

4.1-5

LA CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE EN DOS NOVELAS DEL CAMBIO DEL SIGLO: *EL ABUELO Y CASANDRA*

*Yolanda Arencibia
Emma Martinell*

La década de los años noventa fue particularmente intensa para Pérez Galdós, pues publica las diez novelas que culminan la etapa más brillante de las "novelas españolas contemporáneas", lleva a la escena ocho dramas y redacta (sólo entre 1898 y 1990) diez títulos de la Tercera Serie de los *Episodios Nacionales*.

El abuelo, publicada en 1897, cierra las narraciones galdosianas de esta década. Se distancia, sin embargo, de los textos anteriores mediante importantes variaciones temáticas y técnicas que hallarán continuación y desarrollo en los que van a seguirle, pausadamente, en los próximos dieciocho años: *Casandra* (1905), *El caballero encantado* (1909) y *La razón de la sinrazón* (1915), las últimas novelas del autor. Se puede considerar, pues, que *El abuelo* inaugura la etapa final del novelista.

Las novedades técnicas que dan singularidad a esta etapa no son absolutamente inéditas en la creación galdosiana, ni se manifiestan con la misma proporción en los distintos textos. Se trata de estrategias que Pérez Galdós venía ensayando, en un intento de superar los moldes realistas estrictos y que responden a imperativos profundos derivados de las inquietudes sociales que lo conturban en un fin de siglo pleno de situaciones críticas.

La más llamativa de estas novedades es la estructura de novela dialogada, una modalidad híbrida entre el género narrativo y el dramático en la que el narrador desaparece para dejar hablar a sus personajes¹ y que Galdós escoge para los textos últimos casi con exclusividad. La estructura dialogada es idónea para lograr la objetividad y el distanciamiento literarios, y es coherente con la cada vez más decidida atención al teatro que Pérez Galdós muestra en los últimos años. Pero otras razones aduce el autor para su adopción.

En sendos prólogos que acompañan a *El abuelo* y a *Casandra*, justifica la elección del género dialogado para sus novelas en razones de índole narratológica. Además de por la desaparición moderna de límites genéricos estrictos, lo justifica por ser un medio ideal para, eliminando al narrador, conferir mayor relieve a los personajes que se presentan directamente al lector por sus palabras o sus acciones:

El sistema dialogal (...) 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 manifiestan su contextura moral con su propia palabra y con ella, como en la vida, nos da el relieve más o menos hondo de sus acciones. (*Obras completas. VI*, Madrid, Aguilar, 1942, p.9-A)

Sin duda, la estructura dialogal, soporte único de un texto híbrido, impone estrategias narrativas concretas:² para acumular la tensión narrativa en unas escenas, para anotar extremos de espacios y de tiempo (un tiempo detenido en momentos culminantes);³ también para realizar la construcción sólida del personaje, que no ha perdido rotundidad, ni su delineación es menos nítida.

La más interesante de estas estrategias técnicas es la acotación. Como las teatrales, pero con mayor cantidad, extensión, diversidad e intensidad, las acotaciones narrativas sirven de marco descriptivo detallista y de espacio narrativo improvisado pero muy útil; y, del mismo modo, actúan de recurso configurador para enmarcar a los personajes, cuyos retratos (en ellas insertos) no carecen de tácticas enriquecedoras o de indicaciones psicológicas, más esperables de un narrador omnisciente que de un acotador teatral.

