax las dos continúan con una materia analítica. No olvidemos que este análisis es de más extensión y consecuencia para el significado de la obra en conjunto en Casandra. También son pesimistas las dos obras en que después del desenlace trágico, el mal permanece. Sin embargo, Casandra, novela dialogada participa más bien de la actitud del Galdós más maduro. Se polariza el aspecto moral en Doña Perfecta, mientras que en Casandra, novela dialogada, se trata de un

mal social difuso y de distintos grados del que muy pocos personajes quedan inmunes.

Como era el caso en las adaptaciones de las novelas dialogadas, hay varios cambios en Doña Perfecta que se hicieron para agradar al espectador teatral de la época, tan fácilmente escandalizable. El más obvio es la supresión del episodio en el que Pepe Rey critica, ante su tía, la costumbre, que según él se acerca a la idolatría, de vestir la imagen de la Virgen. Al concluir su comentario, averigua que su tía es la que dirige esta actividad de la iglesia (Capitulo IX). Constituye un de los momentos más dramáticos de la novela; por tanto, el cambio de género no explica esta supresión. Sería más razonable concluir que Galdós temía ofender a las señoras del público que se ocupan en semejantes prácticas. En los capítulos XXI y XXII, "¡Desperta Ferro!" y "¡Desperta!". Doña Perfecta incita a Caballuco y a sus amigos a oponer a Pepe Rey. En la novela Don Inocenio está presente. En la escena correspondiente III.ix.807-810) del drama no lo está. Es posible que Galdós creyera que en una reunión crítica para el asesinato de Pepe Rey, la presencia del cura sería ofensiva para el público. La declaración de Rosario, "Señor que aborrezco a mi madre", también se suprime (p. 478). Es posible que también esto, parecería ofensivo al público teatral en la época de Galdós. Aunque Doña Perfecta ha sido instrumental en la destrucción de Pepe Rey en la novela y en el drama, en éste, no da el impulso final del asesinato. Remedios, su

amiga y antigua sirviente, engaña a Caballuco para que crea que alguien está atacando a Doña Perfecta. Grita, "¡Que matan a la señora!", después de lo cual añada, "¡Mátale!", (IX.iv.813). Al morir Pepe, Doña Perfecta pide, "¡Misericordia, Señor: misericordia . . . para ellos y para mí!" (IV.iv.813). Con estas palabras, termina el drama. Perfecta pide perdon a Dios. De manera que el espectador puede decidir por sí mismo si se ha reformado o no. En la novela, en cambio, es Doña Perfecta quien grita "¡mátale!" (p. 479). Ha condenado a muerte a Pepe haciendo que todo el pueblo de Orbajosa quisiera su destrucción y en completa conformedad, lleva a cabo la sentencia. En los capítulos finales, el lector averigua que la tragedia no ha alterado la falsa piedad de Doña Perfecta. Para consolarse, se hunde aun más en la ceremonia e idolatría criticadas por Pepe Rey. En el drama no sólo no se presenta al personaje no alterado, sino que el ruego de misericordia da la impresión de reforma y de arrepentimiento sincero. El público puede conjeturar sobre si una mujer tan piadosa, aun falsamente, sea capaz de tal acción.

Naturalmente, no todos los cambios se efectuaron para evitar la censura del público. La obra tenía que concentrarse. El conflicto entre Pepe Rey y Doña Perfecta se desarrolla más gradualmente en la novela y no viene a superficie tan pronto como en el drama. El pleito, la expulsión de la iglesia, la censurada visita a "las troyas" y la interceptación de sus cartas, toda materia episódica, no se desarrolla en el drama.

Respecto a las alteraciones en personajes, Doña Perfecta, Remedios, y Don Inocencio se retratan menos negativos; Rosario menos sumisa; apoya a Pepe más activamente y más pronto en el drama, en el que también se proporciona relativamente espacio a la intriga amorosa. Eduardo Bustillo, uno de los críticos teatrales, coatáneos antagonistas de Galdós, juzgaba que el elemento romántico debía haber tenido major importancia que la oposición de Doña Perfecta y los tradicionalistas al progreso que, según él, ténía poco o ningún interés para el espectador.[2] Como hizo tan frecuentemente en su crítica del teatro galdosiano, se equivocaba al interpretar los propósitos del autor.

Concluímos que aun tomando en consideración los cambios en la adaptación de Doña Perfecta, incluso en la estructura, no son tan extremos como los que hemos destacado en Casandra, El abuelo y Realidad. Los Episodios Nacionales por su concentración general, y en mayor grado, Doña Perfecta, novela dramática por excelencia, se aproximan al drama más que las novelas dialogadas.

---

[2]Eduardo Bustillo, p. 237.

