

RELATO, TEATRO, NOVELA DIALOGADA EN EL FIN DE SIGLO

Leonardo Romero Tobar
Universidad de Zaragoza

1.- “Poema dramático”, “Poema escénico”, “Fábula escénica”, “Novelas dialogadas”, “Novela en cinco jornadas”¹ son subtítulos indicadores de género que podemos leer en ficciones literarias españolas escritas en los primeros años del siglo XX. Verificación análoga podemos realizar en las otras literaturas europeas contemporáneas. Me refiero a las precisiones formuladas por los autores de los años del *fin de siglo* a la hora de señalar la naturaleza genérica de los textos de ficción con los que perseguían nuevos márgenes de innovación. Los críticos, por su parte, no han sido remisos a la hora de formular denominaciones inter-genéricas, ya se refieran a venerables textos antiguos –Como la de “novela dramática” que Moratín enunció a propósito de la *Celestina*–, ya señalen a textos modernos, singularmente textos vanguardistas de la primera mitad del siglo XX; recuérdense, a vía de ejemplo, troquelaciones como “novela lírica”, “drama lírico” o “teatro épico”² que tanta fortuna han experimentado en la crítica del siglo que acaba de pasar.

La permeabilidad de géneros es un fenómeno literario que se ha manifestado con vitalidad en todas las fases de la diacronía literaria, salvo en aquellas en que la codificación hipertrofiada ha ahogado todo esfuerzo de creación. Como es bien sabido, la transferencia entre géneros tuvo un momento culminante en el traspaso del siglo XIX al XX. Las siempre lábiles fronteras delimitadoras de las tradiciones genéricas se volatilizaron entonces para originar formas inéditas que han sido determinantes en la evolución de las literaturas contemporáneas. Hecho este recordatorio, cabe preguntarse si es posible decir algo nuevo sobre la permeabilidad entre la narración y el teatro en esa etapa de las literaturas occidentales. En mi opinión es posible arrojar

[1] Estas denominaciones aparecen, respectivamente, en el subtítulo de las siguientes textos: *El pobre amor. Novelas dialogadas* (1910) de José Ortiz de Pinedo, *La tragedia del beso. Poema dramático en tres cantos* (1910) de Carlos Fernández Shaw, *La sociedad ideal (Poema escénico)* (1912) de José Fola Igúrbide, *La corte del cuervo blanco. Fábula escénica* (1914) de Ramón Goy de Silva.

[2] Tenemos aquí marbetes que han hecho fortuna en la teoría literaria a partir de los libros de Ralph Freedman, *The Lyrical Novel* (1963), de Peter Szondi, *Das Lyrische Drama des Fin de siècle* (1975) o de los *Schriiften über das Theater* (1967) de Bertolt Brecht.

alguna luz nueva sobre ese complejo fenómeno internacional que abordaré desde el caso español, si bien lo enmarcaré en el marco de las literaturas contemporáneas.

El entrelazado de dos géneros como la novela y el teatro, dos géneros que habían acaparado la hegemonía en la producción y el consumo de las literaturas europeas del siglo XIX es, posiblemente, el caso más llamativo dentro del proceso de la re-actualización romántica que se vivió en el *fin de siglo* por antonomasia. Autobiografismo y búsqueda de la identidad, anhelo de un espíritu sin nombre y de la totalidad artística, fragmentarismo e impresión subjetiva son algunas de las claves desde las que se ha explicado este fascinante momento de la cultura occidental, y a ellas hemos de remitir las transferencias de géneros que se operaron entre la mimesis dramática y la diégesis narrativa; aunque mi hipótesis explicativa se sitúa, en último término, en el ámbito de las relaciones intra-literarias y su funcionamiento paralelo en diversas literaturas contemporáneas.

2.– Recordaré, para empezar, los hechos fundamentales de este proceso, tal como se dieron en la literatura escrita en español.

Galdós fechaba en el verano de 1897 la redacción de *El abuelo. Novela en cinco jornadas*, que fue editada al año siguiente. Entre abril y mayo del 98 fechaba el primer episodio de la “tercera serie”, *Zumalacárregui* (1898). La segunda novela de esta serie, *Mendizábal* incorpora cartas de personajes embutidas en el curso del relato, una técnica que se intensifica en los siguientes episodios –*Luchana*, *La campaña del Maestrazgo*, *Vergara*– y que determina la estructura epistolar de dos: completamente en *La estafeta romántica* y, a excepción de los tres primeros capítulos, en *Los ayacuchos* (textos editados entre 1898 y 1900). En el breve lapso de tres años Galdós alterna la novela dialogada y la epistolar; pero diez años antes –exactamente en 1889– había practicado la misma escritura bifronte en el díptico narrativo que constituyen la novela epistolar *La Incógnita* y la novela dialogada *Realidad*.

