

DE LA NOVELA AL TEATRO: MODIFICACIONES EN LA ESTRUCTURA INTERNA

Bienvenido Palomo Olmos
Universidad Autónoma de Madrid

En el presente trabajo doy por conocida la polémica sobre el casamiento novela-teatro surgida a partir del Naturalismo pero que en los textos teóricos de Galdós no se recoge hasta la década del 90. Se trata de sus prólogos a *La loca de la casa* 93, *Los condenados* 94, *El abuelo* 97, *Alma y vida* 02, carta en *El Liberal* (17-VII-03) sobre *Mariucha*, prólogos a *Casandra* 05 y *Alceste* 14; también nos es conocido lo que entendía Galdós por teatro libre: «Teatro libre, sin trabas, sin cómicos, sin estrenos y sin abonados, pensado y escrito con amplitud, dando a los caracteres su desarrollo lógico y presentando los hechos con la extensión y fases que tienen en la vida. Esto creo yo que es el verdadero teatro. El que ahora tenemos, reducido a moldes cada día más estrechos, no es más que una engañifa, un arte secundario y de bazar (...), conviene hacer teatro libre, es decir, teatro leído. No hay otro remedio» (*Revista Nueva* 1899, p. 638).

Nosotros intentaremos poner de manifiesto qué rasgos del género novela y del género teatro en cuanto a su estructura interna incorpora Galdós a las novelas dialogadas, cuáles mantiene en las versiones teatrales destinadas al escenario y cuáles elimina; y sus diferencias con tres novelas de narrador; con ello se podrá ilustrar el alcance de dos tópicos en la crítica galdosiana: presencia de lo dramático-teatral en su novelística y de lo novelístico en su dramaturgia.

La comparación de las dobles versiones ya ha interesado a algunos estudiosos. Esta es su ordenación cronológica: Carney (1961) compara *la loca de la casa*; Casalduero (1962), *El abuelo*, Sobejano (1964, 1974), *La incógnita y Realidad*, Alvar (1970), *Realidad*, *La loca de la casa*, *Gerona*, *Doña Perfecta*, *El abuelo*, *Casandra* y *Zaragoza*, Elton (1970-71), *la loca de la casa*; L. García Lorenzo (1970-71), *Doña Perfecta*; Elton (1974), analiza la autocensura galdosiana.

siana en *Realidad*, *La loca de la casa*, *El abuelo*, *Doña Perfecta* y *Casandra*; Brownstein (1975), *Gerona*; Domínguez Jiménez (1977), *Gerona*; Hernández Cabrera (1980), *El abuelo*; y A. Amorós (1980), *Casandra*. No incluimos en esta relación otros trabajos en los que no es la comparación el tema principal, aunque sí pueden encontrarse en ellos referencias ocasionales y de pasada a ella.

Las obras elegidas son aquellas de las que contamos con doble versión hecha por Galdós: tres novelas dialogadas *Realidad* (R-89/92), *El abuelo* (A-97/04) y *Casandra* (C-05/10), una novela de la primera época, *Doña Perfecta* (P-76/96) y dos *Episodios Nacionales*: *Gerona* (G-74/93) y *Zaragoza* (Z-74/07). Hemos descartado la doble versión de *La loca de la casa* por no tratarse de novela dialogada y adaptación teatral, sino de una comedia escrita directamente para la escena, con dos versiones, una larga y otra breve.

LA LEY DEL CONTRASTE

Por ley del contraste entendemos la oposición que el autor establece entre los diferentes elementos que componen la obra literaria. Afecta fundamentalmente a la creación de los personajes en cuanto a sus comportamientos y actitudes ante la vida o ante los hechos que acaecen en la ficción, por ello se convierte en un rasgo esencial para la estructuración interna de la obra literaria. También puede estar presente en otros elementos de la obra, como pueden ser el espacio, el tiempo, y las partes. Aparece la ley del contraste en todas las obras de Galdós, aunque tiene formas diferentes de manifestarse según el género de la obra. Galdós defiende su necesidad en sus *Observaciones...* (1870) y en su discurso de ingreso en el RAE de la lengua (1897), entre otros muchos textos. La ley del contraste, por una parte, parece un reflejo de los contrastes existentes en la realidad social: pero por otra es una creación del autor para *poetizar* esa realidad combinando lo positivo y lo negativo, para *idealizar* esa realidad según modelos artísticos que hagan bello el objeto deseado, que conviertan en arte esa realidad. Porque la verdad de la naturaleza no es la verdad del arte; la verdad del arte se interesa por la esencia de las cosas y no por la diversidad de lo real. La naturaleza ignora las leyes del arte, la justa medida, multiplica las excepciones y las diferencias, con lo cual destruye la armonía, que es el principio de la belleza. Galdós cree que el artista debe someter su obra al principio de la veracidad estética (*belleza de la reproducción*) y no sólo al de la veracidad objetiva (*exactitud de la reproducción*). Únase a esto la subordinación de esa veracidad estética a una enseñanza moral, a una ética. Esta unión entre ética y estética es de estirpe horaciana.