# CONCLUSION

Sería imposible desarrollar una teoría general de la novela pura de Galdós, puesto que cada obra representa un paso distinto del anterior, y también del subsiguiente, en la novelística, siempre evolucionando, del autor. Asimismo, las novelas dialogadas se distinguen unas de otras por notas características, mientras la presentación de la materia novelesca mediante el empleo del diálogo directo exclusivamente las une entre sí y las separa del cuerpo de la obra novelesca galdosiana. Consecuentemente, resulta difícil el desarrollo de una sola teoría de la novela dialogada galdosiana aplicable a las tres obras en cuestión. Sin embargo, del cotejo de las novelas dialogadas y sus adaptaciones teatrales hemos sacado unas tendencias generales que resumimos en esta conclusión. Primero, conviene notar que al presentar el cotejo de las obras, las hemos sacado de su orden cronológico. Las estudiamos en orden ascendente, según la complejidad de las respectivas adaptaciones. Hemos visto también que la mala interpretación de las novelas dialogadas como obras cuasi-teatrales que exigieron muy poco arreglo para ser llevadas a las tablas, se debía en varios casos al hecho de no haberse estudiado juntamente con sus adaptaciones teatrales. Por ejemplo, Ricardo Gullón cuya

apreciación de Realidad, por un lado, es acertadísima, por otro, equivocadamente, ha tratado La loca de la casa como novela dialogada.[1] Angel del Río, también galdosista insigne, categoriza juntas a Realidad y La loca de la casa juzgando a ésta novela dialogada. Demuestra la superficialidad de su apreciación formal al escribir que "apenas se diferencian en sus respectivas versiones para ser leídas o representadas más que en cortes a veces poco recomendables."[2]

Como ha sostendido Carney, no hay manera de ignorar que las dos versiones de La loca de la casa son comedias.[3] A propósito, hemos utilizado esta obra como punto de partida precisamente por no ser novela dialogada. El cotejo de las dos versiones destaca claramente las clases de alteración que se efectuaron con muchísima más complejidad en las otras adaptaciones. Hemos visto que La loca de la casa no fue reescrita antes de ser puesta en la escena. El autor no distinguió entre las dos versiones en el título. Las dos se llaman "comedia", mientras Casandra, El abuelo y Realidad se denominaron novelas. Ambas versiones también tienen división en actos. No se reduce el número de personajes al llevar la obra a la escena. Tampoco se reduce el número de cambios de lugar.

---

[1] Gullón, Galdós novelista, pp. 106-107.

[2] Del Río, Estudios galdosianos, pp. 32-33.

[3] Carney, The dramatic technique, pp. 160-170 y "The two versions of Galdós, 'La loca de la casa,'" en Hispania, XLIV (1961), pp. 438-440.

Las alteraciones que se efectuaron en los otros aspectos de La loca de la casa no son de suficiente significado para afectar su género literario. No se alteran radicalmente los personajes, mientras que en cada novela dialogada hay por lo menos un personaje cuyo carácter o cuyo papel, se altera profundamente. Se exterioriza la acción de varias escenas, pero, como hemos dicho, es cuestión sólo de condensación de algunos de los pocos apartes de extensión en la versión primera. No puede compararse con la revisión total de la acción interior de Realidad, ni con la eliminación de la parte analítica--las jornadas IV y V de Casandra.

Parece que la motivación principal de Galdós era cuantitativa al llevar esta obra al proscenio. Ni en este aspecto, la extensión, se diferencian las dos versiones lo bastante para justificar una denominación genérica distinta. La segunda versión es poco más que una corrección de la primera, hecha para facilitar la representación, no para hacerla posible, como era el caso en las adaptaciones de las novelas dialogadas. De manera que la clasificación de La loca de la casa entre las Novelas Españolas Contemporáneas no significa que es novela dialogada. Galdós la denominó comedia. Y era representable en la primera versión. La segunda no resulta obra de distinto género, sino comedia aun más representable que la primera.

Siempre en este estudio hemos tenido presente la gran preocupación del autor por la duración de la obra en las

adaptaciones. O sea que en toda supresión que hemos considerado se entremezclan exigencias cuantitativas y motivaciones estéticas y genéricas. Se puede concluir que en términos cuantitativos eran imperativas todas las alteraciones que se efectuaron en las obras. Cuáles eran los pasajes que se debían eliminar fue determinado por las otras motivaciones. Pero no todos los cambios resultan supresiones. Hemos visto otras clases de alteraciones de motivación distinta y distintos resultados. He aquí un resumen de nuestros hallazagos:

1. En las tres adaptaciones, la separación de materia en "jornadas," de connotación temporal y literaria se sustituye por la de "actos." Este cambio, tan obvio y sencillo, indica desde un principio una de las distinciones básicas que hizo Galdós entre los géneros en cuestión.

2. El "dramatis personae" de estas novelas dialogadas, también término muy literario, se cambió por el "reparto," más teatral.

3. En términos puramente cuantitativos en la edición citada, Casandra se reduce de ciento dos a treinta y ocho páginas; El abuelo, de ciento dos a cuarenta y Realidad de ciento diez a cuarenta y siete.