Partiendo como objeto de análisis de los textos narrativos de la década que sirve de bisagra entre el siglo XIX y el XX, *El abuelo* y *Cassandra* —la última novela de un siglo y la primera del otro—, nuestro propósito en esta comunicación es analizar de qué modo configura Galdós los personajes de estas dos novelas dialogadas.⁴

Para la configuración del personaje de la novela dialogada, el autor cuenta con la determinación de su función respecto a la sintaxis de la novela (lo que podríamos llamar "caracterización interna"), y canaliza los modos externos de la individualización mediante caracterizadores localizados en la manifestación verbal del personaje y en la de los otros. Pero se sirve además, para esa caracterización externa, de los textos de las acotaciones, tanto de las que inician jornada o escena como de las que se intercalan en el texto dialogado. Ellas son soporte para la alusión a la expresión facial, al gesto corporal, al movimiento físico, así como a la descripción exterior del personaje. Asimismo, abarcan referencias a estados de ánimo, actitudes, intenciones y reacciones; de modo que el lector queda orientado hacia una interpretación determinada de las palabras del personaje cuando las lee tras la acotación.⁵

La configuración del personaje comienza desde el primer indicio de su existencia en la novela y no concluye hasta la desaparición de su huella en la trama argumental.

Los primeros indicadores de su individualización serán los funcionales, es decir, los derivados del papel principal o secundario que asume en la novela y que el lector percibirá a partir de diferentes indicios.

En el caso de la novela dialogada la estructura dramática condiciona el número de personajes, para limitarlo, y la relación de los mismos que precede a los textos —como *dramatis personae* los señala Galdós— constituye el primer indicio de la jerarquía entre ellos y de la organización de su dependencia respecto a la sintaxis textual.

Pasemos a considerar *El abuelo*. El Conde de Albrit, Rodrigo de Arista-Potestad, destaca como sujeto indiscutible. Y no sólo por encabezar la lista de personajes, sino por servir de centro de la relación respecto al resto de los personajes: Nelly y Dolly, “sus nietas”; Lucrecia Richmond, la “madre de las niñas” y la “nuera del Conde”; y Senén, Venancio y Gregoria que figuran en la lista en su condición de antiguos criados o colonos de Albrit.

El desarrollo de la trama confirma que el resto de los *dramatis personae* existe igualmente en función de la relación con el sujeto-protagonista, sin perder por ello la condición de “tipo” con que se presentan el cura, el médico, el alcalde, la alcaldesa, o el prior del convento; o para ofrecer un escenario dramático más completo: Venancio y Gregoria, o José M^a Monedero. Otras veces los personajes actúan de ayudantes o de oponentes respecto del protagonista y en función del conflicto de legitimidades, que es el meollo del problema.

Pasemos a considerar, desde la misma perspectiva de la individualización funcional, la novela dialogada de 1905, *Casandra*, que se estructura en cinco jornadas y constituye un eslabón técnico entre *El abuelo* y las dos novelas que van a seguirle en los próximos diez años.

La presentación de los *dramatis personae* de *Casandra* organiza los sujetos de la novela a partir de doña Juana Samaniego. El desarrollo argumental confirma que doña Juana es el eje central de la novela. El resto de personajes la siguen en ese listado inicial agrupados por familias de “parientes de doña Juana y de su difunto esposo” y por distintas categorías de servidores y de ayudantes. Casandra ocupa en esa relación el lugar que le corresponde tras el nombre de Rogelio y antes de los de sus hijos. Casandra, aludida repetidamente desde la escena III de la jornada I, no cobrará presencia física hasta la XIV. Allí acapara la atención central del texto y no lo abandonará. Quedará perfilada como rival de doña Juana.⁶ Completan los *dramatis personae* hasta treinta y nueve nombres singularizados. Contrasta este dato con la parquedad de los que figuraban en la novela anterior, lo que resulta indicativo de algo que la lectura del texto confirma: la mayor complejidad y riqueza de esta novela frente a *El abuelo*.

Otra importante novedad depara la lectura desde las primeras escenas: la importancia adquirida por el acotador, un locuaz acotador que revela su presencia continuamente, bien para ser fotógrafo certero y diseccionador sutil de personajes, bien para describir o explicar circunstancias novelísticas. Este acotador sirve de parapeto eficaz al autor para enriquecer los acontecimientos con su perspectiva de intencionada parcialidad. Porque pocas novelas galdosianas aparecen tan cargadas de interés ético como *Casandra*.

