

## Nota sobre dos capítulos de «La Desheredada»

JORGE CAMPOS

Alicia, sentada a la orilla del río, junto a su hermana, se aburría. En vano echaba miradas al libro que estaba leyendo su hermana, pero el libro no lograba prender su atención. ¿Razones? «No tenía ni dibujos ni diálogos, y ¿de qué sirve un libro si no tiene dibujos ni diálogos?»

La novela, ese género moderno que llamamos novela y que ha gozado hasta hace poco de una estructuración bastante estricta, parece haber opinado igual que la niña visitante del fabuloso País de las Maravillas. El diálogo es un elemento casi constante de la narración novelesca, y con él roza, por analogía estructural, superficies propias de otro género, el dramático.

No es imprescindible el diálogo en la novela. La descripción y la narración son sus vías de expresión principales. Un ejemplo de ausencia de descripción aun en momentos en que el desarrollo del relato parece pedirlo es el siguiente fragmento de *La inocencia castigada*, de nuestra excelente narradora del siglo XVII, María de Zayas:

«Venida la mañana, la viuda bajó donde su señora y le contó todo lo que le había pasado, de lo cual la señora se admiró y lastimó, y si bien quisiera aguardar ella misma a doña Inés...»

Es evidente el propósito de no utilizar el diálogo, que bien podría haber servido para escuchar lo que de modo narrativo se ha hecho saber. Quizá la fuerte presencia del teatro en el siglo de la novela cortesana hacía buscar a ésta derroteros distintos, aunque presente estaba el ejemplo del *Quijote*, repleto todo él de diálogos que completan la acción.

Pero creo que está bien dicho «completan». La expresión en la dramática no cuenta con la voz del escritor. Los personajes han de darse a conocer por ellos mismos, por lo que son y lo que piensan, y ambas cosas expresadas por lo que hablan. Apenas si cuenta el autor dramático con esas apoyaturas que son las acotaciones, en que enfatizar o matizar situaciones psicológicas y aportar elementales situaciones de ambiente. De esas mismas

razones se deriva la estructura de la obra dramática, repartiéndose en actos y escenas. Para contar lo mismo el novelista y el autor dramático han de dirigirse por distintos caminos. El primero puede prescindir totalmente del diálogo o ayudarse con él. Para el segundo no hay otro modo de comunicarnos lo que nos quiere decir.

Es evidente también que según nos acercamos a nuestros días, cuando la prosa novelesca se desliga de la retórica, de la sucesión de cláusulas, del párrafo largo, al tiempo que de la minuciosidad y abrumadora presencia de la descripción, el diálogo se hace más suelto y vivo, para ocupar un puesto en el desarrollo expresivo del relato, más próximo al de la pieza teatral.

Probablemente sea Pío Baroja quien más claramente descubre en el empleo del diálogo su voluntad de sustituir por éste la descripción tradicional:

«— ¡Qué jaula! ¡Qué casa más chica! — dijo Quintín.

— Todas las casas de este lado de la calle son así — contestó el señor Sabadia.

— ¿Y por qué?

— Por la muralla.

— ¡Ah! ¿pero había aquí una muralla?

— ¡No había de haber! Había la que separaba la ciudad alta de la ciudad baja. La ciudad alta se llamaba Almedina, y la baja, Ajerquia.

— Es curioso.»

(*La Feria de los discretos.*)

Diálogo que parece teatral por lo sencillo del lenguaje y lo directo de preguntas y respuestas, pero que no puede ser más antidramático. No hay en él ninguna acción, nada que tenga que ver con el desarrollo argumental. Y no teniendo en cuenta que hemos tomado un ejemplo límite, en cuanto a lo escueto de la conversación. Baroja, el novelista, se ha retirado totalmente de la escena y no hace la menor observación en cuanto a estados de ánimo, gestos o ademanes, reacciones de un personaje respecto a otro, etc.

Recurso principalmente para aumentar el interés de la acción — ya vimos al comienzo lo que le ocurría a Alicia —, no deja recaer sobre él el transcurso de ella. Nadie, por poco especializado que se sienta, dejará de advertir a primera vista que un diálogo de cualquier novela no es en modo alguno confundi-

ble con un fragmento, también cualquiera, de cualquier tragedia, comedia, sainete o drama.

