

## 4.2-7

### LA ESTRUCTURA DIALOGAL DE *CELIA EN LOS INFIERNOS* Y SU INSERCIÓN EN EL TEATRO GALDOSIANO

*Julio Peñate Rivero*

#### *Introducción.*

El diálogo teatral responde a unas leyes semejantes a las que rigen el intercambio lingüístico en la vida cotidiana. Por consiguiente, puede ser estudiado a partir de las herramientas analíticas utilizadas para este último, teniendo en cuenta que no se trata de un proceso interactivo real sino de un recurso literario. Baste señalar aquí que el diálogo no ficcional (un debate televisivo o radiofónico, por ejemplo) aparece *en construcción* ante el posible receptor puesto que se realiza, se construye durante su exposición al público, aunque sea a partir de unas normas fijadas previamente (respetar turnos, tiempo de palabra, reglas de cortesía, no desviarse del tema, etc.).<sup>1</sup> En cambio, en el teatro, que no se distingue aquí demasiado de la novela o de la publicidad, el diálogo aparece *finalizado* en un doble sentido: primero, normalmente ha sido estructurado con anterioridad, confeccionado y terminado por el autor antes de ser representado (en este punto la representación no es “más que” repetición de un texto previamente existente). Segundo, ese diálogo ha sido dotado por su autor de una finalidad estética o ideológica, que debe articularse con el resto de la obra cumpliendo una función determinada dentro de ella y contribuyendo así a la necesaria unidad del conjunto (finalidad y función que, por otra parte, pueden escapar a la voluntad de su autor).<sup>2</sup> Precisamente este aspecto de la finalización nos interesa en el estudio de *Celia en los infiernos*: suponemos que los diálogos de la obra son pertinentes para su significación y, además, admitimos la posibilidad de que algunos, situados estratégicamente a lo largo de la representación posean un especial interés en este sentido.

No utilizamos aquí la concepción bajtiniana del diálogo, según la cual toda comunicación verbal viene a ser diálogo, puesto que implica intercambio de enunciados.<sup>3</sup> Para nosotros se trata de un tipo de discurso específico, inserto en el marco de la representación teatral. La utilización que haremos aquí del término recubre la definición de María Moliner (más productiva que la de la Real Academia y buen punto de partida en nuestro caso): “La acción de hablar una con otras dos o más personas, contestando cada una a lo que otra ha dicho antes”.<sup>4</sup> Resalta en esta aproximación al concepto la copresencia de los hablantes, el turno de palabra, la necesidad

de tener en cuenta la intervención del otro, quedando abierta la posibilidad de avanzar en el tema tratado.

Definición más técnica, precisa y operativa para nuestra investigación es la de Bobes Naves: "Es una actividad sémica, realizada por dos o más hablantes (interactiva), en situación de cara a cara (directa), en actitud de colaboración y en unidad de tema y de fin".<sup>5</sup> Interesa destacar lo que tal definición incluye, puesto que ello nos permitirá saber si en un intercambio verbal determinado estamos o no ante un auténtico diálogo. En efecto, participar en un diálogo supone aceptar, de manera implícita o explícita, al menos la serie de condiciones que enumeramos a continuación: ausencia de intermediarios, presencia de intercambio verbal y de contenido incorporando la aportación del interlocutor, respeto del turno de palabra, actitud de cooperación (lo que podemos llamar una *horizontalidad* al menos relativa: si se pone de relieve la jerarquía no hay diálogo, sino todo lo más, monólogo y acuse de recepción), respeto de la unidad temática evitando la multiplicación de temas o de subtemas, predisponibilidad para crear sentido o más generalmente, para profundizar el conocimiento de un determinado asunto: "El diálogo, observa Bobes Naves, es un discurso único que se va construyendo entre los interlocutores de modo que la intervención de cada uno avanza con las intervenciones anteriores, asumidas o rechazadas".<sup>6</sup> Además, cada intervención (unidad monológica máxima) debería, en principio, respetar los componentes puestos de relieve por Grice:<sup>7</sup> *Cantidad* suficiente de información, *Calidad* o veracidad de lo dicho, *Relación* o pertinencia con el tema tratado, *Modalidad* (claridad, orden, precisión), componentes a los que añadiremos el de la *Oportunidad* de lo dicho en relación con el momento, la persona, el asunto, etc.

Lo importante de estas condiciones no es sólo determinar cuándo podemos considerar como logrado, como satisfactorio, un determinado diálogo sino también analizar por qué motivo un diálogo queda truncado, fracasa o, simplemente, no es un verdadero diálogo y qué puede encubrir o revelar, por ejemplo, la presencia de frases descalificadoras, la incorporación de temas no pertinentes, la contestación evasiva, el paso de diálogo a monólogo compartido, etc. Tanto en un caso como en otro es muy probable que obtengamos información auténticamente significativa en relación con el mundo representado en la obra de ficción.