Veamos algunos ejemplos de cómo se manifiesta la ley del contraste en las obras que estamos analizando. R-89/92 establece varias oposiciones entre personajes. Federico Viera: inmoralidad, frente a Orozco: moralidad. La clase burguesa: dominada por el positivismo, frente a Orozco: ética personal. Orozco: la santidad alcanzada gracias a un proceso previo de acesis interior, frente a Augusta: la búsqueda del placer por encima de todo. A-97/04 presenta la oposición entre el Conde y don Pío Coronado, con tratamiento cómico en A-97

y tragicómico en *A-04*: Don Pío Coronado vive en total deshonor y vergüenza públicos, pero él ayudará al Conde a comprender y a aceptar que el verdadero significado del honor reside en la virtud personal. *C-05/10* ofrece contrastes en abundancia. Alfonso: agricultura, e Ismael: industria, como representantes de la posible y necesaria regeneración del país, se oponen a Zenón: la banca usuraria, y a Rogelio: idealista, vividor y demoniógrafo; Juana: la beatería y el formalismo religioso frente a Rosaura: la religiosidad pura y sincera. En *P-76* aparece un contraste fundamental entre la visión idealizada que tiene de Orbajosa y de los orbajosenses don Cayetano Polentinos y la que tiene el narrador. Este presenta las acciones de los orbajosenses, para desmentir una a una las afirmaciones de don cayetano. Este contraste no se mantiene en *P-96*; sí se mantienen los contrastes entre Pepe Rey y el resto de los personajes tradicionalistas, entre mundo urbano y mundo rural, entre progreso científico y atraso, ... etc. También *Gerona* y *Zaragoza* presentan contrastes muy marcados, por ejemplo Nomdedéu frente a Alvarez de Castro, y los Montoría frente a Candiola. En las adaptaciones teatrales se mantiene la mayoría de estas oposiciones; pero algunas desaparecen al desaparecer un personaje; otras se modifican en cuanto al tratamiento que reciben del autor; y se crean otras nuevas por cambios en los personajes. Las diferencias, pues, corresponden al modo de manifestarse los contrastes y no a la esencia; están más ritmados, más marcados, más esquematizados en las versiones teatrales que en las novelísticas como consecuencia del sometimiento al tiempo real de representación y a la condición de espectáculo público y colectivo.

ACCIÓN PRINCIPAL, ACCIÓN SECUNDARIA Y MÍMESIS REALISTA

En las tres novelas dialogadas aparecen una acción principal, una o más acciones secundarias, y varios elementos al servicio de la mimesis realista creadores de un mundo real, compacto, lleno. Estos tres aspectos experimentan algunas modificaciones importantes en las versiones teatrales.

En *R-89/92* la acción principal se centra en torno al triángulo Federico-Augusta-Orozco para presentar el proceso que lleva a Federico al suicidio, y cómo reacciona Orozco ante el adulterio. Esta acción recibe un tratamiento trágico. La segunda acción está constituida por dos historias, la de Clotilde y la de J. Viera. Ambas cumplen doble función que las justifica. Sirven para caracterizar a Federico, poniendo de manifiesto su arcaico concepto del honor. Y sirven también para caracterizar a Orozco puesto que originan la acción caritativa y generosa de éste a favor de los dos hermanos. Las dos acciones secundarias reciben un tratamiento cómico, que las tiñe de connotaciones costumbristas. Y además, la mayor parte de sus elementos están *relatados* por los personajes en lugar de representados. En la versión teatral toda la acción se ve sometida a la ley de la reducción. Obviamente, las acciones secundarias son las que más supresiones experimentan; lo cual confirma el deseo de Galdós por ceñirse a la estructura de la acción principal; pero no encuentra el modo de suprimir las acciones secundarias porque, como vimos antes, cumplían una función específica en relación a Federico y a Orozco. A la vez puede modificarse alguno de sus

elementos. Es el caso del realce que toma Clotilde en *R-92* donde gana en autonomía y en entidad como personaje, y de ser «mosquita muerta» pasa a ser «la hormiguita»; pero a la vez su historia se convierte en episódica¹. De modo parecido mantiene *A-97/04* la acción principal centrada en la búsqueda de la nieta legítima; a la vez que simplifica y distribuye de otra manera la acción secundaria centrada en los planes de las fuerzas vivas de Jerusa para encerrar al conde en el monasterio de Zaratán o Zaratay en calco intencionado de *El Quijote*. *Cassandra* plantea algún problema especial, pues la acción principal está complicada por la presencia de múltiples hilos: las decisiones cambiantes de Juana y su influencia en los personajes; y por la abundancia de herederos. Todo ello obliga a que la acción principal se subdivida y se demore excesivamente en *C-05*. *C-10* mantiene la acción principal pero sólo hasta la muerte de Juana, todo lo posterior a esa muerte, las Jornadas IV y V, desaparece. A la vez se simplifica la atención prestada a los parientes de primer grado; con lo cual Zenón y Rogelio ven reducida en gran medida su importancia. Y desaparecen los parientes de segundo orden. La segunda acción en *C-05* está constituida por varios elementos que cumplen funciones subsidiarias: los amores secretos entre Insúa y Pepa, o los de Martina y un carpintero; la educación religiosa, noviazgos y planes matrimoniales para las hijas de los Castañar; y el amor platónico del abogado Ríos por Cassandra. Todos estos elementos de las acciones secundarias reciben tratamiento cómico en *C-05*. Y todos ellos desaparecen en *C-10*, ahora sin doble acción.