La inserción de cartas con una función estructuradora del relato la había usado el novelista canario desde la conclusión de *Doña Perfecta* (1886); la sustitución del narrador por escenas dialogadas al modo teatral era un ensayo que había intentado ya en *La Desheredada* (1881)³. Hace tiempo que Roberto G. Sánchez puso de manifiesto cómo había funcionado la narración dialogada en las novelas del autor canario anteriores a *Realidad*⁴, novelas como *La Desheredada*, *el Doctor Centeno*, *Tormen-*

[3] Recuérdese que en la primera edición de *La Desheredada*, la narración propiamente dicha está precedida por una página titulada “Dramatis personae” que ofrece la lista de personajes de la novela.

[4] Roberto G. Sánchez (1974) *El teatro en la novela: Galdós y Clarín*, Madrid, Ínsula.

to, *Miau*, y posteriores, como *Ángel Guerra*, *El abuelo*, *Casandra*, *El caballero encantado* o *La razón de la sinrazón*. Con todo, resulta llamativo que en dos momentos de su activa carrera literaria, Galdós haga coincidir cronológicamente el empleo narrativo de la técnica epistolar y el procedimiento dialogal, en 1889 y entre 1897 y 1900. En esos dos momentos alterna uno y otro procedimientos enunciativos como si estuviera buscando la convergencia de ambos en una búsqueda de la fórmula más convincente para la enunciación de los discursos mentales de los personajes. En la inquietud por el procedimiento coincide con todos los grandes novelistas contemporáneos, si bien él oscila afanosamente entre la enunciación primopersonal del *diario* o la *carta* y la presentación no intermediada de los diálogos directos. Y el entrelazado de uno y otro procedimiento termina agolpándose en algunos momentos hasta llegar a la fusión del enunciado epistolar y el dialogal. Esto ocurre en los capítulos X y XI de *Los Ayacuchos*, en un momento del *episodio* en que Valvanera Maltrana sustituye el monólogo de sus cartas a Pilar de Loaysa por un diálogo directo entre ella y otros dos personajes, un diálogo al modo teatral que se reproduce en el curso de la carta que ella misma está escribiendo. Claro está que tal fusión de diálogo y carta es un momento aislado en el universo novelesco de Galdós, pero debe subrayarse como síntoma de una intensa preocupación del novelista por las formas de enunciación en primera persona —carta y diálogo—, aunque la mimesis escrita de los enunciados de un diálogo en la formulación de una carta constituya una redundancia difícil de ajustar⁵:

(...) Empieza ella diciéndome lo que copio:

—Con mi resolución de entrar en un convento no se dieron mis tíos por derrotados (...).

HABLO YO.— (*Sin poderme contener*). Pero tú, niña salada, no te acobardarías ante esos pérfidos ataques (...) Te sacudirías fácilmente las moscas ¿verdad?

HABLA ELLA.— ¿Que si me las sacudía? Habría usted de oírme (...).

3.— La novela epistolar había tenido su época de florecimiento europeo durante el siglo XVIII y, de asentir a la hipótesis de Jean Rousset, fue desechada por los realistas del XIX en su afán de conseguir las más creíbles fórmulas de enunciación de

[5] La autora de las cartas justifica la inserción de una secuencia dialogada: "Escribo de primera intención todo seguido, poniendo en forma narrativa los conceptos que Demetria y yo nos decíamos, mezclados con las observaciones que se me iban ocurriendo. Pero leído por Juan Antonio mi cartapacio, encontrélo pesado y oscuro, y no fue preciso más para que mi lastimado amor propio de historiadora me inspirara la idea de darle forma distint, en lo que se me fueron dos días con sus primas noches. He pensado que resultará mayor claridad para la lectora presentándole la copia de estas largas conferencias en disposición semejante a la de un Catecismo, con preguntas y respuestas, que hacen imposible toda confusión" (*Los Ayacuchos*, cap. X).