4. El número de personajes se reduce a más de la mitad en Casandra y Realidad (de cuarenta a dieciséis y de veinticinco a trece, respectivamente). En El abuelo la poca reducción del número de personajes (de quince a once) y la concentración de la acción en un personaje principal

implican la mayor motivación dramática de esta obra. La supresión de personajes menores en las otras, además de la obvia motivación de factibilidad mecánica, apunta a la concepción distinta de Galdós de los géneros y también apoya nuestra conclusión de que la novela dialogada cae más bien dentro de la evolución de la novela, en vez de constituir un paso hacia el teatro. Se trata aquí, como en la novela pura de esta etapa, la caracterización del personaje, tanto principal como secundario, por encima del desarrollo de la acción. En las adaptaciones teatrales vemos un traslado del enfoque del personaje a la acción. En Casandra, ésta llega a predominar; en Realidad, drama, los dos aspectos se hacen iguales, mientras en la novela predominaba el análisis de la personalidad.

5. Una de las alteraciones más extensas en las adaptaciones, como ya hemos referido, era la reducción de los emplazamientos. En Casandra era facilitada por la eliminación de las jornadas IV y V. Esta supresión por otras razones cambió el significado de la obra. La reducción de emplazamientos en las jornadas que se conservaron no las afecta. En El abuelo, mientras mediante esta clase de alteración se pierde la descripción de la naturaleza que complementa los estados espirituales del conde, estas supresiones no alteran el desarrollo fundamental del personaje ni de la acción. En Realidad, en cambio, como hemos visto, la libertad de movimiento es más importante para el significado de la obra. Afecta especialmente la caracterización

de Federico y la eficacia del desenlace. Aunque parezca sin motivación estética la reducción de los cambios de lugar, ya que eran exigidos por las necesidades del montaje escénico, el abuso de la libertad de movimiento por parte del autor en la novela dialogada nos indica algo de su motivación original al cultivar el género. Si hubiese querido sencillamente encontrar un medio objetivo y directo de presentación, podría haber acudido al teatro. Pero no tenía la voluntad de sacrificar las libertades del novelista. Y esta forma híbrida le proporcionaba más objetividad que la novela y más libertad que el drama.

6. En cuanto a la estructura, hemos visto que las novelas se simplifican. El problema de Casandra se trata en dos maneras: expositiva y analítica. En Realidad, la materia se presenta en dos niveles: el íntimo y el exterior. En la adaptación de Casandra se elimina el análisis y en Realidad se exterioriza gran parte de la materia íntima. Pero otra vez, vemos en El abuelo, una adaptación muy compleja en términos técnicos, con tanta reordenación y reescritura de escenas que han merecido ser estudiadas en secciones apartes. Sin embargo, el cambio en la complejidad técnica y estructural no viene con un concomitante cambio sustancial, como era el caso en Casandra y Realidad. Estas alteraciones se efectuaron en gran parte mediante la eliminación de materia y la reducción de los emplazamientos. O sea que el compromiso de la libertad y de la complejidad

características de la novela dialogada tiene su compensación en la mayor sencillez y armonía estructurales y la limpieza técnica, calidades que no le preocupaban en la composición de las novelas dialogadas, pero que Galdós consideró esenciales a la técnica teatral.

7. Hemos destacado varias alteraciones que se hicieron para intensificar el dramatismo de las novelas al ser llevadas al teatro. Cierto que casi todo aspecto de la adaptación tiene este efecto directa o indirectamente, pero no siempre con este propósito principal. En Casandra y Realidad. notamos el intento de termina cada acto con un choque dramático. También Galdós tomaba ventaja de la pausa entre actos para crear suspensión en la versión teatral, donde no la tenía en la novela, y donde, en primer lugar, no le importaba. A veces estas alteraciones representan correcciones, pero con gran frecuencia, como hemos destacado en casi todos los casos en Realidad, se compromete el dramatismo hondo inherente a la situación para pegar artificiosamente al acto un fin melodramático. En El abuelo, prácticamente no hay adiciones o cambios de materia que sirvan el solo fin de intensificar el dramatismo. Era sólo cuestión de adaptar la obra de tal manera que se conservase el dramatismo que ya tenía la novela en su versión teatral. Esto de acuerdo con nuestra premisa sobre la calidad dramática de esta novela dialogada.

8. En este estudio hemos dedicado mucho espacio a la eliminación de materia. El problema toma formas distintas en las respectivas obras. En cuanto a Casandra, se elimina lo puramente novelesco, dentro de la estética galdosiana, lo puramente superfluo y lo que se somete al cambio mayor: la eliminación de las jornadas IV y V que altera mucho el significado de la obra. Lo eliminado de El abuelo, en cambio constituye por la mayor parte supresiones de materia elaborativa o especulativa más bien que analítica o novelesca. Hemos visto que la eliminación de materia en Realidad era mucho más compleja. Por la naturaleza de la obra, la eliminación de gran parte del análisis espiritual que no era elaborativa de lo conservado, afecta hondamente la sustancia de la obra.