Así pues, no hay ninguna diferencia que permita oponer novela y teatro en este aspecto, salvo la ley de simplificación o reducción de los elementos que la componen pero que afecta por igual a elementos de la acción principal y de las secundarias, aunque parezca más drástica en estas últimas. También las tres novelas con narrador confirman esto.

El tercer componente de la acción, los elementos al servicio de la mimesis realista empleados para crear un mundo amplio, ecuménico, lleno, son muy abundantes en las novelas dialogadas y en las novelas con narrador; y muy escasos en las versiones teatrales. Los tratadistas de los géneros literarios han establecido algunas diferencias entre novela y teatro desde el punto de vista de cómo crean su mundo ficticio. Hay un principio previo: toda obra literaria es considerada como un modelo finito de un mundo infinito (Lotman) mediante el cual la sociedad se ve reflejada a sí misma gracias al trabajo del autor que construye un mundo dotado de significado. Ahora bien, cada género literario crea ese modelo de manera diferente en función de los elementos que haga intervenir para que el esqueleto de la acción principal y de las acciones secundarias adquiera entidad y solidez. Así oponen novela o narrativa y teatro o dramática a partir de conceptos como: novela es *análisis*, teatro es *síntesis*; novela, género *extenso*, teatro, intenso (Clarín, 1890; Galdós, 1902, 1905). Novela sometida a *la ley de ampliación* o *ley épica* (Kayser), teatro, sometido a *la ley cinética* (Hernadi). Novela, como totalidad de objetos, como objetivación de un mundo independiente y distinto del yo y con profusión de figuras, incidentes y cosas, en oposición a la densidad y concentración del teatro (Aguar Silva). Teatro, como explicitación de un caso arquetípico, como carencia, frente a la universalidad de la novela (D. Ynduráin).

La aplicación de estos conceptos a las obras que estamos analizando explica perfectamente las diferencias existentes entre las versiones novelescas y las teatrales. En las versiones novelescas aparecen numerosos elementos cuya función es la de contribuir a la mimesis, informarnos de lo real, decirnos que lo que estamos leyendo es como lo real; con ello se consigue el objetivo de toda novela: intentar la creación de un mundo experimentable para el lector mediante el lenguaje. Los modos narrativos (Hernadi) se caracterizan por una tensión ecuménica y totalizadora; evocan mundos imaginativos amplios, inclusivos, extensos. Los *modos dramáticos* evocan mundos imaginativos sustentados por un marco sólido de causas y efectos íntimamente interrelacionados, mundos regidos por una ley cinética de causas ineluctables. Las novelas dialogadas y las no dialogadas de Galdós son ejemplo de mundo ficticio ecuménico, universal; están sometidas a la ley de ampliación: su objetivo es crear un orbe inclusivo de la realidad de su tiempo donde la Historia de España y el organismo social madrileño queden inmersos en la ficción con autonomía y complejidad. El autor crea un espacio amplio, sin tener que someterse a ninguna de las restricciones espaciales a que se somete en las versiones teatrales: Madrid, Jerusa, La Pardina, Zaratán, Orbajosa, Gerona, Zaragoza, no son simples topónimos. Todo ese espacio con sus numerosos emplazamientos se reduce al «cuarto de estar» en las versiones teatrales. Aparece en sus novelas multitud de personajes cuya función no es otra que la de dar idea de un mundo lleno: ancianos, adultos jóvenes, niños; aristócratas, banqueros, eclesiásticos, militares, administrativos, trabajadores, amas de casa; y matrimonios llenos de hijos. Basta comparar las *dramatis personae* de sendas versiones para observar la simplificación producida; a la vez que se constata que al novelista nadie le cuenta el número de personajes, pero al dramaturgo sí. Todo ese mundo universal es el que desaparece. Su presencia confirma la actitud de novelista y su ausencia la de dramaturgo. Esta cuestión no debe verse como una diferencia cuantitativa sino cualitativa, es decir, una diferencia que afecta a la esencia de los géneros en cuanto a su manera de reproducir o de crear modelos del mundo exterior. Galdós actúa como novelista en un caso y como dramaturgo en otro. Todo esto viene a confirmar una afirmación de Hernadi: «Toda obra de tensión ecuménica contiene lo que parece suficiente 'materia prima' para varias obras cinéticas» (p. 138) lo cual explica muy bien la facilidad con que las novelas pueden recibir adaptaciones teatrales mientras el caso inverso, que obras teatrales pasen a convertirse en novelas, es desconocido.

PUNTO DE ARRANQUE DE LA ACCIÓN

La novela, en general, y especialmente la novela realista del XIX, toma la historia que va a contar desde un punto muy anterior al centro de la historia; aunque luego la disposición de esa historia puede no ser lineal. Por ejemplo *P-76* comienza in medias res con la llegada del tren y de Pepe Rey a Villahorrenda y después, en el capítulo III, ofrece el pasado desde el que esta historia se ha iniciado. El punto de arranque de la acción está en este pasado (1841);

y aunque luego el novelista se centre en presentar preferentemente los 28 días que Pepe Rey vivirá en Orbajosa y, más en concreto aún, se ocupe sólo de unos pocos días de esa estancia en Orbajosa hasta que se produzca su muerte.