Finalmente, antes de pasar al estudio de *Celia en los infiernos*, añadamos dos breves observaciones. La primera, especialmente pertinente al hablar de un diálogo escénico, que se desarrolla "físicamente" ante el espectador, llama la atención sobre la riqueza de los componentes no sólo lingüísticos sino también paralingüísticos (tono, ritmo, pausas, gestos, movimientos, vestido, talla, edad, etc.) y situacionales (lugar de la acción, muebles y otros objetos, luces, humo, ruido, entre otros): todos contribuyen a comprender mejor una determinada réplica y a explicarnos su alcance. La segunda observación es de tipo terminológico: no consideramos aquí

*Diálogo* como un intercambio entre dos personas sino más bien como una categoría general que recubre otras más precisas, con las que trabajaremos: *Duólogo* (entre dos interlocutores; permite, por ejemplo, confiarse más al otro o marcar mejor las distancias), *Trílogo* (entre tres; tiende a reducir al tercero a la función de testigo) y *Polílogo* (entre más de tres; puede mostrar las relaciones en el interior del grupo; tiene tendencia a dividirse en duólogos y trílogos).<sup>8</sup>

#### *El diálogo en Celia en los infiernos.*<sup>9</sup>

Ya el título de *Celia en los infiernos* alude a alguna oposición o, al menos, a un cierto protagonismo compartido, entre dos instancias opuestas, cielo e infierno, lo cual se confirma luego en la representación y en el texto editado: formalmente, la obra se divide en cuatro actos, los dos primeros transcurren en el palacio madrileño de Celia, joven marquesa de Monte-Montoro; los dos últimos, en un barrio obrero, con una veintena de personajes distintos para cada uno de los dos espacios. En la edición del texto se da al principio la lista de los personajes de los dos primeros actos y al final del segundo, la de los dos últimos, con cuatro personajes comunes a ambos medios, Celia, Ester, Germán y Pastor.

El diálogo inicial del primer acto y el del final del cuarto son tan disímiles que parecen contradecirse a distancia, marcando unas oposiciones que suponemos significativas. Lo mismo sucede con los diálogos que sostiene Celia con los otros dos personajes centrales de la comedia: Germán (de quien está enamorada) y Ester (servidora suya y hermana de leche, novia de Germán). Todo esto nos lleva a centrar nuestra atención en algunos diálogos especialmente sugerentes, que no vacilamos en calificar de *nucleares* (por su capacidad generadora de acción y reveladora de los personajes y de su mundo), diálogos que vienen a constituir otros tantos tiempos fuertes de *Celia en los infiernos* y en los cuales se diría que la obra vuelca su interés y su significación.

#### 1.- Los polílogos de la apertura y de la clausura.

##### *1.1.- Acto I, Escena I.*

La representación se abre con un polílogo en casa de Celia, con la participación de esta última, lo que ya nos llama la atención, puesto que no es habitual en Galdós introducir desde el comienzo a su protagonista central. Por otra parte, y en un plano más general, las reflexiones sobre los comienzos en la obra de ficción han puesto suficientemente de relieve el especial interés de estos momentos iniciales.<sup>10</sup> Por consiguiente, lo que suceda en esta escena debe de tener algo muy particular que ver (presagiar, motivar, explicar) con el comportamiento futuro de la protagonista.

Se trata, en efecto, de la ceremonia en que su familia, sus tíos paternos y maternos, la declaran por fin mayor de edad y apta para disponer de sus cuantiosos bienes. No obstante, paradójicamente, un ritual que debería consagrar la autonomía de la joven, se convierte en algo casi opuesto: sus tres tíos insisten de consuno en considerarla inmadura y, por lo tanto, en la continuidad de su función orientadora y en la posibilidad de veto en caso de futuro matrimonio de Celia. A lo largo de casi todas sus réplicas, sus tíos intentan relegarla sistemáticamente a un estado de persistente inmadurez:

*Don Cristóbal.*— Mi tesis es que estas plantas tiernas corren el peligro de ajarse y perderse si las personas mayores no acuden en su auxilio para proporcionarles un itinerario feliz. (p.840)

*Doña Margarita.*— Muy pronto lo dices, chiquilla. ¿Qué sabes tú? (...) estas niñas de edad tan temprana (...) chicuela respondona que sabe más que los viejos (...). Pastor (antes ayo de Celia): dale algunos azotitos. (pp.840-841)

*Don Alejandro.*— Nuestro deber es aleccionarte (...) (a Pastor, que le dé) azotes como cuando hacía volatines por los árboles del jardín. (p.841)

Celia, sin llegar a la ruptura explícita con sus tutores, manifiesta con claridad y desde el principio, sus intenciones de gozar plenamente de su nuevo estado:

*Celia.*— Si puedo disponer libremente de los dineros que me legaron mis padres, ¿por qué no he de disponer de esta pobre mano mía, que es más propiamente mía que los miserables intereses? (...) Si prevalecen las ideas que hoy tengo en mi cabeza, pueden suceder dos cosas: o que no me case nunca y que me dedique a vestir imágenes, o me case con un pobre...; entiéndase bien: con un pobre decente y de buenas costumbres. (p.841)

Se aprecia, pues, que en este intercambio verbal no se dan las condiciones de un diálogo satisfactorio, ya que se rechaza un componente fundamental, la horizontalidad: una parte de los interlocutores forma alianza entre sí y no acepta que la intervención de la otra parte pueda constituir una aportación pertinente, digna de tenerse en cuenta para avanzar en la intercomunicación. Además, avanzar no es en realidad necesario, puesto que dicha parte ya está en posesión de "la verdad" (verdad incuestionable, avalada por tradición de familia, de grupo, de clase y por la edad y experiencia de sus miembros). Así, las firmes réplicas de Celia, lejos de ser incorporadas al debate, serán recibidas con desdén o, todo lo más, con hilaridad, por sus tíos: "Romanticismo de la estofa más cursi, hija mía" (p.841), comentará don Alejandro tras oír los (des)propósitos de su sobrina.