los discursos ajenos; la consecución del “monólogo interior” desde, al menos, *Les lauriers sont copés* de Dujardin (1888) podría ser una consecuencia del eclipse de la novela en cartas. La novela dialogada, sin embargo, parecía ofrecer nuevas posibilidades para la convincente exhibición de los contenidos de conciencia de los personajes. Así lo vieron bastantes narradores del *fin de siglo*, entre los cuales no es el menos significativo Pérez Galdós, quien adaptó al teatro novelas dialogadas suyas. La reescritura teatral de *Realidad* (novela de 1889, drama de 1892), *El abuelo* (novela de 1898, drama de 1904) y *Casandra* (novela de 1905, drama de 1910) muestran que el escritor canario, veía muy claramente la diferencia de las versiones escénicas y los relatos dialogados. Una visión compartida por críticos contemporáneos como Eduardo Gómez de Baquero, que en su reseña de *Casandra*, marcaba las interferencias entre el género narrativo y el género dramático y caracterizaba el texto galdosiano en estos términos:

En la introducción de este libro dice Galdós que *Casandra*, como sus hermanos mayores *Realidad* y *El abuelo*, pertenece a un género misto entre novela y teatro. Es novela intensa o drama extenso; un drama más analítico de lo que se usa en las tablas, o una novela menos perezosa en sus desarrollos de lo que suele ser esta clase de obras⁶.

No es ocioso recordar que a la altura de 1889, fecha de la novela *Realidad*, el naturalismo de la escuela de Médan había abierto en una vía de crisis de la que estaba emergiendo tanto la “prosa del arte” como la “novela de conciencia” que jalonan la trayectoria de la narrativa de principios del siglo XX. Lo señalaba con su habitual perspicacia Leopoldo Alas en las páginas de crítica elogiosa que dedicó a *Realidad*, de la que decía ser

una novela que va, por decirlo así, de espíritu a espíritu; una novela principalmente *ética*, ni más ni menos que las novelas que más han llamado la atención de la crítica recientemente fuera de España, verbigracia, las de Rod y *Le Disciple* de Bourget.

“Clarín” atisbaba en estas palabras los contenidos espiritualistas o psicológicos de la última narrativa en lengua francesa, un horizonte que le seduce mucho más que la llamativa innovación que planteaba su amigo canario con la singular configuración formal de la “novela dialogada”, sobre la que manifiesta su rotunda incompreensión:

[6] “Crónica literaria”, *La España Moderna*, febrero, 1906, n° 206, 163.

Si Galdós hubiera hecho lo que otras veces, lo que hacen Zola y otros muchos novelistas, emplear la forma narrativa, con introspecciones en la conciencia del personaje, hubiera podido ofrecernos con igual resultado y mejor efecto el *interior* de aquellas almas, sin violentarlas a ellas, haciéndolas declamar, revestir de forma retórica los matices más delicados y los cambiantes más rápidos de su conciencia en acción; lo cual llega a ser falso y hasta ineficaz muchas veces⁷.

La cuestión no fue asunto baladí, pues se discutió ampliamente en las publicaciones periódicas españolas de principios de siglo; recuérdense las tomas de posición contrarias a la fusión de los géneros que formularon dos publicistas del momento: Mariano Miguel del Val en *Los novelistas en el teatro*, un folleto de 1906, y Luis Morote en *Teatro y novela (1903-1906)* en un libro de 1908.

Con todo, en la narrativa española del *fin de siglo* los experimentos de Galdós tuvieron su trascendencia. En la escritura de novelas reducidas al ámbito de la conciencia de todos o de algún personaje, el estímulo galdosiano tuvo su efecto, debido a las varias novelas dialogadas que él escribió y a la convicción con la que defendía esta forma narrativa: “El sistema dialógico (...) nos da la forja expedita y concreta de los caracteres” leemos en su programático prólogo a *El abuelo* y en otras declaraciones concordes⁸.