Por su parte el teatro de orientación clásico-aristotélica, es decir, el teatro que se somete más o menos rígidamente a la exigencia de la unidad de tiempo (bien sea en la unidad obra o en la unidad acto), ha de tomar la historia no en el punto real en el que comenzó, sino en un punto muy próximo al nudo, muy próximo al desenlace. Siguiendo con el ejemplo propuesto, *P-96* comienza su acción dos días después de haber llegado Pepe Rey a Orbajosa, y presenta cuatro días, cuatro momentos de su estancia en la ciudad hasta que se produce su muerte en la última escena. Otra cuestión es como debe o puede el dramaturgo recuperar el pasado de esa historia anterior al punto de arranque, y en qué proporción.

El asedio de Gerona se inicia el 13 de junio de 1809 (capítulo V) y termina el 10 de diciembre pero antes el narrador ha dedicado cuatro capítulos para establecer el pasado de los personajes y de la ciudad. Sin embargo, *G-93* ofrece esta acotación: «la acción principia el 19 de septiembre y concluye el 9 de diciembre de 1809» (p. 217), y presenta cuatro momentos de ese período cronológico. *Z-74* se inicia con la llegada de Gabriel Araceli a la ciudad el 18 de diciembre de 1808; el núcleo de su relato se centrará en exponer la resistencia de la ciudad entre diciembre de 1808 y febrero de 1809, pero también el narrador ofrecerá datos del pasado tanto de la ciudad (capítulo II), como de los personajes (los Montoria en el capítulo III). Sin embargo, para *Z-07* «la acción está comprendida entre mediados de diciembre de 1808 y mediados de febrero de 1809» (p. 823) y presenta cinco momentos de ese período. Por su parte, las tres novelas dialogadas usan la técnica teatral de orientación aristotélica en cuanto al punto de arranque de la acción. La acción comienza en un punto muy próximo al desenlace. Así se ocupa de los 6/5 días últimos de Federico, de cinco momentos en la búsqueda de la nieta legítima, y de tres momentos en *C-05/10* (Mayo 1905).

Pero a la vez creemos que se establece una oposición clara entre las dobles versiones de las novelas dialogadas, en cuanto al tratamiento del pasado anterior al punto de arranque: todos los personajes de las novelas dialogadas tienen pasado; en las versiones teatrales únicamente los protagonistas y antagonistas conservan algunos datos acerca de su pasado. La justificación de este hecho debe derivarse del modo como cada género crea un modelo del mundo, al que nos hemos referido antes; es decir, la novela crea un mundo total, lleno, en el que cada personaje aparece puesto en relación con toda su vida. El teatro crea un mundo limitado, sólo unos pocos personajes tienen algo que ver con su pasado. Por otra parte, esta oposición entre personajes con pasado y personajes sin pasado, o entre personajes con mucho pasado y personajes con poco pasado parece justificar la importancia o predominio que adquieren los elementos regresivos en la novela: la mirada continua que el narrador dirige hacia atrás para desde allí explicar y comprender el presente; y la que adquieren los elementos progresivos en el teatro: el dramaturgo ha de mirar continuamente

hacia adelante, hacia el avance ritmado y calculado de la acción. De la actitud que tome el autor ante el punto de arranque de la acción, ante el comienzo de la historia se derivan también consecuencias importantes respecto al tratamiento del tiempo, que diferencian claramente los géneros. Kayser ha puesto de manifiesto la libertad y las posibilidades de que dispone el novelista de las que carece el dramaturgo. Esto se refleja en la libertad del novelista para las inversiones del tiempo (in medias res, anticipaciones, saltos hacia atrás, simultaneidad), para sus aceleraciones y para sus detenciones. Libertad de la que no goza el dramaturgo sometido a las convenciones del teatro clásico-aristotélico que sólo puede introducir el pasado en forma de relato y que debe hacerlo sin abusar de las relaciones.

TRATAMIENTO DEL TIEMPO ELIDIDO O ENTREACTO MADURATIVO

La elipsis como recurso fundamental para callar lo que no interesa es un derecho y una práctica de todo autor y de todo género; podemos encontrarla en la novela y en el teatro. Pero estos dos géneros se diferencian a la hora de recuperar lo ocurrido en el tiempo elidido: sólo en el teatro existe la posibilidad, si el dramaturgo lo desea o lo necesita, de recuperar lo que le ha ocurrido al personaje fuera del escenario. El novelista jamás omite contar un suceso importante, no puede dejar de contarlo. En consecuencia los tiempos elididos en una novela son tiempos muertos, absolutamente nulos, no ha ocurrido nada útil, nada interesante en ellos. En *P-76* aparecen varios pasajes en los que se alude al tiempo elidido de los 28 días que Pepe Rey vivió en Orbajosa. El novelista tiene libertad total para prescindir de todo lo ocurrido en ese tiempo, que siempre será tiempo muerto para la acción. La novela realista mantiene la costumbre de informar del transcurso, más o menos exacto, del tiempo, al modo como lo hace *P-76*. El dramaturgo tiene presente que los personajes siguen viviendo también cuando están fuera del escenario al igual que dentro de él. El dramaturgo debe decidir si a los personajes les ocurrirá algo importante fuera de escena y que él no puede presentar en escena por las limitaciones escenográficas del teatro o que no quiere presentar por razones estéticas o emotivas o morales. Lo que les sucede a los personajes fuera de escena deberá ser recuperado luego, de la única manera posible, mediante relaciones, es decir, narrativamente; alguien debe contar todo lo que sucedió en el tiempo elidido.