Por otro lado, Celia tampoco busca llegar a una armonía de opiniones con su familia y con los valores que ésta representa: más bien pretende marcar distancias y afirmar su posición frente a la parte contraria. Pero la familia no toma en serio lo que considera unas simples salidas de tono y, una vez que el polílogo está bloqueado y que la tensión puede amenazar con la ruptura familiar, el autor lo clausura con la oportuna llegada de unas visitas.

El fracaso de este polílogo ha puesto de manifiesto que estamos en un ámbito cerrado sobre sí mismo, que juzga el futuro exclusivamente a partir del pasado ignorando el presente, que se trata de un medio privilegiado, al menos en el plano material (holgura económica), que existe una división interna y que la parte más dinámica es controlada y menospreciada por la otra, incapaz de tener en cuenta los signos de rebelión que ésta emite con suficiente claridad. También importa observar que nuestra protagonista tiene desde el principio una cierta idea (como luego se confirma) de lo que pretende hacer con su destino y de que lo quiere tomar en sus manos. Por otro lado, ese lugar privilegiado, celestial, es también infernal:<sup>11</sup> ¿la razón?, la falta de libertad, que se presentará como algo peor que las carencias materiales (sin que la obra llegue a indicar si éstas impiden la otra). Se trata, en resumen, de un diálogo abortado, iniciado sin verdadera intención de que fuera tal sino de imponer al otro el monólogo de las propias certidumbres o de lo que se pretende que tenga forma de tales.

### *1.2.- Acto cuarto, escenas VII y VIII.*

En oposición al polílogo anterior, se trata aquí de un intercambio coronado de éxito, con el cual se cierra la obra, y obedece a unas premisas y a un desarrollo completamente opuestos al anterior. Celia ha ido con Pastor, ahora su fiel amigo y consejero, a la trapería donde trabajan Ester y Germán, para favorecerles (y quizás con la secreta ilusión de recuperar a Germán). Allí se encuentra con el líder obrero Leoncio. La rica propietaria compra la empresa, ofrece trabajo, ayudas de estudio, pensiones para el retiro, participación en las ganancias. Pero en este polílogo Celia está muy lejos de actuar como lo había hecho su familia en la escena primera: si bien por su capital está en posición de fuerza frente a sus interlocutores, estos, sin olvidar tal relación, incorporan sus contenidos y sus intereses en el intercambio, y consiguen que su interlocutora los tenga realmente en cuenta:

*Leoncio.*— (comentando un donativo anterior de Celia a obreros necesitados) Pero créame usted, señora: la caridad por grande que sea, no resuelve el problema que a todos nos conturba, ricos y pobres. La plebe laboriosa no se redime sólo por la caridad.

*Celia.*— Pues, ¿qué mas necesita la plebe laboriosa?

*Leoncio.* — Justicia, señora.

*Celia.*— Y la justicia, ¿dónde está?

*Leoncio.*— Yo no la veo por ninguna parte. Si los seres privilegiados como usted no nos traen siquiera un destello de esa luz eterna, no veo más que tinieblas, no encuentro la salida de este laberinto.

*Ester.*— Tiene razón Leoncio. Señora y hermana mía, justicia es lo que te pedimos.

*Celia.*— ¿Tú también?

*Ester.* — Sí. Yo la primera.

*Celia.*— ¡Descuida! Sabré hacerla y pronto. (p.877)

Se aprecia aquí toda una serie de elementos particularmente significativos: en primer lugar, la forma como Leoncio (joven líder obrero, de gran ascendente entre sus compañeros) adapta el propio discurso a las características de su receptora, combinando, en sus turnos de palabra, respeto, halago y firmeza. Además, corrige (pero sin menospreciarla) la acción anterior de su interlocutora. Incluso provoca que Celia utilice su turno para formularle las preguntas que le faciliten a él proseguir con su discurso. Para ello, en su primera réplica, ha dejado en el aire la continuación de la frase y, en la segunda, contesta de la forma más clara y lacónica posible (“Justicia, señora”) para hacer que Celia siga pidiendo explicaciones.

En segundo lugar, la eficaz intervención de Ester, reemplazando a Leoncio, actuando como intermediaria pero situándose resueltamente en el campo del líder obrero al asumir su reclamación (“Yo la primera”). Notemos también cómo Ester combina sabiamente los registros de firmeza y halago, distancia y proximidad (señora/hermana; justicia/pedimos) para obtener el resultado apetecido.

En tercer lugar, un elemento básico en el éxito del diálogo, la actitud cooperativa de los interlocutores para crear sentido, para profundizar en el tema tratado y lograr sus deseos: la transición de la caridad a la justicia. Esa actitud facilita que los personajes respeten la unidad temática, sin introducir subtemas que perturben o impidan la progresión del diálogo: se completa, se reformula, se inserta algo nuevo y no se excluye nada de las intervenciones precedentes.

Por fin, como en toda construcción dialogal, también conviene tener en cuenta la particular importancia de los componentes situacionales del intercambio: Celia ya no está encerrada en su palacio soportando la rutina familiar y las convenciones sociales (que la aburrían solemnemente), sino en una trapería, rodeada de los operarios, viendo físicamente las necesidades de sus interlocutores y, al mismo tiempo, teniendo las pruebas de que pueden mejorar (mediante su trabajo en la empresa de recuperación de trapos). Todo ello después de varios días de estancia en el barrio obrero conociendo su forma de vivir, sus dificultades, sueños e ilusiones (por cierto, gran papel ha tenido en este proceso la conmovedora figura de Pedro del Salar, o Pedro Infinito, antiguo científico, luego trastornado y hoy dedicado a aliviar los padecimientos de sus vecinos “adivinándoles” el futuro).