Estos asertos son especialmente relevantes en escritor tan parco en declaraciones poéticas explícitas. En sus conversaciones con los novelistas jóvenes, recomendaba fervorosamente la fórmula, cuando les proponía el cultivo de la novela dialogada, tal como propugna en el último párrafo del breve prólogo de *Casandra*:

Claro es que la perfecta hechura que conviene a esta híbrida familia no existe aún en nuestros talleres. Sin duda, será menester atajar el torrente dialógico, reduciéndolo a lo pre-

[7] “Clarín”, *Galdós. Obras Completas*, Tomo Primero, Madrid, Renacimiento, 1912, 201. Similares distancias manifestaba Pereda en carta personal a Galdós: “Creo que ha hecho usted cuanto se puede hacer en la forma que ha querido dar a la novela; y continúa creyendo lo que aquí le dije acerca de lo que me era conocido ya: que el género ese resulta deficiente, como la mejor de las comedias, leído; falta la encarnación de la idea, lo que da, para complemento de la ilusión, el actor en el teatro, o el narrador en el libro, sin contar la salsilla estimulante y sabrosa de la genialidad y estilo de novelista, que en obras como *Realidad* no puede haber” (Soledad Ortega, *cartas a Galdós*, Madrid, 1964; carta de 8-1-1890).

[8] Ver William H. Shoemaker (1979) *La crítica literaria de Galdós*, Madrid, Ínsula, 190-192.

ciso y ligándolo con arte nuevo y sutil a las más bellas formas narrativas... Pero no faltarán ingenios que hagan esto y mucho más. Los obreros jóvenes que tengan aliento, entusiasmo y larga vida por delante, levantarán la casa matrimonial de la Novela y el Teatro.

Pero no se debe atribuir en exclusiva al estímulo galdosiano la proliferación de relatos en forma de diálogo. "Clarín", nada menos, en su libro póstumo *Siglo pasado* (1901)⁹, el joven Martínez Ruiz en varios cuentos de su colección *Bohemia* (1897) y, más tarde, en varios capítulos de *La Voluntad* (1902)¹⁰, los conocidos cuentistas Jacinto Octavio Picón, Zamacois, "Fernanflor" o el escritor marginal "Silverio Lanza" en diversos relatos breves editados en publicaciones periódicas¹¹ ... y, singularmente Baroja en varias novelas y Valle-Inclán o Unamuno en sus prolongados procesos de teorización sobre su propia obra literaria.

Pío Baroja evocó en páginas de sus *Memorias* sus encuentros con Galdós, las observaciones de técnica novelesca que éste le hizo en ocasiones y el destino inicialmente escénico que él pensaba dar a su novela dialogada *La casa de Aizgorri* (1900), a la que siguió pocos años más tarde *Paradox, rey* (1906), novela también dialogada. Dejo fuera del arco cronológico del *fin de siglo* otros relatos dialogados de Baroja que merecieron a su autor la consideración de textos teatrales en unas ocasiones y de novelas dialogadas en otras, me refiero a *La leyenda de Juan de Alzate* (1922) y *El "nocturno" del hermano Beltrán* (1929)¹².

Como trenzado de sugerencias líricas, como un "estado de alma", leyó Valle-Inclán *La casa de Aizgorri*: "todo el libro es así: una lejanía de niebla por donde pasan vidas de ensueños"¹³. El diseño editorial de esta novela sitúa al lector ante un texto narrativo: un prólogo descriptivo a modo de extensa acotación escénica, siete capítulos que son otras tantas escenas dialogadas, un "epílogo" narrado en tercera persona y punteado por breves intervenciones directas de los personajes. La trama de esta novela despliega varias acciones que se desenvuelven en distintos escenarios durante el sucederse de unos pocos días. La historia de amor y el conflicto social que

[9] "La contribución", tragicomedia en cuatro escenas. Véase ahora en la edición de José Luis García Martín (2000) Oviedo, Libros del Peixe, 57-70.

[10] Coloquios de Yuste y Lasalde en los capítulos XVI y XXII.

[11] Ángeles Ezama (1992) *El cuento de la prensa y otros cuentos*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 75-82.

[12] "En una novela mía titulada *El nocturno del hermano Beltrán*, hay una impresión un poco cómica de una reunión de París donde habló mucho Frobenius" (*Obras Completas*, 1944, VII, 936b)

[13] "*La casa de Aizgorri* (Sensación)", *Electra*, nº 3 (30-III-1901).

relacionan a los personajes de una idílica sociedad agraria, desbordada irreversiblemente por las alteraciones de la industrialización, son expuestas en una exposición sincopada que reproduce con más eficacia la fragmentación del texto diegético que la síntesis articulada del texto mimético. Un toque de paisajismo sentimental que se deslíe en el “epílogo” sirve para sugerir uno de esos paréntesis líricos en los que suelen remansarse las ficciones barojianas, del mismo modo que el emocionante “Elogio sentimental del acordeón” es un bello poema en prosa que estatiza poéticamente la divertida sátira anti-colonial que constituye la segunda novela dialogada de Baroja, *Paradox, rey*.