En este aspecto hay una clara oposición entre las novelas con narrador, en las que todo el tiempo elidido es tiempo muerto, nada ha ocurrido en él, y del que sólo se informa acerca de su trascurso; y las novelas dialogadas, con tratamiento teatral en las que sí puede haber ocurrido algo importante en ese tiempo elidido, que debe ser recuperado narrativamente. Véase la J.III de *R-89*. Luego en *R-92* y *G-93* abusará de las relaciones para recuperar el tiempo elidido². En *A-97* y *C-05* encontramos indistintamente los dos tratamientos posibles del tiempo elidido, el novelístico (*A-97* J.II, iv-v; *C-05*, J.II, vi-vii) y el teatral (*A-97*, J.III, xii; *C-05*, J.II, i).

1. *La exposición*

La exposición plantea la situación inicial de la que arranca la acción. Son varias las funciones que cumple según los diversos elementos que la constituyen. Crea una atmósfera de intriga, de sospechas y de misterio en torno a los protagonistas. Cuida y prepara la primera aparición del protagonista en escena con opiniones contradictorias acerca de él, que excitan la curiosidad. Esto implica que los protagonistas no aparecen nunca en la primera escena. Además esta primera aparición del protagonista está precedida siempre por la aparición anterior del traidor, espía o vengador (si existe personaje con esta función en la obra). Es el caso de Malibrán, Senén, Insúa, M.^a Remedios. Sin embargo en las novelas con narrador no aparece esta preparación para la primera aparición del protagonista, ni tampoco le precede el traidor. El protagonista surge desde las primeras páginas sin que ningún personaje tenga que preparar su aparición. Crea el ambiente general, el mundo o entorno en el que vivirán los personajes. Informa acerca del presente y del pasado de los personajes, es decir, presenta la situación inicial de la que parte la acción, y los hechos del pasado que también se establece en este sentido: en la novela *todos los personajes* tienen pasado, tienen su historia personal más allá del punto de arranque de la acción; en el teatro sólo los protagonistas-antagonistas tienen pasado.

En la exposición y a veces más allá de ella, el autor introduce una serie de elementos a los que Kayser (1948) llama *motivos o factores excitantes y retardantes* de la acción. El ejemplo más claro de factor excitante en *R-89/92* lo constituye Malibrán y el retardante, Leonor. El empleo de factores excitantes y retardantes de la acción aparece indistintamente en los dos géneros, aunque hay ciertas diferencias no despreciables. En teatro, especialmente en el caso de los factores excitantes, hay una disposición efectista y estratégica que los hace aparecer como muy ritmados, muy subrayados: esta se manifiesta en la aparición súbita del traidor, que sorprende una conversación, una cita, un gesto; o en el uso de la ocultación; o en el uso del aparte; o en el engaño a la vista; o en la formulación de amenazas explícitas o veladas. De todo esto hay ejemplos en las versiones teatrales de Galdós.

Existe un segundo tipo de motivos, aunque sin lugar fijo de colocación, los creadores de expectativas, a los que Kayser denomina *motivos líricos* y Tomachevski, *motivos composicionales*, son elementos que afectan a la obra en su conjunto, a la totalidad de la obra, en lugar de sólo a la acción. Crean una atmósfera o tonalidad emotiva especial. Crean expectativas en el lector/espectador, que luego deberán ser confirmadas. Estas expectativas pueden ser de tipo muy diverso: intriga, anuncio velado del conflicto o del desenlace, contraste, profecía, pistas para la interpretación de la obra o de algún pasaje, etc. Sirvan de ejemplo en *R-89/92* el crimen de la calle del Baño/Pez. En *P-76* aparecen numerosos motivos líricos: el tren despertando aldeas, villas, ciudades y provincias (capítulo I), la toponimia de la región orbajosense, halago para los oídos pero no para la vista (cap. II), la ciudad de Orbajosa como *momia* (cap. II), la huerta, locus amoenus (cap. VIII), el sueño de Rosario

(cap. XXIV)³. Los motivos líricos también pueden aparecer en los dos géneros, pero no deja de ser significativo el predominio, la abundancia de motivos líricos en las novelas con narrador, en especial *P-76*, y su disminución en las versiones teatrales, en todas. Lo cual no hace sino confirmar algo ya conocido, lo poco poético que es el teatro de Galdós.

Coincidimos con todos los críticos que han señalado como característica del teatro galdosiano la exposición lenta, demorada a través de múltiples escenas en las que parece no acaecer nada, como si la acción no lograra echar a andar. Esto es muy claro en *Realidad*, *El Abuelo* y *Casandra*, consecuencia de la sumisión a la exposición que aparecía en las versiones novelescas a pesar de que Galdós reivindicaba su derecho a una exposición lenta y demorada, creadora de ambientes y de caracteres.

2. *Los finales de jornada/acto*

Las versiones teatrales ofrecen el ejemplo más claro de una sistemática reelaboración de los finales de jornada que aparecían en las novelas dialogadas. Se trata de cambiar los finales primitivos por otros finales de acto según lo que los tratadistas llaman finales climáticos, en punta, efectistas, melodramáticos, folletinescos, catárticos. Es el rasgo más visible en *R-92*, pero también existe en *A* y *C*.