Notemos que la última escena de la obra es en realidad prolongación y culmen de ésta: Celia concretiza sus promesas: pensiones, participación de beneficios, trabajo para Germán, renuncia a obtener su amor, bolsa de estudios para Leoncio (quien no la acepta como acto de caridad sino como una beca de la empresa). El polílogo, el único auténticamente dialogal de toda la obra, se desarrolla a un ritmo vertiginoso y sin ningún traspiés: la comprensión y colaboración es general entre los interlocutores. Entre todos han contribuido a dar sentido a la existencia: Celia renunciando a algo que se le ha revelado imposible (el amor de Germán), facilitando la vida a los demás y admitiendo la inevitable soledad de su propio infierno. Los obreros, con un proyecto de futuro en el que se embarcan entusiasmados.

No obstante, entre una y otros no hay unión posible: son dos mundos demasiado distintos. Cabe entre ellos el diálogo, no la unidad; la colaboración, no la fusión utópica que Celia pudo haber soñado: su reciente experiencia (tan rica como exigente en el plano de la renuncia) constituye una prueba bastante elocuente. Observemos, a este propósito que el entusiasmado e hiperbólico elogio de Leoncio ante las promesas de Celia,

*Leoncio.*— Sois la gloriosa iniciadora de una feliz concordia entre las clases altas y las clases humildes. ¡Vivid mil años, ilustre y santa mujer! (p.878)

viene a indicar, *a contrario*, que esa concordia (no ya la unidad) es hasta ahora inexistente, que la distancia entre dichas clases sigue siendo infranqueable, que Celia viene a ser una excepción, tanto más elogiada cuanto más se aleja del comportamiento normal de su grupo y que la transformación de la estructura social vigente no es para mañana (el deseo de larga vida y la adjetivación de “santa” a Celia refuerzan la percepción de su comportamiento como algo excepcional y el gran riesgo de que no se reproduzca cuando ella desaparezca). Por consiguiente, no cabe hablar aquí de la fusión tantas veces citada a propósito del teatro galdosiano. Primero, sencillamente porque no se produce. Segundo, porque lo que ocurre, el acercamiento, constituye la excepción a la norma, según el polílogo ha puesto de relieve.

## 2.- Duólogos intermedios:

### 2.1.- Acto II, Escena VIII (duólogo entre Celia y Pastor).

Los dos primeros actos se caracterizan por la ausencia de diálogos en la acepción plena del término (intercambios con colaboración horizontal y una auténtica construcción de sentido) entre Celia y su familia. La única excepción notable es su comunicación con Pastor, quien había empezado en la casa como empleado, había seguido como ayo y hoy es amigo y consejero de la joven. En dos ocasiones pueden comunicar solos, una en la escena XIII del primer acto, otra en la escena VIII del segundo (aunque

se podría considerar que se prolonga hasta la escena X y final, tras la breve interrupción motivada por la entrada de la tía Margarita, interrupción que sirve formalmente para relanzar el diálogo). Es ésta última la que destaca por su amplitud, por su intensidad y por la importancia de sus consecuencias, motivos suficientes para que retenga aquí nuestra atención.

Celia primero establece un balance de su presente: acosada por una sociedad egoísta, condenada a una soledad radical, agobiada por una riqueza inoperante, ligada a una casa que es más bien prisión, vive en un "cielo infernal". Después nos expone su proyecto de rebeldía contra el "despotismo doméstico y social": conocer la vida de los que sufren privaciones y recuperar a Germán y a Ester (despedidos violentamente de la casa al saberse de sus relaciones íntimas): "En este maldito cielo donde me ha encasillado mi destino, me moriría de tristeza si no escapara de él como alma que lleva el Diablo". (p.860)

Estructuralmente, el duólogo destaca al menos por dos motivos. Por una parte, resulta ser el eco y prolongación de un duólogo anterior, mencionado por Celia y desconocido del público, en el que Pastor ya le había prometido apoyarla.<sup>12</sup> Éste reafirmará ahora su fidelidad a su amiga, dispuesto a secundarla en las formas concretas que adopte su rebeldía. Por otra parte, las intervenciones de Pastor están sabiamente distribuidas para lograr un efecto determinado: el que Celia adopte la mejor solución posible. Así, la invita a empezar las confidencias para mejor liberarse de la tensión sufrida. Después, le recomienda reflexión antes de lanzarse a la acción. A continuación, estimula la revisión y análisis de sus acciones y motivaciones pasadas (la expulsión de Ester, los celos que de ella tenía). Una vez que Celia persiste en su proyecto, le promete acompañarla y le da las informaciones necesarias para iniciar la rebelión (noticias del paradero de la pareja). Celia se deja conducir por las matizadas inserciones de su amigo hasta el momento en que, cuestionada sobre la firmeza de su plan, lo reitera y anuncia la urgencia de su ejecución con un entusiasmo desbordante: "¡Ahora mismo!", exclama (p.859). Vemos así la trascendencia de una coenunciación llevada de semejante forma: revisión del pasado, clarificación del personaje y de las propias motivaciones, afirmación del proyecto y disposición a realizarlo. Dadas sus consecuencias, esta resolución será, junto con el polílogo final, uno de los momentos trascendentales de la obra.