La materia crucial en la novela dialogada como en la novela propiamente dicha no sólo se presenta como en el drama sino que frecuentemente se elabora, se profundiza, se analiza o se especula sobre ella. Por muy interesante que sea, tiene que eliminarse por exigencias cuantitativas, mientras no hace falta suprimirla en la novela. A veces esa materia resulta tan interesante o aun más que la materia principal, especialmente en la novela de Galdós. Según este criterio, todo menos la clasificación de materia puramente superflua puede considerarse más característica de la novela que del drama. Lo superfluo lo consideramos tal en toda obra. La eliminación de esta materia contribuye a la

solución del problema cuantitativo en las adaptaciones, pero también es correctiva en términos del valor artístico de la obra. Lo analítico elaborativo y especulativo tiende a reducirse. No cabe duda de que Galdós tuvo distinta concepción personal de lo que es materia novelesca y material teatral, especialmente con referencia a su época.

9. En toda adaptación de una novela de Galdós al teatro se puede contar con la alteración o supresión de materia por razón de la autocensura cuando se refiere a materia de tipo religioso, moral o sugerencias de intimidad sexual. Galdós tuvo siempre presente la distinción entre el lector y el público teatral: "En el libro se habla al individuo, al lector aislado y solitario. Se le dice lo que se quiere, y el lector lo acepta o no. En el teatro se habla a la muchadumbre, aun en las sociedades más ilustradas; . . . ."[4]

10. El nivel del público también se tomaba en cuenta en las alteraciones del lenguaje. También se consideraba la distinta realización de los géneros. (El lector podía leer despacio o releer, mientras el espectador tiene que seguir el diálogo a la velocidad con que se recita.) De todas maneras, por una u otra de esas dos motivaciones se suprimen o se alteran referencias muy cultas, se tiende a concretar el lenguaje muy abstracto o filosófico. El lenguaje se hace más claro. Y para la eficacia dramática se vuelve más directo

---

[4] Benito Pérez Galdós, Nuestro Teatro (Obras inéditas, tomo V., ed. Alberto Ghiraldo. Madrid: Renacimiento, 1923), p. 159.

engeneral y más expresivo.

11. En las adaptaciones, Galdós eliminó las acotaciones dialogístico-novelescas, las alteró y en muchos casos agregó acotaciones de gesto o de acción para prestar dinamismo a escenas que carecían de movimiento en la versión novelesca. La acotación, como el gran número de emplazamientos, representa un medio de libertad. Proporciona al autor la posibilidad de la narración de la acción y la descripción con valoración sujetiva imposible de efectuar en la escena. También funciona en la novela dialogada como un medio con el que el autor se hace narrador omnisciente para penetrar en las almas de sus personajes, para divulgar sus pensamientos íntimos al lector. Por característica de la novela dialogada galdosiana que sea esta clase de acotación, y fueracual fuese la razón de su ausencia en Realidad, juzgamos más lograda Realidad como novela dialogada según los propósitos del autor delineados en el ya citado prólogo de El abuelo, por funcionar sin la acotación dialogístico-novelesca.

12. En la sustancia, quizá Casandra se ha alterado más radicalmente que las otras novelas dialogadas. Suprimidas las jornadas IV y V, y con relativamente pocas alteraciones Casandra es drama acabado. Como hemos mencionado, esta obra es ejemplar de la distinción que hizo Galdós entre la sustancia novelesca y la teatral. A diferencia del drama, la novela no termina melodramáticamente con la destrucción

del mal por el bien. Después de este punto culminante, en la novela no sólo se analiza detenidamente el hecho del asesinato sino se desarrollan nuevos conflictos tan importantes como los anteriores, todo lo que es típico de la novela y de muy difícil realización en una obra teatral. También típica de la distinción en el significado trascendental de sus obras novelescas y teatrales, en la novela Galdós afirma la perseverancia del mal que resulta ser una enfermedad social indestructible, o en el mejor caso, poco controlable.

Referido a El abuelo, la simplificación general, como hemos notado apenas afecta el significado de la obra. El único cambio sustancial que se acerca en importancia a los que encontramos en las otras novelas dialogadas es el de las últimas palabras indecisas de Don Pío, "El mal, ¿es el bien? (V.xvii.113), a las muy afirmativas del conde, "amor. . . , la verdad eterna," (V.ix.1048). Aunque este cambio es típico de la distinta concepción de Galdós referido a la sustancia de los respetivos géneros, en términos del conjunto nos dejan con la misma impresión el significado de las dos versiones de la obra. Es principalmente la técnica que determina el género dialogístico-novelesco de El abuelo.[5] El tema del honor y la caracterización del conde se prestan más al teatro que a la novela de la época, mientras la amplitud de la concepción galdosiana de este tema requería la forma novelesca.