¿Qué funciones cumplen los finales climáticos de jornada o de acto? Inicialmente pueden ser vistos como marcas convencionales de un género en una época determinada. El teatro de la 2.^a mitad del XIX los había establecido así. Desde esta perspectiva unos finales anticlimáticos eran interpretados como finales novelescos y no como finales teatrales. Así se mantenía la creencia de que los finales de actos debían dejar al espectador en un estado de gran impaciencia, de fuerte emoción.

Galdós protesta, hacia 1885 (*Nuestro teatro*, p. 152), contra esta creencia; los llama efectos pueriles y estúpidas convenciones. Y sin embargo, transigió con esas convenciones, quizá por la tentación del éxito, que acecha al dramaturgo y a los cómicos. Lo más seguro, por influjo de los cómicos. Poseemos numerosos testimonios de Galdós, de E. Mario y de Clarín que confirman la disponibilidad de Galdós para acoger sugerencias de los cómicos en relación con modificaciones tendentes a obtener el éxito seguro (Soledad Ortega, Menéndez Onrubia, 1984).

Otra función importante de los finales climáticos es la de ser elementos estructuradores del avance de la acción y la de crear expectativas anunciadoras del desenlace final de la obra; no para intrigar al espectador sino para prepararle a la acogida de ese final. De alguna manera le ofrecen pistas seguras para que anticipe imaginativamente el final; algunos pueden considerarse también motivos líricos o composicionales, de los que hablábamos antes. Véanse los finales de Acto I de *R-92*; IV de *A-04*; II y III de *C-04*; I de *P-96*.

3. *Finales absolutos en Epílogo/ausencia de Epílogo*

También hay diferencias entre los finales absolutos de las versiones novelescas y las teatrales. Pero antes de abordar el estudio de esta cuestión conviene

tener en cuenta algunas consideraciones acerca del final de todo texto artístico. Todo texto artístico está concebido para tener un final a plazo fijo, un cierre; en esto se diferencia el texto artístico, el texto literario, del texto no literario (Lotman, Lázaro Carreter). En el texto artístico el curso de los acontecimientos se detiene en el momento en que la historia o fábula se interrumpe. Después ya no sucede nada, y aceptamos que el héroe que vive al final, ya no morirá; quien consiguió el amor no lo perderá; quien venció no será vencido. En consecuencia, los llamados finales abiertos no existen en el texto literario. La existencia de delimitación en todo texto artístico, con sus marcas o fórmulas explícitas de principio y fin, es ya un rasgo esencial de los textos literarios fijado por la Poética General. Lo que sí variarán diacrónicamente son las marcas de apertura y cierre y la actitud de los autores ante ellas, incluso hasta llegar a la intención de oponerse a esas marcas; Galdós no se opone a las fórmulas convencionales desarrolladas por la novela y el teatro en su época.

Era necesario hacer estas consideraciones para entender un rasgo más que opone las versiones novelescas a las teatrales: la presencia de un epílogo, o de un elemento que funciona como tal, en las novelas con narrador y en las novelas dialogadas, y la ausencia de él en las versiones teatrales. En la novela realista del XIX parece el epílogo para prolongar la acción más allá del clímax, más allá del momento de máxima tensión emotiva, y para informar sobre la suerte final de los protagonistas de la fábula que se acaba de leer. Tres son las funciones que parece cumplir el epílogo: satisfacer la curiosidad del lector, dar la pauta de lectura, es decir, señalar cómo debe interpretarse la historia leída, y ser marca de un género literario: la novela. Andrés Marijuán, narrador de *G-74* se hace eco de esa curiosidad (Obras Completas I, p. 835). El epílogo de *Z-74* está constituido por el cap. XXXI; el de *G-74* por el cap. XXVI, con dos epílogos, uno para cada narrador, Marijuán y Araceli; el de *P-76* por las seis cartas de C. Polentinos. En las tres novelas dialogadas aparece en la última escena, con acotación escénica en *A-97* con diálogo informativo en las otras. Nada queda en la versión teatral, que acaba siempre con el telón rápido.

PRESENCIA/AUSENCIA DE ESTRUCTURA ENMARCADA

Kayser afirma que las narraciones enmarcadas son aquellas que fingen basarse en manuscritos, cartas, documentos, relatos orales. Mignolo denomina enmarque a todo lo que señala o establece el principio y el fin de la obra. Ya hemos visto cómo el epílogo es considerado como marca del final, como fórmula de cierre en la novela decimonónica y en la novelística galdosiana. *P-76* y *G-74* son las dos novelas que mejor ilustran la estructura enmarcada según los conceptos de Kayser y Mignolo. El enmarque en *P-76* aparece explícitamente sólo al final, en el epílogo, pero proyecta toda su luz sobre lo leído, indica cómo debe entenderse la historia presentada, y confirma definitivamente por qué el narrador ha ido contraponiendo a lo largo de los capítulos en los que aparecía Cayetano (VI, VII, X, XVI) las opiniones de este y las suyas. *G-74* tiene también una estructura enmarcada ya que el relato de Andrés Marijuán se incluye en el relato de Gabriel Araceli. ¿Por qué Galdós utiliza el recurso