Antes de terminar este apartado, destaquemos la función de Pastor en el duólogo y en el conjunto de la pieza: según el esquema actancial de Propp,<sup>13</sup> Pastor actuaría como un *aliado* del *sujeto* frente a los *contrarios* (la familia), en la búsqueda de un *objeto* (el bienestar material) cuyo *destinador* sería la justicia social y cuyos *destinatarios* serían, en primer término Ester y Germán y, en segundo lugar, los personajes que los rodean (Leoncio, Pedro Infinito, los operarios de la Trapería de Cross, etc.). Como sabemos, se trata de un antiguo empleado pero elevado por Celia a la



categoría de confidente y amigo, lo cual facilita que sus diálogos tengan una cierta horizontalidad a pesar del nivel social inferior de Pastor. Notemos que ese es el requisito para que Celia tenga un aliado, el único, y pueda preparar, iniciar y llevar a cabo su personal rebelión: el diálogo es la condición de la existencia y del éxito en la empresa que se desarrollará en el segundo escenario de la obra.

## *2.2.- Acto IV, Escena II (duólogo entre Celia y Ester).*

En realidad, este duólogo viene anunciado por otro muy breve mantenido al final del acto anterior cuando Celia encuentra a Ester y ambas se dirigen a la trapería, donde comienza el cuarto acto. Se trata de un duólogo, interrumpido apenas iniciarse, cuya parte sustancial se encuentra no obstante al comienzo de este último acto.

Ester lleva la iniciativa: ella es quien propone comenzar el diálogo: "Charlaremos un poco. (...) Tú quieres preguntarme algo y no te atreves" (p.874). A continuación, calma el impulso de Celia de ir a ver a Germán: "Yo le mandaré recado para que venga" (p.874). Después le propone comer juntas, como probando la capacidad de humildad de Celia, y manifiesta sus deseos de entendimiento entre ambas. Enseguida le informa en tono escueto y descriptivo sobre la dureza de sus peripecias con Germán, y de su férrea voluntad, tanto para salir adelante económicamente como para dominar el carácter impulsivo de su compañero. Las inserciones de Celia se limitan inicialmente a expresar sorpresa, culpabilidad y asombro ante los padecimientos de los dos jóvenes, causados indirectamente por ella, y ante sus extraños (para Celia) propósitos de no pedir ayuda a quien los había expulsado:

*Ester.*— Yo, que conservaba en mi alma como un fuego sagrado la dignidad de la desgracia, le decía: "No, Germán; a Celia, no; a la que nos expulsó de su casa en aquel día triste no podemos acudir dignamente". (...) Germán acabó por darme la razón. No; la pobreza desvalida debía pedir misericordia a Dios, no a los poderosos de la tierra. (p.875)

Con su narración, Ester provoca hábilmente la pregunta de Celia, asombrada de que su hermana de leche haya podido dominar el carácter del joven y, sin embargo, no haya logrado que se casen. La oportuna y, posiblemente sincera contestación de Ester menciona la carencia de recursos económicos: "Por no tener recursos suficientes no nos hemos casado; pero... pronto será" (p.875). A lo que Celia, ya dispuesta a favorecer a la pareja y sintiéndose responsable de sus tribulaciones, añade como en eco: "Sí; pronto, pronto". De este modo, Celia ha descubierto por fin la situación de la pareja y se ha fortalecido en sus propósitos de ayudarla. Por su parte, Ester ha percibido el arrepentimiento de su antigua señora, la ha tranquilizado sobre su conducta con Germán y no deja de intuir una

acción reparadora por el mal causado. El diálogo ya puede concluir, como así sucede con la llegada de otras operarias. Instantes después, Celia entra en la oficina de la dirección dispuesta a comprar la Traperia de Cross, “casualmente” en trámite de venta a una empresa extranjera.

No pidiendo caridad sino justicia distributiva, Ester y el resto de los empleados a través de ella, mantienen su dignidad humana y su confianza en sus propias fuerzas, y obtienen un cambio sustancial en su existencia. Como ya indicamos antes, el espacio en que se desarrolla el diálogo contribuye eficazmente al éxito del mismo (y, en particular al de Ester y de su grupo): se trata de un medio que Celia desconoce, que no parecía imaginar. Es un lugar donde aprecia el desequilibrio entre su riqueza, improductiva y recibida sin esfuerzo, y las penalidades de la gente humilde para obtener con extrema dificultad lo que a ella le sobra: condiciones de vida a las que ella ha condenado a los seres que le eran más próximos.

Así pues, el espacio de los hechos, las motivaciones previas de Celia y la habilidad discursiva de Ester contribuyen al feliz resultado del diálogo. Pero no hay que olvidar el ingrediente indispensable que lo estructura, la postura de las dos interlocutoras, marcada por la colaboración y la horizontalidad: si, por una parte, Celia manifiesta una actitud inequívoca de comunicación al aceptar compartir la humilde comida de Ester, por otra parte, ésta última tiene cuidado en excusar a quien la expulsó de su lado: “Yo no te acuso, Celia... Tranquiliza tu conciencia y óyeme lo que voy a decirte” (p.874). Además, la actividad coenunciativa se construye teniendo en cuenta cada una de las interlocutoras la intervención precedente: en unos casos la refuerza, por ejemplo el deseo de Ester de que “quiera Dios que esta buena armonía entre las dos no se rompa”, es completado por Celia en el mismo sentido, lo que permite relanzar inmediatamente la narración: “No se romperá. Y ahora sigue con tu cuento” (p.874). En otros casos es una afirmación inesperada la que hace intervenir a Celia, estimulando la siguiente réplica de Ester, como sucede cuando ésta afirma que era feliz en medio de sus dificultades. Celia, en su turno locutivo, no rechaza una afirmación para ella tan extraña sino que, en forma interrogativa, pide una mayor información: “¡Feliz! ¿Has dicho que eras feliz en tu miseria?” (p.874). Y a continuación dará por buena la explicación de su interlocutora pasando a otros apartados del diálogo. Finalmente, ninguna de las dos duda en estimular a la otra en su turno de palabra, para lo cual puede bastar con un signo de aquiescencia, único o repetido, breve o desarrollado, como muestra el siguiente fragmento:

*Ester.*— Tú conoces esa energía (mía), Celia; tú la conoces.