[5]A propósito afirma Clarín, con referencia a El abuelo,

Según creemos, el hecho de crearse Realidad, novela, antes de la primera obra teatral de Galdós (es decir, excluyendo las tentativas juveniles del autor) y el hecho de aparecer como parte complementaria de La incógnita, hace más que probable que la composición de esta novela dialogada sea la única que no se comprometía por la conciencia de la posible escenificación. Por eso, aunque, en términos técnicos, Casandra y El abuelo son novelas dialogadas, Realidad es la novela dialogada por excelencia según creo. En cuanto a la adaptación teatral, a diferencia de lo que encontramos en la exteriorización de materia íntima y en la eliminación de los soliloquios de El abuelo, donde apenas se afecta la obra desde el punto de vista sustancial, en Realidad, destruye la belleza y el paralelismo perfecto del desarrollo simultáneo del conflicto íntimo y del exterior.[6] La forma dialogístico-novelesca, vehículo perfecto para el descubrimiento del alma aislada espiritualmente mediante el monólogo, es tan esencial a la totalidad como la misma materia.

---

"a mi ver, esa forma no es mitad novelesca y mitad dramática; es puramente dramática; pero de manera que hace irrepresentable la obra tal como es. El abuelo podía hacerse representable, pero no lo es ahora, Galdós, p. 298.

[6] Citamos otra vez a Clarín en esta conexión: ". . . Realidad, a pesar de su apariencia dramática y de los antecedentes de La incógnita, es una novela que va, por decirlo así, de espíritu a espíritu; una novela principalmente psicológica y dentro de la psicología, principalmente ética, . . . .", Galdós, p. 197.

La alteración drástica del significado de Casandra y Realidad y la de la técnica de El abuelo, pese a su mayor dramatismo, en comparación con el menor cambio en general en el significado de las novelas no dialogadas que Galdós adaptó al teatro (además de otras tendencias que dedujimas del cotejo), nos lleva a concluir que las novelas dialogadas forman una parte íntegra en la evolución de la novelística de Galdós. Representan una visión más compatible con la novela contemporánea del autor que con su obra teatral.[7]

Aunque a veces lo haya parecido, este estudio no ha pretendido ser una apología de la novela dialogada de Galdós. Hemos procurado situar este género en la obra del novelista destacando la importacia de su relación con la novela más bien que como antecedente al teatro galdosiano. Y, más importante, hemos procurado formular una teoría de esta novela dialogada mediante el cotejo de las obras y sus adaptaciones teatrales. Aunque hemos afirmado que Realidad sintetiza

---

[7] Eoff destaca la poquedad del desarrollo de los temas del placer, de la comodidad doméstica, la economía, la curiosidad, el entretenimiento, la domesticidad y la competencia, (Eoff, op. cit., p. 91). De acuerdo que estos temas apenas se tratan en las novelas; tampoco en las novelas dialogadas. Pero no advierte Eoff que no están ausentes de la obra galdosiana; disfrutan un pleno desarrollo en La razón de la sinrazón, que hemos juzgado dialogístico-novelesco sólo muy superficialmente, y en las obras teatrales, escritas directamente para el escenario, inclusa, La loca de la casa. No cito obras específicas porque estos temas se encuentran como principales y secundarios en casi toda obra teatral del autor.

O sea que también en la temática Galdós hizo una distinción clara entre lo que consideraba novelesca lo que se prestaba al teatro.

todas las corrientes literarias europeas de la época, no hemos querido dar la impresión de que creamos que toda la evolución novelística de Galdós converge en un punto culminante que es la aparición de Realidad, novela. Al contrario, repetidas veces, la hemos denominado "un paso" o sea una parte de la continua experimentación que es la obra novelesca del autor.

A partir de Realidad, novela, Galdós entró en su etapa de pleno espiritualismo, sin cultivar otra vez este género para dar forma a sus obras más espirituales. La cultivó, en cambio, cuando la materia la requería, en Casandra, por la doble naturaleza, dramática y analítica del asunto, y en El abuelo por las exigencias de la concepción amplia y universal del autor del tema de honor.

Nos hemos preguntado varias veces lo que César Barja formula en las palabras siguientes; "hasta qué punto esta clase de novela dé más la impresión de la realidad espiritual y humana que la novela ordinaria, es cuestión muy dudosa."[8] No hay obra de esta etapa de Galdós de más derechura, rapidez, dramatismo y concisión de presentación, simultánea con la creación de esa "impresión de la realidad espiritual y humana" de que habla Barja, que Torquemada en la hoguera.[9]

---

[8] César Barja, "Benito Pérez Galdós" in Libros y Autores modernos (2nd ed. revisada y completada, New York, Las Américas Publishing Co., 1964), p. 358.