A continuación, y tras este somero repaso a la caracterización funcional de los personajes en *El abuelo* y en *Casandra*, analizaremos el uso de la propia intervención verbal del personaje y de las acotaciones como medios de individualización.

Ya hemos aludido al número de personajes (quince en *El abuelo*, treinta y nueve en *Casandra*), y también nos hemos referido a la importancia que había llegado a adquirir la acotación en esta novela dialogada, ocho años posterior a *El abuelo*. Por esta razón hemos optado por analizar primero *Casandra*, novela en la que la trabazón entre acotación e intervención directa es densa, y la secuencia dialogal entreverada de intervenciones parentéticas es, simplemente, narración.

La Escena Primera de la Jornada Primera de *Casandra* se inicia con la descripción de una sala del palacio de Tobalina. Ya en la tercera línea destaca algo, el que se esté buscando la complicidad de los lectores con esta pregunta: “(¿Veis en el testero del fondo (...) dos grandes retratos (...)?” (p.908). La pregunta fuerza la orientación de nuestra mirada hacia un punto de la imaginada escena. El carácter retórico se evidencia en la frase siguiente, que no es otra cosa que la respuesta: “(Pues son (...))”. Y a continuación se describen los dos cuadros, el de doña Juana y el de su difunto esposo; tras lo cual se pasa a presentar a una doña Juana real, de más edad, sentada junto a una mesa.

Hemos mencionado el inicio de *Casandra* porque es representativo, como lo son las primeras intervenciones de los personajes. Habla en primer lugar Martina, después de la primera acotación entre paréntesis, el gerundio “Entrando”. Martina termina su primera locución con esta frase: “Ya llegan...”. Por lo tanto, advertimos que la información de que un nuevo personaje ingresará en la escena procede de la voz de otro personaje.

Éste es el entramado que pretendemos poner de relieve: los fragmentos que encabezan las sucesivas Escenas y las sucesivas Jornadas, las acotaciones entre paréntesis, y las propias intervenciones de los personajes son, los tres, medios de los que Galdós se sirve en su novela dialogada *Casandra* para transmitir al lector una información que, en el caso de una novela con narrador, quedaría fundamentalmente canalizada por la intervención, directa o solapada, de éste.

Nos referiremos, en primer lugar, a los movimientos de entrada y salida de la escena, transcurra ésta en un recinto cerrado o en un lugar abierto. Las cabeceras de las Escenas mencionan quiénes son los personajes que hablarán, y también indican quiénes abandonarán la escena y quiénes se incorporarán a ella. Pero todo ello queda patente en las voces de los que hablan, cuando emiten frases del tipo de: "llegas a tiempo", "aquí viene", "¿quién viene?", o "aquí me tienes". Vemos formas verbales, de función constativa, y adverbios que expresan la distancia y la posición. Además, los movimientos de los personajes dotados de mayor identidad son determinados por las palabras de otros, quienes, en consecuencia con su papel, utilizan los imperativos: "vamos", "acompañadme", "que suba", "que- daos, digo".

El palacio de Tobalina tiene parque y, aunque la mayor parte de los diálogos se mantiene en el interior de sus habitaciones, la presencia del jardín, de sus árboles y parterres, de sus senderos, y la función narrativa de todos ellos se ponen de relieve cuando un personaje emite una frase con un verbo de percepción: "veo", "oigo", "observo", "me doy cuenta"... Basta un adverbio o un demostrativo para dar la medida de la distancia en el espacio: "veo tras aquellos árboles", "desde aquí veo sus caras verdosas".