del enmarque en las novelas con narrador y no lo utiliza en las novelas dialogadas? La respuesta a esa pregunta debe partir de la presencia-ausencia del narrador. La presencia de narrador determina el recurso al documento, a las fuentes. Todo narrador tiene como primera misión contar la historia que constituye la novela; pero para poder contar algo antes tiene que haberlo conocido. Además el narrador espera ser creído por el lector. Es cierto que todo lector concede un crédito total a las palabras del narrador (Booth) ya que no está en condiciones de poder verificar los datos que el narrador le da. El lector acepta sin discusión y sin dudas todo lo que el narrador le dice por muy inverosímil que pueda parecer. Para acentuar esa credibilidad por parte del lector surge la necesidad de apelar a las fuentes a través de las cuales el narrador llegó a conocer la historia. Las novelas dialogadas carecen de narrador, a no ser que le atribuyamos las acotaciones escénicas de tipo omnisciente en *A-97* y *C-05*. Galdós prescinde de él para conseguir una objetividad mayor con la desaparición del intermediario entre personajes y lector, según lo expone en el prólogo de *A-97*. No necesita apelar a las fuentes de conocimiento, a cómo conoció la historia, porque no pretende contar la historia de un hecho pasado, sino *la representación* de un hecho que está ocurriendo ahora mismo ante el lector / oyente / o supuesto espectador. Lo que sucede ante uno mismo no necesita justificación histórica; uno mismo puede verificarlo como real. Por esta razón el teatro no ha necesitado desarrollar técnicas para convencer de la veracidad de sus fábulas. Galdós presenta sus novelas dialogadas no como relatos de hechos pasados, sino como acontecimientos actuales.

Esperamos que haya quedado claro qué debe entenderse en cuanto al casamiento novela-teatro y en cuanto al concepto de teatro libre al que tendía Galdós.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR, E.; SILVA V. M. (1972): *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos.
- ALAS, L. (CLARÍN) (1912): *Galdós. Obras Completas*, vol. I, Madrid, Biblioteca Renacimiento.
- ALVAR, M.: (1970): *Novela y Tetro en Galdós*, «Prohemio», I.2, septiembre, 1970, pp. 157-202 (Ahora en «Estudios y ensayos de Literatura Contemporánea», Madrid, Gredos, 1971, pp. 52-110).
- AMORÓS, A. (1980): *Tres «Casandras»: de Galdós a Galdós y a Francisco Nieva*, «Actas del Segundo Congreso Internacional de estudios galdosianos», II, 1980, Las Palmas de Gran Canaria, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 69-102.
- BOOTH, W. C. (1961): *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press (*La retórica de la ficción*, Barcelona, ed. Bosch, 1974).
- BROWNSTEIN, L. A. (1975): *Gerona: novela y drama de Benito Pérez Galdós*, «Yelmo», n.º 23, abril-mayo, 1975, pp. 37-41.
- CARNEY, H. (1961): *Two versions of Galdós «La loca de la casa»*, «Hispania», XLIV, 1961, pp. 438-440.
- CASALDUERO, J. (1962): *El abuelo, de Galdós*, «Cuadernos», n.º 57, 1962, Paris, pp. 64-70 (Ahora en *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos, 3.ª ed. 1970).