[9] Según Kayser la novela corta es la más afín al drama; y según Muir la novela dramática lo es. Torquemada representa una feliz combinación de las dos. (Kayser, p. 274; Muir, p. 147.)

En esta obra, como ha advertido Rogers, los diálogos son "generalmente impuros, es decir entrejdidos con intervenciones narrativas del autor."[10] Efectivamente esta obra se caracteriza por su relativemente poco diálogo. O sea que la presentación directa del diálogo no puede ser la única solución a la búsqueda de objetividad, realidad humana y dramatismo en la novela. En todo caso no hay manera, aun en el drama o la novela dialogada de negar la presencia fundamental del autor.[11] En el prólogo muy citado de El abuelo el mismo Galdós escribió:

> Con la virtud misteriosa del diálogo parece que vemos y oímos, sin mediación extraña, el suceso y sus actores, y nos olvidamos más fácilmente del artista oculto que nos ofrece una ingeniosa imitación de la Naturaleza. Por más que se diga, el artista podrá estar más o menos oculto; pero no desaparece nunco ni acaban de esconderle los bastidores del retablo, por bien construidos que estén. La impersonalidad del autor, preconizada hoy por algunos como sistema artístico, no es más que un vano emblema de banderas literarias, que si ondean triunfantes es por la vigorosa personalidad de los capitanes que en su mano las llevan. (p. 11, Prólogo)

Concluimos, a diferencia de varios críticos que han juzgado que Galdós escogió mal al dar forma dialogístico-novelesca a esas obras que acabamos de tratar, que no puede ser cuestión de escoger en primer lugar, ni mucho menos de

---

[10]Douglas Rogers, "Lenguaje y personaje en Galdós (Un estudio de "Torquemada")," en Cuadernos Hispanoamericanos, LXIX (1967), pp. 15-16.

[11]Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction, Chicago: University of Chicago Press, 1961), p. 272.

hacerlo bien o mal.[12] El hecho de que casi cada novela de Galdós se diferencia formalmente de las otras nos indica que la continua experimentación del novelista se debía al hecho de que dio a la materia, la forma que él sintió que exigía y que en unos casos ésta pudiese determinar aquélla. (Es posible que el hecho de anuncio previo de la forma de Realidad en La incógnita determinase hasta cierto grado la clase de materia que abarcaba la novela.)

Como no hay manera de superar la concisión de expresión de Henry James, para, concluir reiteramos las palabras que empleó para caracterizar su "novela dialogada": "The thing 'done' artistically is a 'fusion'."[13]

---

[12]Clarín y Eoff sostienen que la materia de Realidad, sufre por la selección de la forma dialogístico-novelesca. Clarín, Galdós, p. 201 y Eoff, op. cit., p. 15.

[13]James, The art of fiction, p. 116.

# BIBLIOGRAFIA[1]

## A. Obras y Estudios Citados


Alas, Leopoldo (Clarín). Galdós. Obras completas, Tomo I. Madrid: Renacimiento, 1912.

Allot, Miriam. Novelists on the Novel. New York: Columbia University Press, 1959.

Altamira y Crevea, Rafael. Cosas del día (crónicas de literatura y arte). Valencia, España: F. Sempere, 1907.

Barja, César. "Benito Pérez Galdós" en Libros y autores modernos. 2ª edición revisada y completada; New York: Las Americas Publishing Co., 1964.

Berkowitz, H. Chonon. Pérez Galdós, Spanish Liberal Crusader. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1948.

Beach, Joseph Warren. The Twentieth Century Novel. New York: Appelton-Century Crofts Inc., 1960.

Booth, Wayne C. The Rhetoric of Fiction. Chicago University Press, 1961.

Bueno, Manuel. Teatro español contemporáneo. Madrid: Renacimiento, 1909.

Bustillo, Eduardo. Campañas teatrales (crítica dramática). Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1901.

Carney, Hal. The Dramatic Technique of Benito Pérez Galdós. Lincoln: Nebraska, 1957. University Microfilms Doctoral Dissertation Series, Publ. no: 20,986.

_____. "The two versions of Galdós" La loca de la casa," Hispania, XLIV (1961), pp. 438-440.


---

[1]Aunque hemos manejado ediciones superiores de las obras del autor, utilizamos: Benito Pérez Galdós (Obras completas, Tomos IV, V, y VI.) Madrid: Aguilar, 1961 por la conveniencia del manejo de una sola edición referido al cotejo de las novelas dialogadas y sus adaptaciones teatrales. Para el estudio de Gerona, novela, utilizamos: tomo I, Episodios Nacionales, 1941 de la misma casa editorial, y para el de Zaragoza, utilizamos la segunda edicion, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1953.

Casalduero, Joaquín. Vida y obra de Galdós. Madrid: Editorial Gredos, 1951.

Correa, Gustavo. Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1967.

Del Río, Angel. Estudios Galdosianos, editado por Joaquín Casalduero. New York: La Americas Publishing Co., 1969.