En segundo lugar, trataremos de una información de mucha importancia para el lector: la relativa al movimiento y gesticulación de los personajes. Las acotaciones son muy útiles, sin duda: "(Dejando un librito que leía)", "(Se cala los lentes.)". Pero no lo son menos algunas frases en boca de los personajes: "Venid a mis brazos", porque el lector imagina a quien ha hablado, doña Juana, con los brazos abiertos, o bien invitando con un gesto de la mano a que se le acerquen. También se dan los casos de duplicación informativa, si, por ejemplo, a una frase como "Le aflojaremos el corsé" le sigue precisamente esta acotación: "(María Juana y Beatriz le aflojan el corsé.)". Quizá esto no es lo deseable, dado que la aportación de la frase es suficientemente rica. O, al revés, la existencia de la acotación textual basta para que el lector imagine el comportamiento aislado del personaje: "(Coge su bastón.)", "(Sentada.)", "(Sentándose.)", "(Permanece quieto.)", "(Riendo.)", o "(Llorosa)". Acciones y estados son evocados con formas verbales de indicativo, que expresan la simultaneidad de la acción con su alusión verbal, o mediante gerundios o participios, o a través de adjetivos calificadores. Basta asimismo, la acotación, para que el lector vea la interacción de los personajes: "(Abrazándola.)", "(Hace señas de que se calle.)", "(Empujándola suavemente)"... Ambos componentes, la acotación y la intervención directa, se traban en su alusión al movimiento y al gesto. Por ello la secuencia de intervenciones no acusa la falta de un narrador; la narración no se ve empobrecida. La información se complementa, y el lector ayuda con la carga de su experiencia cultural y lingüística previas. Esto nos parece evidente en el momento en que Clementina dice: "¡Ay, tonta de mí!, se me olvidaba contarte la gran nove-

dad". A la frase le precedía una acotación, ésta: "(Con súbito recuerdo, llevándose las manos a la cabeza.)". Al lector le compete obtener una única visión que hermane los datos procedentes de las dos fuentes.

La tercera información, también relevante, que destacaremos es el aspecto físico atribuido a los personajes. Es lógico que en los inicios de las Escenas se diga cómo son, y que se haga con una considerable carga subjetiva, de modo que la brevedad no diluya la impresión inequívoca que se espera que se forme el lector. La longitud y el detalle de tales descripciones depende de la importancia del papel de cada personaje en la historia. Un buen ejemplo lo constituye la Escena IV, en la que entran Clementina y su marido Alfonso, con sus dos hijas. Dice de ellas el texto:

Las dos niñas ostentan, 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. (p.912).

Bien a las claras el responsable del texto deslinda lo pertinente de lo no pertinente, y lo primero lo minimiza en sus rasgos más sobresalientes.

Sin duda resulta difícil imaginar cómo se mencionará el aspecto físico de un personaje, o su indumentaria, a través de las palabras de otro personaje. Sin embargo, se hace. Proponemos el ejemplo de Casandra, que aparece en la Escena XIV de la Jornada Primera. Reparemos tan sólo en la alusión al atuendo: "Viste traje rojizo, que, por su sencillez y por llevarlo ella, resulta de cabal elegancia; sombrero del propio color, guantes blancos" (p.926). En la escena siguiente, doña Juana emite un juicio desaprobador: "Pues te diré que ese vestido colorado, y ese sombrero como las amapolas no son lo más propio para una mujer de juicio" (p.927). Casandra replica que bien hubiera deseado otro traje, de color gris o azul marino. La relevancia del detalle queda evidenciada cuando en la Escena IV de la Jornada Segunda, doña Juana, Casilda y Amelia ven, desde la ventana, que Casandra se pasea por el parque. Oigamos hablar a Amelia, a la que la acotación describe: "(Mirando.): Ella es. Hoy trae vestido de lanilla gris con motas azules". Es decir, por dos veces, el atuendo ha sido mencionado, para información del lector, por otro de los personajes. De este modo, sea o no consciente de ello el lector, se le está avisando de la trascendencia narrativa de ese punto.