*Celia.*— Sí, sí; siempre fuiste indómita; tratas de imponer tu voluntad.

*Ester.*— Eso, eso. Mi voluntad, más poderosa en los infortunios (...). (p.875)

Es la combinación de todos esos rasgos lo que permite que el duólogo se concluya con éxito, que la acción futura de Celia parta de un conocimiento adecuado de la situación de su interlocutora y que pueda concretar su proyecto adquiriendo la empresa en beneficio de Ester y de quienes la rodean. De nuevo la cooperación dialogal aparece y actúa eficazmente en un momento decisivo de la trama, cara a la resolución de los problemas de sus agentes y a la acción posterior que han de realizar. Así, Celia ha comprendido definitivamente que Ester y Germán deben seguir su propio camino, que su futuro no está entre ellos (el diálogo ha permitido destacar las distancias que los separan) y que debe seguir buscando su propio lugar en el mundo (les anuncia que se va al extranjero en busca de otros cielos y de otros infiernos). A continuación interviene el polílogo anteriormente analizado, con el cual culmina la actuación de Celia y, estando todo dicho, concluye la obra.

#### *Inserción de Celia en el conjunto del teatro galdosiano.*

El recorrido anterior nos ha permitido apreciar el interés del diálogo, tal y como lo hemos definido previamente, en el desarrollo de *Celia en los infiernos*: en primer lugar, lo que formalmente parece diálogo no siempre adopta sus condiciones quedándose en el nivel de la mera conversación (lo que sucede en buena parte de las escenas) o en diálogo truncado por la ausencia de acuerdo para respetar sus requisitos.

En segundo lugar, la obra parece articularse en torno a una serie muy limitada de intercambios auténticos, a veces interrumpidos y retomados posteriormente (incluso en un acto posterior), lo cual es una forma de destacar su especial significación como vertebradores de la estructura escénica. Podríamos decir que en esa serie de diálogos "se juega la obra": la evolución posterior de la trama, las condiciones de resolución de ciertos problemas descritos en el universo ficcional y la explicación del bloqueo final de los demás.

En tercer lugar, cabe hablar de una relación particularmente estrecha entre componentes lingüísticos y situacionales: en efecto, en los dos primeros actos, situados en el palacio de Celia, el único diálogo satisfactorio (entre la joven y Pastor) es precisamente el que manifiesta el proyecto huir de ese medio. En cambio, es en el nuevo espacio al que huye Celia donde tienen lugar los intercambios más fructíferos, donde se entra en contacto con la alteridad, donde se modifican las condiciones de existencia de los desfavorecidos y donde la aprendiz de empresaria comprende los límites de sus personales sueños.

En cuarto lugar, la estructura y desarrollo de esos diálogos y de la acción a la que aluden o dan lugar no necesariamente supone fusión de los interlocutores sino que puede indicar circunstancias muy diversas como la oposición y casi ruptura (según lo sugiere la primera escena del primer

acto) o la clarificación de las distancias existentes entre los interlocutores, sin por ello impedir la relación y la colaboración (al final de la obra, entre Celia y sus ya nuevos empleados). El análisis específico del diálogo revela el entendimiento entre los interlocutores y así mismo las divergencias y oposiciones que los separan, por lo que su productividad real queda fuera de toda duda.

En quinto lugar, el diálogo nos ha permitido apreciar un aspecto fundamental de la obra: lo relativo del protagonismo de Celia. En efecto, el desarrollo concreto de la acción muestra tanto las ansias y los ideales de la joven como sus límites. Si bien consigue romper, al menos momentáneamente, con su medio, parece condenada a regresar a él so pena de dejar de ser quien es. Y el mundo de los humildes, aunque emocional y prácticamente simpático con él, le seguirá siendo ajeno. En cambio Ester y sus allegados (operarias, Leoncio, etc.), terminan ganando protagonismo escénico (su presencia se refuerza en los últimos tramos de la obra) y concretando sus proyectos de mejora.<sup>14</sup> La actividad dialogal de la protagonista, en especial con Leoncio y con Ester, se ha convertido en auténticos “diálogos del conocimiento”,<sup>15</sup> indispensables para que la joven pueda comprender el mundo y su auténtica posición en él. Como dice la misma Celia, quizás no del todo consciente del alcance de sus palabras: “Me han quitado la careta” (p.875), aludiendo a su identidad social, descubierta por los otros a pesar de la modesta indumentaria con la que se había presentado en el lugar.<sup>16</sup>

Finalmente, tal y como el polílogo del último acto deja traslucir, a través de la acción de Celia no cabe la posibilidad de ver un comportamiento global y general de la aristocracia española llevada de un súbito arranque filantrópico hacia las clases menesterosas. Todo lo más, cabría hablar de una mínima parte, *éclairée*, progresista, apta para captar la posibilidad de otras formas de funcionamiento económico y social; una fracción, además de mínima, en conflicto con la tendencia mayoritaria de su grupo y, por ello mismo, no exenta de interrogantes cara al futuro. Usando a nuestro modo la terminología de Ducrot,<sup>17</sup> quizás esa parte sea el *Locutor* histórico y social que se expresa a través del *Enunciador* constituido en la escena por el personaje de Celia.