La ausencia de una teorización barojiana a propósito de estos relatos dialogados de los principios de su carrera novelística puede llevarnos a suponer que el novelista se limitaba a experimentar con una forma de novelar de cierto éxito durante los años del traspaso de siglos. Sin embargo, Valle-Inclán y Unamuno sí depararon pis-tas, afirmaciones y testimonios contundentes acerca de la atracción que ejerció sobre ellos la estructura dialogal en los relatos.

Miguel de Unamuno no es autor de novelas dialogadas en sentido estricto, pero el diálogo de los personajes es el tejido y la medula de sus personalísimas novelas; en *Niebla*, por ejemplo, Augusto interpela a Víctor Goti acerca de si funcionan en la novela la psicología y la descripción, a lo que éste responde: “Lo que hay es diálogo; sobre todo, diálogo. La cosa es que los personajes hablen, que hablen mucho, aunque no digan nada”. Si para el rector de Salamanca la “vida es conversación”, generación de la palabra que brota en el choque con otras palabras, diálogo del yo consigo mismo¹⁴, para Valle-Inclán, en casi toda su trayectoria de escritor, se volatilizan las fronteras que separan la ficción narrada de la ficción representada. Valle publicó en colecciones de cuentos, textos dialogados; traspasó al escenario conflictos que había concebido originalmente en narraciones (“Octavia Santino” en *Cenizas...* subtítulo “novelas” a piezas dramáticas tan inequívocas como algunas *Comedias bárbaras*; afirmó, en general, en muchas ocasiones la naturaleza “diálogal” de sus trabajos literarios. Una reversibilidad tan llamativa de los géneros narrativos y dramáticos ha constituido uno de los lugares comunes de la crítica valleinclanesca, que bien puede cobijarse bajo el aserto del genial gallego cuando afirmaba: “Este trabajo de dialogar y de acotar artísticamente es el que más me gusta y el que encuentro más fácil”¹⁵.

[14] Cap. XVII de *Niebla*. “No hay más diálogo verdadera que el diálogo que entablas contigo mismo, y este diálogo sólo puedes entablarlo estando a solas. En la soledad y sólo en la soledad puedes conocerte a ti mismo como a prójimo ...” (*Soledad*, 1905). Ver el capítulo “La vida es conversación” del libro de Ricardo Gullón (1964) *Autobiografías de Unamuno*, Madrid.

[15] Actualiza la información sobre este aspecto decisivo Luis Iglesias Feijóo (1988) “Valle-Inclán, entre teatro y novela”, *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 7, 65-79.

El “diálogo”, precisamente, es la piedra de toque de esta transposición genérica que fructificó de modo singular en las literaturas europeas del *fin de siglo*. Porque si hasta ahora me he referido a autores y textos del ámbito literario hispano, este es el momento de evocar el panorama que deparan las literaturas europeas contemporáneas.

4.— En la gran literatura española del Siglo de Oro se manifestaron sugestivas coincidencias de carácter teórico y práctico entre formas dialogadas y enunciación narrativa. La relación estrecha de los *entremeses* y las *novelas ejemplares*, sin ir más lejos, es un caso de transferencia genérica *avant la lettre*, ahora objeto de la atención fervorosa de los cervantistas. La huella de la *Celestina*, culminada en la *Dorotea* de Lope, constituye otro caso de interrelación de mimesis y diégesis capaz de producir un subgénero específico clasificado como “literatura celestinesca”, pues no en vano L.A. Du Perron catalogó en 1738 a la *Celestina* y *La ingeniosa Elena* como “romans en dialogues”. Por otra parte, la relación posible entre los diálogos humanísticos del XVI y la novela moderna ha sido abordada en ocasiones por los estudiosos del característico género renacentista sin que se haya llegado a establecer una estricta dependencia de la segunda respecto del primero¹⁶.