\* \* \*

Como pensando en voz alta he tratado de aclarar ideas respecto al diálogo, al hallarme con dos extraños capítulos de *La desheredada*, de Benito Pérez Galdós. Son los que llevan los números 24 y 30 de la Segunda parte. Totalmente dialogados, contrastan con la forma y estilo de los que les preceden o siguen. En ellos no podría hallarse esa diferencia — ni aún en lo tipográfico — entre la novela y la obra dramática.

Los títulos de los capítulos citados ya nos orientan respecto a la voluntad de Galdós: «Escena vigésima quinta», se titula el primero de ellos, y «Escena», el segundo. (Los restantes son auténticos títulos al modo tradicional como «La sanguijuelera», «Pecado», «¡Cursilona!», etc.) Ya desde su presentación quiere advertirnos de que han sido contruidos como piezas de la estructura de la dramática y no de la narrativa. Y aquí viene bien recordar la teoría de Wolfgang Kayser, cuando explica que la escena corresponde al capítulo en la comparación de ambas formas estructurales. Es decir, que lo que aquélla realiza en la dramática corresponde a ésta en la épica (como él define al género en que entra toda clase de narraciones). Pero aquí lo que nos encontramos no es eso, sino una especie de injerto en el que formas de un género se han hecho pasar a otro sin perder ninguno de sus caracteres, ni externos ni internos.

Así es. En ninguno de estos capítulos hay sombra de descripción o aclaración al modo como hemos visto era usual en la novela. Al contrario, se nos sitúa la acción en una acotación totalmente teatral:

«(Aposento no muy grande, cómodo, bien amueblado y a media luz)», en el capítulo 24, o en el 30.

«JOAQUÍN (Solo, paseándose meditabundo por la habitación, que es de bajo techo, sucia, con feísimos y ordinarios muebles, todo en desorden). — Ni un día más durará esta vida...»

Todo ese comienzo de capítulo no es más que lo que se llamaba un «parlamento», preparatorio de la escena dual que ha de seguir. Precisamente uno de esos momentos para los que Lope de Vega recomendaba los sonetos en su *Arte nueva de hacer co-*

*medias*. Después viene una situación crítica, con acotaciones que casi parecen destinadas a la representación:

«DON JOSÉ (*Con cierta reconcentración shakespeariana*). — La sangre que destila de mi corazón amarga mis labios (*Exit*).»

Sigue un monólogo, verdadero monólogo interior de Isidora, otro de Joaquín, que despierta cuando ella ya se ha ido, y después, leemos:

«(*Mutación*. La escena representa un aposento semiele-gante que parece ser fonda.)»

Se continúan observando también las normas de la dramática en las acotaciones que denotan los estados de ánimo o reacciones — «JOAQUÍN (*Con admiración*) ...» «ISIDORA (*Gozosa*) ...» «ISIDORA (*Reflexionando seriamente*)...» «ISIDORA (*Derrama unas lágrimas*) ...», etc. — que describen actitudes o ademanes —. «ISIDORA (*Mirándole a los ojos*) ...» «ISIDORA (*Rompe a llorar, y para sofocar sus lamentos muerde el pañuelo. Larga pausa*)», etcétera. Se cumple con ellas otra condición de la dramática, dar vida a los personajes mediante ellos mismos, por su propio lenguaje, sin que se nos diga nada utilizando el procedimiento descriptivo. (Bien es verdad que Galdós en este caso juega con una ventaja. El lector sabe ya mucho de los personajes que le retiran a él de la narración.)

Vamos comprobando que no hay nada en estos capítulos que pertenezca a la novela, en cuanto a estructura, sino a la dramática. A la forma se añade el ritmo y tiempo de la acción que transcurre en ellos. En el primero de los estudiados se encierra, en efecto, no un capítulo, sino una escena, que debiera tener su continuación en otra u otras posteriores, pero que se va a resolver en capítulos. Antes de él, Isidora vive mantenida por un político, pero sigue enamorada de Joaquín. La escena nos permite ver cómo ella empeña sus joyas para darle el dinero a Joaquín. La escena siguiente (en el supuesto desarrollo teatral) sería la entrada de Botín, que se ha enterado, se encoleriza y rompe con ella). Así sucede, pero en capítulo, no en diálogo teatral, repleto de explicaciones, que no cabrían en el modo de presentar el capítulo «Escena vigésima quinta».