Eoff, Sherman. The Novelas of Pérez Galdós: The Concept of life as dynamic process. St. Louis, Missouri: Washington University Studies, 1959.

Gilman, Stephen. "La palabra hablada y Fortunata y Jacinta," Nueva Revista de Filología Hispánica, XV, no. 30 (julio-diciembre, 1961), pp. 545-560.

Gómez de Baquero, E. Letras e ideas. Barcelona: Henrich, 1905.

_____. Novelas y novelistas. Madrid: Casa editorial Calleja, 1918.

Gullón, Ricardo. Galdós novelista moderno. Madrid: Gredos, 1966.

James, Henry, Introducción de The Awkward Age en The Art of the Novel, with an introduction by Richard P. Blackmur. New York, Charles Scribner's Sons, 1934.

Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria, traducida y editada por María D. Mouton y V. García Yebra. Madrid: Gredos, 1961.

Lida de Malkiel, María Rosa. La originalidad artística de La Celestina. edición revisada, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.

Lubbock, Percy. The Craft of Fiction. New York: Viking Press, 1957.

Mauriac, Claude. Le dîner en ville. Paris: A Michel, 1959.

Mendilow, Adam Abraham. Time and the Novel. New York: Humanities Press, 1965.

Muir, Edwin. The Structure of the Novel. London: Hogarth Press, 1963.

Pardo Bazán, Emilia. "Realidad," Nuevo teatro crítico. II, num. 16 (abril, 1892), pp. 19-69.

Pattison, Walter. Benito Pérez Galdós and the Creative Process. Minneapolis, Minnesota: University of Minneapolis Press.

Pérez de Ayala, Ramón. Las máscaras. Vol. I. Madrid: Editorial "Saturnino Calleja," 1919.

Pérez Galdós, Benito. Nuestro Teatro. Obras inéditas de Benito Pérez Galdós. Editado por Alberto Ghiraldo. tomo V. Madrid: Renacimiento, 1923.

_____. Crónica de Madrid, Obras completas, tomo VI. Madrid: Aguilar, 1961.

Ricard, Robert. Galdós et ses romans. Paris: Centre de Recherches de l'Institut d'etudes hipaniques, 1961.

Rogers, Douglass. "Lenguaje y personaje en Galdós (un estudio de Torquemada", Cuadernos Hispanoamericanos, LXIX, 1967 .

Sanchez, Roberto. "El sistema dialogal en algunas novelas de Galdós," Cuadernos Hispanoamericanos, LXXIX (1969)1

Schraibman, Joseph. Dreams in the Novels of Galdós. New York: Hispanic Institute, 1960.

Sobejano, Gonzalo. "Forma literaria y sensibilidad social en La incógnita y Realidad de Galdós," Revista hispánica moderna, XXX (abril, 1964), pp. 89-107.

Scholes, Robert and Kellogg, Robert. The Nature of Narrative. London, Oxford and New York: Oxford University Press, 1966.

Walton, L. B. Pérez Galdós and the Spanish Novel of the Nineteenth Century. London: J. M. Dent and sons, 1927.

René Wellek. Concepts of criticism. Editado por Stephen G. Nichols, Jr. New Haven and London: Yale University Press, 1963.

_____, and Warren, Austin. Theory of Literature. 3ª edición; New York: Harcourt, Brace and World, 1956.

Yxart, José. El arte escénico en España. Vol. I. Barcelona: Impresa de "La Vanguardia," 1894.

B. Obras y Estudios Consultados

Alas, Leopolo (Clarín). Palique. Madrid: Librería de Victoriano Suárez, 1893.

Alonso Ibarrolla, José. "Don Benito Pérez Galdós y el cine," Cuadernos Hispanoamericanos, LXXXIX, num. 250-252 (octubre 1970-enero, 1971), pp. 650-656.

Aramburo y Machado, Mariano. Literatura crítica. Paris: P. Ollendorff, 1909.

Auerbach, Erich. Mimesis The Representation of Reality in Western Literature. Translated from the German by Willard Trask. New York: A Doubleday Anchor Book, 1953.

Francisco Ayala. "Sobre el realismo en literatura, con referencia a Galdós," en Experiencia e invención. Madrid: Taurus, 1960.

_____. "El arte de novelar en Unamuno" en Realidad y ensueño. Madrid: Gredos, 1963.

Bentley, Eric. The Life of the Drama. New York: Atheneum, 1967.

Berkowitz, H. Chonon. "The Youthful Writings of Pérez Galdóz," Hispanic Review, I, No. 2 (April, 1933), pp. 91-120.

_____. "Galdós' Literary Apprenticeship," Hispanic Review, III, No. 1 (January 1935), pp. 1-22.

_____. "Un joven de provecho: An Unpublished Play by B. Pérez Galdós," Publications of the Modern Language Association of America, L (1935), pp. 828-298.