- DOMÍNGUEZ JIMÉNEZ, J. (1977): *Gerona «Episodio Nacional» y Gerona «Drama»*, «Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos, Madrid, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977, p. 152-163.
- ELTON, W. (1970-71): *Sobre el género de «La loca de la casa»*, de Galdós. «Cuadernos Hispanoamericanos», n.º 250-252. Octubre 1970-enero 1971, pp. 586-607.
- 1974: *Aautocesura en el drama galdosiano*, «Estudios Escénicos» n.º 18, septiembre, 1974, pp. 139-154.
- GARCÍA LORENZO, L. (1970-71): *Sobre la técnica dramática de Galdós. Doña Perfecta. De la novela a la obra teatral*. Cuadernos Hispanoamericanos nn. 250-252. Octubre 1970-enero 1971, pp. 445-471.
- HERNADI, P. (1978): *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona, Antoni Bosch.
- HERNÁNDEZ CABRERA, C. E. (1980): *Consideraciones en torno a «El abuelo»*, «Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos», Las Palmas de Gran Canaria. Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. II, 1980, pp. 233-256.
- KAYSER, W. (1948): *Das Sprachliche Kunstwerk*, Berna, 1948, «Interpretación y análisis de la obra literaria», Madrid, Gredos, 4.ª ed. 1976.
- LÁZARO CARRETER, F. (1980): *Estudios de Lingüística*, Barcelona, ed. Crítica, pp. 149-173.
- LOTMAN, Y M. (1970): *Struktura judozhestvennogo teksta*, Moscú, Iskusstvo, «Estructura del texto artístico», Madrid, Istmo, 1978.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, C. (1983): *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, Anejos de la Revista «Segismundo», 7. C.S.I.C., Madrid.
- (1984): *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*. Anejos de la Revista «Segismundo», 10. C.S.I.C., Madrid.
- MIGNOLO, W. (1978): *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Crítica.
- ORTÉGA, S. (1964): *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1897): *El Abuelo*, en «Obras Completas», Madrid, Aguilar, 5.ª edic. 1968, vol. VI, pp. 9-113.
- (1904): *El Abuelo*, en «Cuentos, teatro y censo», Madrid, Aguilar, 1977, pp. 635-675.
- (1905): *Casandra*, en «Obras Completas», Madrid, Aguilar, 5.ª edic. 1968, vol. VI, pp. 116-220.
- (1910): *Casandra*, en «Cuentos, teatro y censo», Madrid, Aguilar, 1977, pp. 785-822.
- (1874): *Gerona*, en «Obras Completas», Madrid, Aguilar, 11.ª edic. 1968, vol. I, pp. 755-842.
- (1893): *Gerona*, en «Cuentos, teatro y censo», Madrid, Aguilar, 1977, pp. 218-270.
- (1876): *Doña Perfecta*, en «Obras Completas», Madrid, Aguilar, 7.ª ed. vol. IV, pp. 415-511.
- (1896): *Doña Perfecta*, en «Cuentos, teatro y censo», Madrid, Aguilar, 1977, pp. 396-433.
- (1889): *Realidad*, en «Obras Completas», Madrid, Aguilar, 5.ª ed. 1967, vol. V, pp. 791-901.
- (1892): *Realidad*, en «Cuentos, teatro y censo», Madrid, Aguilar, 1977, pp. 118-165.
- (1874): *Zaragoza*, en «Obras Completas», Madrid, Aguilar, 11.ª ed. 1968, vol. I, pp. 659-753.
- (1907): *Zaragoza*, en «Cuentos, teatro y censo», Madrid, Aguilar, 1977, pp. 823-837.
- *Obras Inéditas. Nuestro Teatro*, Edición de A. Ghirardo. Madrid, Renacimiento, 1923, vol. V.
- *Obras Inéditas. Arte y crítica*, Edición de A. Ghirardo. Madrid, Renacimiento, 1923, vol. II.
- *Ensayos de crítica literaria*, selección, introducción y notas de L. Bonet, Barcelona, Península, 1972.
- SHOEMAKER, W. H. (1979): *La crítica literaria de Galdós*, Madrid, ed. Insula.
- SOBEJANO, G. (1964): *Forma literaria y sensibilidad social en «La incógnita» y «Realidad» de Galdós*, «Revista Hispánica Moderna», año XXX, abril 1964, n.º 2, pp. 89-107.
- (1974): *Efectos de «Realidad»*, «Estudios Escénicos», n.º 18, septiembre, 1974, pp. 41-61.
- TOMACHEVSKI, B. (1928): *Teorija literary-Poetika*. Leningrado (*Teoría de la literatura*, Madrid, Akal Editor, 1982).
- YNDURAYN, D. (1976): *Hacia la novela como género literario*, en SANZ VILLANUEVA, S. y BARBACHANO, C. J.: *Teoría de la novela*, Madrid, Sociedad General Española de librería, 1976, pp. 145-170.

NOTAS

¹ El relieve de Clotilde en *R-92* debe ponerse en relación con preocupaciones galdosianas en la década del 90 coincidentes con las tesis regeneracionistas de J. Costa en torno a la necesidad de salvar al país por medio del trabajo de todos, cualquiera que sea su clase social. Son varias las obras de esta década en las que Galdós propone, antes de que aparezca la crisis del 98, una salida del marasmo, de la astenia y caquexia en que España estaba cayendo. Esto se conseguirá con voluntad y trabajo (Menéndez Onrubia, 1983).

² Parece que este abuso de relaciones en *G-93* puede explicar, entre otras razones, el fracaso de *G-93*. Todo por no cumplir lo que pide Sumta a los personajes en el Acto I, III: *No quiero que nadie me cuente vuestras hazañas. Quiero verlas con estos ojos*. Los espectadores pensarían lo mismo que Sumta al comprobar que Galdós no era capaz de representar en escena el asedio de Gerona y se limitaba a relatar lo que había sucedido en las calles, más allá del escenario. Hay ejemplos en Acto I, escenas I-II-III-V-IX-X-XII, que ocupan toda o parte de la escena. Podría parecer disculpable por tratarse de la exposición, aunque siempre resultará excesivo que de 15 escenas de las que consta el acto haya dedicado 7 escenas a relatar lo que el espectador no ha podido ver. Pero en los actos siguientes continúa con las relaciones; Acto II, escena IV-VII-VIII-XIV-XV; Acto III, escenas III-IV-XI-XII; Acto IV, escenas I-II-IV-VII-XII.

³ Más ejemplos de las otras obras. La casi ceguera del Conde (J.I, v; J.II, VI/ Acto II, IV) y la tormenta meteorológica (J.III, VIII/Acto III,II) en *A-97/04*.

La elucubración sobre el nombre y significado de la profetisa Casandra (J.I, XIV). La relación que establece Rogelio entre los demonios y los personajes (J.I, X). Antes de todo esto Juana ha contado lo que sintió en la enfermedad de la que ya se ha repuesto: «una mano invisible y dura me apretó la garganta» (J. I, IV). En *G-74*, Pablo Nomdedéu y A. Marijuán cazando juntos a la gata Pichota y luchando entre ellos por no repartir el botín (cap. XII); el ejército de ratas y ratones (cap. XVI-XVIII). Y en *G-74/93* el baile de los niños para alegrar a Josefina. En *Z-74* el perro Coridón al que los franceses ensartan en una bayoneta (cap. XXIV) y el niño abandonado y sólo por las calles de Zaragoza (cap. XXIV; cap. XXIX). Los motivos líricos pueden tener carácter recurrente (así, la casi ceguera del Conde, el niño abandonado) a modo de leitmotiv, con ello se acentúa aún más su función unificadora o estructuradora.