«Isidora palideció. Subiendo la escalera había previsto la disputa, pero en ésta resultaba una espantable cosa que no había previsto...

— No me turbo, no, dijo ella subiéndose de un salto a la cúspide del orgullo...

...Durante la pausa lúgubre que siguió a esta última frase, Isidora revolvió su mente hacia el origen de aquella escena...»

\* \* \*

Convencidos de lo que parece una ingeniosidad del gran novelista, la redacción de dos capítulos como si de escenas teatrales se tratara, nos preguntamos ahora por las razones que pudieron impulsarle a ello.

En primer lugar no descuidemos la afición de Galdós por el teatro, documentada en cualquier biografía o estudio general. Como tantos nacidos en tiempos románticos o postrománticos, inició sus tareas literarias en la adolescencia o antes, con un drama en verso, y varias veces volvió a buscar en los escenarios el triunfo, que sólo ya avanzados sus días iba a lograr.

Esta mantenida vocación puede dar un tono al diálogo de sus novelas y contribuir a que en ellas abunden las conversaciones; incluso a que con frecuencia imagine soluciones o desarrollos de la acción en que tenga papel decisivo el diálogo.

Ricardo Gullón, en su excelente estudio *Galdós, novelista moderno*, destaca adecuadamente la utilización del diálogo en sus novelas y cómo va siendo mayor y más importante en las últimas. Nos dice que «de poner acento en el diálogo pasó a la novela dialogada», y señala el antecedente de *El amigo Manso*, en que en vez de narrar una velada benéfica prefiere hacernos oír la conversación mantenida por un grupo de espectadores. El mismo Gullón nos recuerda palabras de Galdós en un prólogo a *El abuelo*, donde defiende su utilización del diálogo como técnica muy novelesca: «El sistema dialogal, adoptado ya en *Realidad*, nos da la forja expedita y concreta de los caracteres. Éstos 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 dan el relieve más o menos hondo y firme de sus acciones. La palabra del autor, narrando y describiendo, no tiene, en términos generales, tanta eficacia ni da tan directamente la impresión de la verdad espiritual». Repetimos casi completa la cita de Gullón por su acierto: Exime de más explicaciones en cuanto a la conciencia de Galdós en el empleo de la conversación en sus novelas, y nos hace pensar si en el diálogo de ellas podría rastrearse un sentido

del diálogo dramático — que Kayser separa clasificando elementos distintos de la conversación —. Habría que analizar y aclarar el problema más despacio. De momento vaya este fragmento de *La familia de León Roch*, que Montesinos cita a otro propósito:

«— ...y así te digo: libre soy, libre eres.

— Yo...

— Sí, tú; porque libre es quien rompe sus cadenas. ¿No dices que has sido abandonado?

— Sí.

Vacilación dolorosa se pintaba en las facciones de León.

— ¡Oh! Ya veo que aquí la abandonada siempre soy yo, siempre yo — exclamó Pepa.»

Bastaría la disposición tipográfica convencional y sustituir la única frase descriptiva por una acotación (por ejemplo, *vacilando dolorosamente*) para que la conversación haya pasado a diálogo.

Igual dramatismo hay en esta otra frase de la misma novela, ya casi con su acotación y todo:

«— Hombre mío, ante estos dos y ante ti digo que este abandono...

Se echó a llorar, añadiendo puerilmente:

— ...es una picardía.»

Sería interesante ver el papel que cumple el diálogo dramático en la novelística de Galdós. Lo cierto que por lo menos en dos de los «Episodios Nacionales», *España trágica* y *De Cartago a Sagunto*, se han intercalado trozos escritos al modo teatral. En ninguno de los dos casos constituye un capítulo completo. De pronto, en el primer título citado, sin nada que lo anuncie, la disposición tipográfica se modifica y dos personajes dialogan, como en una comedia, hasta que aparece el omnisciente autor para decir: «Algo más y aún algo hablaron, etc.». En *De Cartago a Sagunto* la escena es más larga y de mayor importancia. El capítulo IX, que se inicia en primera persona, la de un asistente a una sesión del Congreso de los Diputados, se traslada a tercera por el hecho de narrar sucesos externos al narrador, y repentinamente se convierte en diálogo teatral, en que los interlocutores se llaman Salmerón, Castelar, Benot, Chao, sin que falten Un Diputado, Una voz, o Muchas voces. La entrada

de los soldados del General Pavía termina con la gran representación, quizá tragicomedia.