En cuanto a la información relativa a la expresión facial y a la voz, datos cambiantes y sintomáticos de situaciones y estados de ánimo, cabe decir que las más veces procede de la acotación entre paréntesis, condensada en un adjetivo: balbuciente, desabrido, burlona, amargado, respetuoso... En el adjetivo, en su aportación significativa, está la referencia a la voz y a la mirada: sorprendida, curiosa, perpleja... Pero se le añade en ocasiones una información más, que desde el exterior no puede percibirse tan a las

claras: recelosa, suspicaz, desalentada... Lo que está claro es que son estas pistas que orientan al lector hacia una interpretación determinada —y por qué rehuir decirlo— sesgada de la frase que viene a continuación. La mediación del acotador puede llegar a ser avasalladora, como ocurre en estos casos: “aferrada a sus sentimientos”, “acariciando un poco para herir de nuevo”, o “herida en su delicadeza”. Creemos que no es fácil que tales referencias salgan de la boca de los personajes, aunque sí todo lo relativo al matiz de la voz. Doña Juana reprende a Casandra: “[...] sin ese tonillo altanero”; Cebrián aconseja a Casandra: “Más alto”, o Corrita dice de Clementina: “ha echado unos suspiros tan grandes...” (p.957). Nos atrevemos a sostener que incluso son útiles los signos gráficos; de ellos echa mano el autor para hacerlos síntoma de una alteración que puede confirmar la acotación. Tal ocurre en una intervención de Clementina. “Pero, ¿a quién?... ¿en favor de quién...?” (p.946), precedida del paréntesis: “(Balbuciente, con lengua que quiere paralizarse)”.

La locuacidad del acotador a la que nos referimos hace poco es mucho menor en *El abuelo*. Es cierto que hay acotaciones al inicio de las jornadas, y también al principio de varias escenas, y que en ellas se da noticia del aspecto físico de los personajes y del entorno en el que se mueven —con todo, recordemos la acotación que sigue a la relación de los “dramatis personae”: “[...] Careciendo esta obra de colorido local, no tiene denominación geográfica el país ni el mar que lo baña(...)” —, pero también son frecuentes las sucesivas intervenciones de los personajes sin que aparezca acotación alguna.

Como en *Casandra*, desde luego, se trata de indicaciones relativas al espacio (“aquí” y “allí”) y al movimiento (“anda, ven”, “dame acá”, “allá voy”, “mira esto”, “ven a mis brazos”, “abrazadme”, “bájate de ahí”). También se recurre a la visión distanciada de un personaje sobre otro: “Mírale... Se ha parado al vernos, y allí le tienes”, “Y ahora, en nosotras clava los ojos...”, “Parece que llora...”.

Hay correspondencia entre la información de la acotación y la que aporta la intervención del personaje. Así “(dándole prisa)” se completa con “¡Vivo, vivo!”, (impaciente)”, con “Vamos, vamos pronto”; Lucrecia, meditabunda: “No sé... Tal vez muy pronto”, o El Conde, imperioso: “Que venga, digo”. Tenemos la sensación de que el lector, al leer, visualiza la escena gracias a la información de la acotación, y la enriquece con la expresión lingüística del personaje. Por ejemplo, reza el texto “Don Pío, llevándose las manos al cráneo”, y su frase es ésta: “¡Por Dios, por todos los santos de la Corte celestial {...}”

Igualmente, el contenido de una intervención, como “Chist {...}” determina la acotación siguiente: “Gregoria, bajando la voz”. El lector esperaba eso, pues estaba indicado, y así lo había entendido.

Ahora bien, son muchas las acotaciones del tipo de “quejumbroso”, “con hastío y desdén”, “enfáticamente”, “desconsolada”, “con petulancia”, “con jovialidad desdeñosa” o “después de un ratito de perplejidad” que son el único testimonio de la condición mencionada, pues el texto que le sigue no contiene otro rasgo que la delate, aparte, claro está, del propio contenido de la intervención.

En resumen, hemos esbozado un análisis de la caracterización de los personajes en dos novelas dialogadas, atendiendo en especial a la información procedente de la intervención del personaje y a la procedente de la acotación.