Sin desatender esta singular tradición hispana, la trayectoria moderna de la novela dialogada debe radicarse en textos de finales del XVIII y principios del XIX. Ya en la narrativa romántica pueden encontrarse ficciones en las que el diálogo o la disposición al modo teatral permean el texto. Thomas Love Peacock, el coetáneo de los grandes románticos ingleses, en sus novelas satíricas —*Headlong Hall*, *Nightmare Abbey*—, el íntimo de Espronceda García Villalta en secuencias de *El golpe en vago...* Y, por supuesto, leemos estupendas novelas dialogadas en relatos contemporáneos de Claude Mauriac (*Le dîner en ville*), Hemingway (*Hills like White Elephants*), Faulkner (*Requiem for a Nun*)...¹⁷. Con todo, parece que fue durante el traspaso del XIX al XX cuando los escritores de distintas lenguas manifestaron una singular atracción por el cultivo del relato dialogado, “the dramatic mode” en la conocida tipificación de Norman Friedman.

[16] En los estudios hispánicos aborda directamente esta cuestión Jacqueline Savoye Ferreras, para quien “de funcionales en el *diálogo* (y, por tanto, accesorios y sustituibles), los elementos literarios pasan a constituir la esencia misma de la narración novelesca” (“Del diálogo humanístico a la novela”, AA. VV., *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid, III, 1985, 348-358).

[17] Manuel Baquero Goyanes, al hilo de los comentarios de María Rosa Lida a *La Celestina*, dedicó las escasas páginas críticas que yo conozco escritas en español sobre la tradición de la novela dialogada en el siglo XX (*Estructuras de la novela actual* (Planeta, Barcelona, 1970, 41-60). Con anterioridad, Gonzalo Sobejano había establecido una fértil perspectiva sobre las contribuciones galdosianas a este ejercicio de trasvases genéricos (“Forma literaria y sensibilidad social en *La Incógnita* y *Realidad* de Galdós”, *Revista Hispánica Moderna*, XXX, 1964, 89-107). El libro de Cándido Pérez Gállego *El diálogo en la novela* (Península, 1988), de carácter teórico, evita el planteamiento histórico-comparatista que aquí realizo.

Para la explicación del auge de la novela dialogada a finales del XIX debe anotarse el éxito de novelas en las que la charla expansiva de los personajes neutraliza otros modos de enunciación. Este es el caso de los hoy olvidados autores franceses como la dama que firmaba con el seudónimo “Gyp”, de Albert Hermant, de Henri Lavedan, y haciendo compatibles el éxito de ventas y la calidad literaria, el del cantor del colonialismo británico Joseph Rudyard Kipling (*The story of the Gadsbys*, 1888)¹⁸. Pero nos interesa ahora fijarnos en unos pocos textos de inequívoco perfil artístico que tuvieron honda significación en el taller de sus autores y en la acogida de sus públicos, ya fueran lectores de lengua francesa o de lengua inglesa.

Recordemos, en primer lugar, el drama simbolista *Axël* del conde Villiers de l’Isle Adam, una pieza teatral de muy larga extensión –su representación dura más de cinco horas– que su autor trabajó durante casi veinte años (desde 1870 hasta casi la fecha de su muerte, 1889), se editó póstumamente en 1890 y fue estrenada cuatro años después¹⁹. Un “poema dramático” para Rubén Darío, quien lo caracterizaba, a raíz de su estreno como “la victoria del deseo sobre el hecho, del amor ideal sobre la posesión. Llégase (en él) hasta renegar (...) de la naturaleza, para realizar la ascensión hacia el espíritu absoluto”²⁰. Un programa tan radical se despliega en el transcurso de cuatro actos de refinados y extensísimos diálogos en los que se va tallando la figura señera del aristócrata que renuncia a todas las posibilidades de la existencia, incluso a esta misma: “Vivre? Les serviteurs feront cela pour nous ... Oh! Le monde extérieur!”. El mismo Villiers, fieramente orgulloso de la significación de su obra, era muy consciente de sus dificultades escénicas. En una lectura pública que hizo de ella afirmaba “que el drama *Axël* no está escrito para la escena, y que la sola idea de representarlo resulta casi inadmisibile para el propio autor. En realidad, su lectura es lo único que podrá ofrecer interés, y esto sólo para aquellos que, a pesar de la convención de la moda, ven en el célebre monólogo de Hamlet algo más que un discurso largo y aburrido”²¹. La estirpe de *Axël*, como nos recordó Edmund Wilson en un precioso libro, dejó sus huellas entre los escritores hispanos –y habrá que seguirla con cuidado– tanto en el orden de la figuración simbólica del personaje como en el de la peculiar estructura de una extensa mezcla de diálogos y minuciosas acotaciones escénicas.