El diálogo ha permitido poner de relieve y destacar el alcance y los límites de la rebelión de Celia contra su destino. Ahora bien, como hemos mostrado en otro lugar,<sup>18</sup> la figura de la rebelión tiene en el teatro de Galdós presencia y entidad dramática suficiente para dar cuenta de su evolución. En función de ella podemos establecer en la producción galdosiana de entresiglos un primer ciclo que llamamos de *desestructuración*, desde 1892 hasta 1896 (desde *Realidad* hasta *La fiera*), caracterizado por la imposibilidad de los personajes de vivir en un mundo en plena obsolescencia y amenazado de destrucción, ciclo cerrado con una profunda sensación de desaliento por parte de nuestro autor en cuanto a

la capacidad receptiva tanto del público como de la crítica, desánimo del que tardaría casi cuatro años en salir.<sup>19</sup> Sigue un segundo ciclo, de *confrontación*, con los planteamientos más radicales de todo el conjunto, entre 1901 y 1910 (de *Electra* a *Casandra*): los protagonistas ya están dispuestos a resistir en ese medio, aunque fuera de su grupo referencia, intentando nuevas formas de vida. El tercero y último ciclo, de *integración*, va de 1914 a 1918 (de *Alceste* a *Santa Juan de Castilla*). Ya no se trata de rebelión contra un sector u otro del mundo descrito: el centro de atención ha dejado de ser el grupo para serlo la sociedad global. La rebelión ahora será sublevarse, con desprendimiento, decisión y generosidad, contra todo lo susceptible de debilitar a la sociedad en su conjunto, sociedad que, en el caso de *Sor Simona*, se identifica explícitamente con la Humanidad entera.

En este panorama, *Celia en los infiernos* surge como una pieza de transición hacia el último ciclo, pero transición no quiere decir aquí obra de tanteos medio fracasada. Todo lo contrario: por una parte, esta creación muestra, como pocas en el teatro de Galdós, el particular protagonismo de los personajes inicialmente secundarios, fenómeno que se descompone en dos aspectos: el espectador asiste, primero, a la desaparición progresiva del primer bloque de estos personajes, la familia de Celia, que se desvanece ya antes de que ésta abandone su casa: las tres últimas escenas (si exceptuamos el intermedio de la tía Margarita) están ocupadas por la joven y su confidente, Pastor, preparando la salida. Segundo, la breve aparición escénica de Margarita, en principio opuesta a cualquier veleidad de su sobrina-nieta, parece justificada por su valor premonitorio: según un sueño que acaba de tener, Celia volverá a encontrar a Germán (sueño realizado, en efecto, más tarde), lo cual actúa precisamente como otro estímulo más para que Celia abandone enseguida el lugar y sus personajes. A continuación, en la segunda parte de la obra, van apareciendo o reapareciendo los personajes que más influirán en los acontecimientos (Leoncio, Pedro Infinito, las operarias y Ester); entran en contacto con Celia y logran de ella una sustancial mejora en su existencia.

Por otra parte, *Celia* reviste una singular complejidad por la difícil tensión en la que se encuentra su protagonista, en rebeldía contra su medio original, dispuesta a abandonarlo, pero pretendiendo utópicamente integrarse en otro tan diferente del suyo que para hacerlo debería dejar de ser quien es (y dejar de ser útil a quien pretende favorecer). Incapaz de imaginar ese paso, de articular su existencia con algún grupo concreto (como en las obras de la fase anterior) o al conjunto de la sociedad (como en las del ciclo siguiente), Celia parece condenada a seguir buscando su camino en soledad: el bienestar que ella procura para los demás no ocasiona el suyo.<sup>20</sup> Precisamente este punto nos muestra el último aspecto que deseamos destacar: *Celia en los infiernos*, pertenece con todos los derechos a esa línea maestra del drama galdosiano, jalonada por personajes rebeldes en busca de su libertad y de su realización personal que suponen, cuando menos, compatible con la colectiva.

(De un diccionario de citas:) Según Borges, “unos quinientos años antes de la era cristiana se dio en la Magna Grecia la mejor cosa que registra la historia universal: el descubrimiento del diálogo. La fe, las certidumbres, los dogmas, los anatemas, las plegarias, las prohibiciones, las órdenes, los tabúes, las tiranías, las guerras y las glorias abrumaban el orbe (...). Sin esos pocos griegos conversadores la cultura occidental es inconcebible”. Sin el diálogo, añadimos nosotros, también lo sería el teatro galdosiano.