La voz del personaje y sus modificaciones, el aspecto físico del personaje y su indumentaria, su expresividad, sus gestos y movimientos, sus desplazamientos en la escena, así como los movimientos de ingreso y salida de escena, todos estos datos que proporcionan una información que le es necesaria al lector para seguir la historia a cuyo desarrollo casi parece que asista, se le ofrecen a ese lector canalizados bien a través de las acotaciones, bien mediante las intervenciones de los personajes, bien en una complementación o superposición de los dos medios. Claro que todo este componente se le brinda quintaesenciado, descrito en sus facetas más genuinas, precisamente aquéllas que más le inducirán a una interpretación, hacia la que se le orienta, si bien de modo diferente a como se hace en el caso de que exista un narrador.

El recurso al diálogo en estas dos novelas implica una selección del material informativo que recibirá el lector: conocerá el exterior y el interior de los personajes por sus palabras⁷; por ellas conocerá el desarrollo de la trama, y adquirirá conciencia de la condición “dramática” de personajes, hechos y escenas. Pero todo ello le vendrá sugerido, apoyado o reiterado por el texto de las acotaciones. En grado inferior en *El abuelo* y en grado superior en *Cassandra*, la voz del acotador y la de los personajes se entrelaza. La lectura acumulada de ambas voces confirma la calidad narrativa del texto. Si se habla de la “estructura polifónica de la narrativa de Galdós”,⁸ bien cabe reconocer la voz del acotador en diálogo con la del personaje, aunque ésta mimetiza un comportamiento real en tanto que la acotación describe y sitúa. El mensaje de la acotación tiene como receptor el lector, pero su plano es diferente a la de la palabra “viva” del personaje.

NOTAS

- ¹ Pérez Galdós había dejado aparecer el diálogo dramático, episódicamente, en algunas narraciones desde época temprana, así en *La Desheredada*, de 1881. En esa técnica había redactado, casi una década antes de *El abuelo*, dos textos: *Realidad (novela en cinco jornadas)* (1889) y *La Loca de la casa* (1892).
- ² Eberhard Geisler menciona el “logocentrismo” del texto dialogado, que prevalece sobre la narración (GEISLER, E., «Galdós en los umbrales de la modernidad. Lectura de *La incógnita* y las dos versiones de *Realidad*», en *Benito Pérez Galdós. Aportaciones con ocasión de su 150 aniversario*, 1996, p.73).
- ³ De María Zambrano son estas palabras: “Despierta el personaje de tragedia en un instante —el clásico del ‘reconocimiento’—, mientras que el de novela recorre un camino en el tiempo.” (*La España de Galdós*, 1960, Madrid, Ediciones Endymion, 1989, p.37). Desde otra óptica lo había descrito Ricardo Gullón: “Galdós concentra la peripecia en escenas incisivas (...)” (GULLÓN, R., «Cuestiones galdosianas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 101, 1958, p.243).
- ⁴ Otros investigadores han tratado del diálogo y de su función y características en estas obras: SÁNCHEZ, R. G., «El sistema dialogal en algunas novelas de Galdós», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 235, 1969, pp.155-167 y PENAS, E., «El sistema dialogal galdosiano», *Anales Galdosianos*, XX, 2, 1985, pp.111-120.
- ⁵ Una descripción detallada de las acotaciones y su variedad se encuentra en la obra de MENÉNDEZ ONRUBIA, C., *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, CSIC, Madrid, 1983; apartado 4.2.2. Función de las escenas y de las acotaciones.
- ⁶ Citamos los textos por la edición de M. Aguilar, Madrid, 1942, tomo VI. Nos referimos al texto con el número de la página y la letra A y B de las columnas izquierda y derecha, respectivamente, en que se encuentra.
- ⁷ Hay unas interesantes páginas dedicadas al análisis del papel del diálogo en diversas obras de Pérez Galdós en la obra de BOBES, M^a del C., *El diálogo (Estudio pragmático, lingüístico y literario)*, Gredos, Madrid, 1992, a partir de la p.206.
- ⁸ Esta expresión procede de la obra de ANDREU, A. G., *Modelos dialógicos en Galdós*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1989; véase la introducción.