¿Puede pensarse en el tanteo de un procedimiento en estos fragmentos intercalados en capítulos, como en los dos de *La desheredada*, considerándolos logrados antecedentes que le animara a la creación de sus novelas totalmente dialogadas? En todo caso, cuando construye los dos capítulos de aquélla lo hace con la conciencia de que no sólo el diálogo, sino la estructura de la «escena» y los procedimientos de la dramática eran válidos para la novela sin que perdiese ninguno de sus valores.

\* \* \*

Es posible que en la copiosa bibliografía galdosiana esté ya estudiado algo que no recordamos haber visto: el carácter experimental, en cuanto a la forma novelística, por lo menos de una buena parte de *La desheredada*. Montesinos, en su iluminador *Galdós*, ha advertido la desigualdad de tiempos en unos capítulos respecto a otros, «así como un caminar irregular en el desarrollo de la acción». «Este proceder caprichoso y como a saltos da a la novela sorprendente agilidad, pero a veces causa defectos...»

La observación es buena, y conduce al crítico a anotar el carácter diverso de los capítulos. Su intención no era profundizar en las técnicas galdosianas, y quizá por ello no haya podido pensar el juego a que Galdós se ha entregado en esta novela.

Quede abierto aquí este examen de ella. Baste advertir cómo frente a los capítulos que nos han interesado, en que los personajes hablan por sí, sin asomo de colaboración narrativa por parte del autor, hay otros en que su presencia, con su voz que dirige la exposición de la trama se hace oír, como en los folletines. Así, en el capítulo 2, con comentarios salidos de la omnisciencia del narrador y órdenes que conducen de un lado a otro el orden del relato: «Volvamos al patio de varones pobres...» Otro ejemplo es ese comienzo del capítulo 8, «Don José y su familia», «A la mano se me viene ahora, reclamando su puesto, una de las principales figuras de esta historia de verdad y análisis...» Nada más opuesto que el capítulo 11, que hasta por el título parece de tiempos muy posteriores — los de «nova novorum» —. «Insomnio número cincuenta y tantos», todo él un largo monólogo interior, de una mujer en el lecho, o el muy diverso en otro sentido, como si fuera un sermón humorístico — no en el sentido de tener carácter burlesco, sino de jugar con la

idea de usar la forma típica del sermón en provecho de un propósito narrativo. Esta diversidad es aún más fuerte en la Segunda parte. El capítulo XIX es casi una cronología al hilo del mundo de la protagonista.

La acción se sigue a veces muy al lado de los personajes, en acciones de corta duración, con ritmo lento. Otras, el novelista resume meses y temporadas de la vida de los personajes. «Se introducen frecuentes síncopas de la narración o se restringe el curso del tiempo al arbitrio del novelista», escribía Montesinos. Los capítulos comentados son los que más fijan un momento de la acción y del tiempo. Se desarrollan en el que podríamos llamar tiempo natural, aquel que ocupa el diálogo de los personajes, que el autor no puede distender ni abreviar. Ellos hablan y el lector los escucha. Es como si cortara el relato, nos llevara a una ventana, la abriera y pudiéramos contemplar la acción en su realidad. Al no poderlo hacer así, recurre a otro género, la dramática. Toma de ella el diálogo, la acotación, la escena. En una novela se han incluido dos escenas — lo equivalente a dos capítulos — de un género distinto.

No se nota mucho, tal es la verdad, y aún se notaría menos si la composición tipográfica no lo destacase. La razón está en esa construcción de la novela, elástica en cuanto a la extensión del tiempo, varia en el desarrollo episódico y diversa en el estilo con que se ha trabado cada capítulo.

En todo caso estos dos capítulos merecen parar la atención en ellos. No creemos que sean un juego casual, y si por un lado incitan a observar *La desheredada* desde el punto de vista de unos intentos novelísticos experimentales, por otro reafirman el sentido del diálogo, tan presente en Galdós, aun fuera de su teatro.