## NOTAS

- <sup>1</sup> ANTONA, M. F., «Typologies des trilogues dans les émissions de plateau», en KERBRAT-ORECCHIONI, C. y PLATIN, C. (editores), *Le trilogue*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1995, pp.186-200.
- <sup>2</sup> Mencionemos la distinción clásica y siempre vigente, entre *intentio operis e intentio auctoris*, recordada por ECO, U., *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona, 1992, pp.33-46.
- <sup>3</sup> TODOROV, T., *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, París, Seuil, 1966. Cuando decimos “no utilizamos” queremos decir que no trabajamos con esa acepción en nuestro análisis pero es evidente que, desde la perspectiva bajtiniana, el diálogo teatral es una parte específica del diálogo en sentido general.
- <sup>4</sup> MOLINER, M., *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid, 1966. La de la Real Academia (“Plática entre dos o más personas que alternativamente manifiestan sus ideas o afectos”: *Diccionario de la lengua española*, Real Academia, Madrid, 1992) contempla la simultaneidad de los hablantes y la alternancia en el uso de la palabra pero no la eventualidad de crear sentido, por lo que puede convenir a una simple conversación.
- <sup>5</sup> BOBES NAVES, M. del C., *El diálogo*, Gredos, Madrid, 1992.
- <sup>6</sup> *Ídem*, p.44. Añadamos que el intercambio no se limita necesariamente a lo verbal: la respuesta puede ser también de orden quinésico (un gesto, una mirada) o proxémico (el desplazamiento del interlocutor en el espacio, retirándose, acercándose, etc.).
- <sup>7</sup> GRICE, H. P., «Logique et conversation», en *Communications*, 1979, 39, pp.57-72.
- <sup>8</sup> Seguimos aquí las distinciones utilizadas por el equipo de Kerbrat-Orecchioni en *Le trilogue*, estudio citado anteriormente.
- <sup>9</sup> La obra, estrenada el 9 de diciembre de 1913 en el teatro Español de Madrid, se editó el mismo año con el sello de Librería de los Sucesores de Hernando (Madrid) y una tirada de 1000 ejemplares. Existen otras impresiones de 1913 con la indicación de 2000 y 3000 ejemplares en portada. Ver: HERNÁNDEZ SUÁREZ, M., *Bibliografía de Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria, Excmo. Cabildo Insular, 1972, I, p.384. La edición utilizada por nosotros es: *Obras completas. Cuentos, teatro y censo*, Aguilar, Madrid, 1971, pp.839-878.
- <sup>10</sup> Con las reservas necesarias, consideramos aplicables al teatro (y más a un teatro de texto como es el de Galdós), las reflexiones narratológicas sobre el *incipit* narrativo. Ver a este propósito: DEL LUNGO, A., «Pour un poétique de l'incipit», en *Poétique*, 1993, 94, pp.131-152.
- <sup>11</sup> Poco después (escenas VI-VII) Celia y Paterna, padre de uno de los pretendientes de la joven, aclaran la identidad de los distintos tipos de infierno existentes en la tierra.
- <sup>12</sup> *Celia*.— Ya estamos entendidos, Pastor. Hace muchos días, cuando yo te manifesté mi rebeldía contra el despotismo doméstico y social, tú me ofreciste tu apoyo (p.858).
- <sup>13</sup> PROPP, V., *Morphologie du conte*, Seuil, París, 1965.
- <sup>14</sup> BELOT, A., *Le théâtre de B. Pérez Galdós*, Université de Lille, Lille, 1980, pp.265-280, destaca la importancia de los personajes secundarios en la escena galdosiana: no sólo permiten contextualizar una situación sino que pueden formar grupo en torno a un líder o a una idea e incluso llegar a ser árbitros de un conflicto, suelen reforzar la tensión que envuelve a los protagonistas, están afectados por los hechos aludidos y la

fuerte caracterización de algunos les convierte en auténticos tipos sociales (rasgos presentes todos en nuestra obra).

- <sup>15</sup> Aludimos aquí a *Diálogos del conocimiento* (1974), de Vicente Aleixandre, donde el poeta se esfuerza, con gran intensidad, en crear distintos personajes que le permitan investigar el misterio del alma humana y el sentido general de la existencia.
- <sup>16</sup> A este respecto, hay un indicio revelador en los receptores de la época: si las críticas al estreno de *Celia en los infiernos* suelen resaltar la importancia de los personajes secundarios en Galdós, el "Anónimo" reseñista de *La Correspondencia de España* (diciembre de 1913), al destacar los personajes de mayor fuerza e intensidad (los "héroes" según su terminología) retiene en *Realidad* a Orozco, en *La loca de la casa* a Pepet, en *El abuelo* al conde Albrit y don Pío Coronado, en *Pedro Minio* al protagonista y, en *Celia*, a Pedro Infinito, a Pastor y a Margarita: nada menos que tres personajes, todos secundarios. BERENQUER, A. (editor), *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1988, pp.425-440.
- <sup>17</sup> DUCROT, O., *Le dire et le dit*, Minuit, París, 1984, p.191.
- <sup>18</sup> PEÑATE RIVERO, J., «Aproximación a la estructura y a la evolución del teatro galdosiano a partir de una figura dramática transversal», en *Versants*, 1996, 29, pp.31-53.
- <sup>19</sup> Ver, por ejemplo: ORTEGA, S., *Cartas a Galdós*, Revista de Occidente, Madrid, 1964, pp.398 y 400; SCHMIDT, R., *Cartas entre dos amigos del teatro*, Excmo. Cabildo Insular, Las Palmas de Gran Canaria, 1968, pp.124 y 132; MENÉNDEZ, C., *El dramaturgo y los actores*, CSIC, Madrid, pp.118 y 121. Quizás también pesaba entonces sobre Galdós esa "melancolía que invade y deprime el alma española de algún tiempo acá, posada sobre ella como una opaca pesadumbre". (prólogo a *Alma y vida*, *Obras Completas*, ob. cit., p.522)
- <sup>20</sup> Ver las valoraciones que merece esta obra a BELOT, A., *Le théâtre de B. Pérez Galdós*, en obra citada, pp.430-440.