_____. "Galdós' Electra in Paris," Hispania (California), XXII (1939), pp. 31-40.

Bowling, L. E. "What is the Stream of Consciousness Technique?" Publications of the Modern Language Association of America, No. 65 (1950), pp. 337-45.

Casalduero, Joaquín. "Ana Karenina y Realidad," Bulletin Hispanique XXXIX, 1937.

Correa, Gustavo, El simbolismo Religioso en las novelas de Pérez Galdós. Madrid: Gredos, 1962.

Diderot, Denis. Jacques le Fataliste. Oeuvres complètes de Diderot. tome VI. Paris: J, L. J. Brière, 1821).

Diez-Danedo, Enrique. "Galdós y el Teatro," Filología y letras V (1943), pp. 223-235.

Fernández Almagro, Melchor. "Galdós, autor dramático: "Realidad y realismo," Insula, II (15, octubre, 1952).

Francos Rodríguez, José. El Teatro en España - 1908. Madrid: Imprenta "Nuevo Mundo," [sin fecha].

Friedman, Melvin. Stream of Consciousness: a Study in Literary Method. New Haven: Yale University Press, 1955.

Ganivet, Angel. Epistolario. 2ª edición. Madrid: Librería general de Victoriano Suárez, 1919. (Véanse especialmente las cartas XXI, 19 de febrero, 1894, pp. 227-238 y XXII, 19 de mayo, 1894, pp. 230-248.)

Garasa, Delfin Leocadio. Los géneros literarios. Buenos Aires: Editorial Colombia, nuevos esquemas, 1969.

Garcia Lorenzo, Luciano. "Sobre la técnica dramática de Galdós: Doña Perfecta. De novela a la obra teatral," Cuadernos Hispanoamericanos, LXXXIV, Num. 250-252 (octubre 1970-enero 1971), pp. 445-472.

Garcia Pavón, F. El teatro social en España, Madrid: Taurus, 1962.

Gassner, John. Directions in Modern Theater and Drama. New York: Holt, Rhinehart, Winston Inc., 1965.

Gilman, Stephen. The Art of La Celestina. Madison: University of Wisconsin Press, 1956.

González López, Emilio. "Pérez Galdós y el Teatro español contemporáneo," España libre, 2, junio 1950.

González Serrano, Urbano. La literatura del día (1900-1903). Barcelona: Henrich, 1903.

Gregersen, Halfdan. Ibsen and Spain. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1936.

Guardia, Alfredo de la. "Galdós, Dramaturgo," La Nación de Buenos Aires, mayo, 1943.

Gullón, Ricardo. "Lenguaje y técnica de Galdós," Cuadernos Hispanoamericanos, XXVIII (1956), pp. 38-61.

Gullón, Ricardo. "Estructura y diseño en Fortunata y Jacinta," Papeles de Son Armadans, CXLIII-IV (febrero-marzo, 1968).

Kempf, Roger. Diderot et le roman. Paris: Editions du Seuil, 1964.

Lenormand, Georges. "A propos de l'Electra de D. Benito Pérez Galdós," Revue Hispanique, XIII (1901), pp. 567-573.

Lopez-Ballesteros, Luis. Junto a las máquinas. Valencia: F. Sempere y Cª [sin fecha].

Lukacs, Georg. Teoría de la novela, traducción de Juan José Sebreli. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1962.

Martinenche, Ernest. Le théâtre de M. Pérez Galdós. Revue des deux mondes, CXIV (marzo de 1906), pp. 815-850.

Miquis, Alejandro. Realidad, La esfera, 17 enero de 1931, pp. 6-7.

Monterde, Francisco. "Don Benito Pérez Galdós y el Teatro de su época, Filología y letras, xvii (1949), pp. 287-300.

Montesinos, José F. Galdós. tomo I y II. Madrid: Castalia, 1968.

Morote, Luis. Teatro y novela (artículos críticos) 1903-1906. Madrid: Librería de Fernando Fé, 1906.

Ovadía de Bernadete, Paula. "Spanish Society in Fiction: A Partial Study of La incógnita y Realidad," Revista Hispánica Moderna, XXXIV, nums. 1-2 (enero-abril 1968) Volumen I del "Homenaje a Federico de Onís," pp. 158-175.

Portnoff, George. "The influence of Tolstoy's Ana Karenina on Galdós' Realidad," Hispania (California), XV (1932), pp. 203-214.

Regalado García, Antonio. Sobre "Las novelas contempráneas" Benito Pérez Galdós y la novela histórica española. Madrid: Insula, 1966.

Ricard, Robert. "La loca de la casa," Bulletin Hispanique XXIV (1963), pp. 65-66.

Rodriguez Padrón, Jorge. Galdós, el teatro y la sociedad de su época," Cuadernos Hispanoamericanos, LXXXIV, num. 250-252 (octubre 1970-enero 1971), pp. 623-641.

Varey, J. T. Galdós Studies. London: Tamesis Books Ltd., 1970.