[18] Los nombres citados arriba, junto con el de Renan o Donnay, son los de cultivadores de novelas dialogadas a los que se alude en páginas de “Clarín”, en la reseña de Gómez de Baquero que he recordado anteriormente (nota 5) y que repetiría más tarde en su libro *Novelas y novelistas*, 1918, p. 91 (agradezco esta última referencia a la generosidad de Gonzalo Sobejano). El repertorio de cultivadores de la forma narrativa dialogal no era desconocido para el público español de la época. Para los escritores franceses aquí aludidos, véase el libro de Michel Raimond, *Le roman depuis la révolution*, Paris, Armand colin, 1967.

[19] A. W. Raitt (1981) *The Life of Villiers de l’Isle Adam*, Oxford, Clarendon Press.

[20] *Los raros*, Madrid, cito por la 4ª ed., Barcelona, Maucci, 64.

[21] Henri. Bornecque, citado por Hans Hinterhäuser (*Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980, p. 142, nota 34.



No creo que tuvieran eco hispano inmediato otras dos novelas a las que voy a referirme seguidamente, pero los traigo a colación para delinear ese panorama de transferencias narrativo-teatrales que se vislumbra en las literaturas del “fin de siglo”. Imprescindible resulta recordar a Henry James, en su última fase de actividad creadora, tras el fracaso de su experimento teatral *Guy Domville* (1894), una forma de trabajo literario que le enseñó la clarificación y adelgazamiento de los argumentos en favor del decir mental o verbal de los personajes. En esta perspectiva se hilan sus obras de plenitud *The wings of the Dove*, *The Ambassadors* o *The Golden Bowl*. Y a este último ciclo pertenece *The Sacred Fount* (1902), un relato que debe relacionarse con las más características narraciones del autor en que “the mind and emotions, coping with realities, tend to invest them with beauty, terror and mystery” (“The Turn of the Screw”, *What Maisie knew...*)²².

En el aspecto que aquí nos interesa, *The Sacred Fount* no es estrictamente un relato en diálogo teatral, puesto que la enunciación está focalizada en la voz de un innominado narrador que recoge en su conciencia las impresiones extrañas que le suscitan las personalidades, recíprocamente transformadas, con las que coincide en el curso de un fin de semana en una elegante casa de campo de Inglaterra. Ahora bien, los diálogos de los personajes constituyen el mayor contingente de impresiones que este relator superestésico (¿narrador o narradora?) Recibe del mundo exterior. Tanto estos diálogos como las descripciones sobre escenario y movimientos de los personajes son los equivalentes de las secuencias habladas y las anotaciones didascálicas del teatro convencional y bien pueden ser leídas en la novela de James como la gran deuda que él confeso haber contraído con “the divine principle of the scenario”.

Axël y *The Sacred Fount*, una pieza teatral con hechura de poema narrativo en prosa y una novela en primera persona en la que predomina la transcripción directa del decir de los personajes. Entre ambas modalidades, es imprescindible recordar una extensa e inequívoca “novela dialogada” como el *Jean Barois* (iniciada en 1910 y editada en 1913) de Roger Martin du Gard. Una novela en la que se muestran con todas las marcas formales propias de esta forma híbrida las acotaciones ambientadoras y los diálogos en que resuenan los choques de las almas. Y hablo de choque de almas porque los asuntos en torno a los que gira la evolución del protagonista son dos de los grandes problemas morales vividos por los intelectuales franceses del “fin de siglo”: en la primera parte de la novela, la crisis de fe religiosa suscitada por la insobornable búsqueda de la verdad en un espíritu refractario a la pseudo-racionalización de las creencias religiosas; en la segunda parte, el conflicto que enfrentó a la sociedad fran-

[22] Leon Edel (1969) *Henry James. The treacherous years. 1895-1901*, London, Rupert Hart-Davies, 321.

cesa —y que sirvió para definir la función social de los “intelectuales” — a propósito del “affaire Dreyfus”; en la tercera parte, la iluminación de la apertura de la existencia humana al misterio, una apertura representada como una “conversión” religiosa muy singular. La función discursiva de esta novela procedía de la crisis de crecimiento de la novela francesa del *fin de siglo* y del perfil “ideológico” que cobra la escritura novelesca de un Bourget o un Gide, por ejemplo.

5.— Los acercamientos narrativos a las prácticas dramáticas han sido explicados, en ocasiones, como la propuesta de un “teatro para leer”, una práctica bastante común entre los lectores modernos (desde Moratín hasta Aribau sirvió para la anomalía genérica que constituye la *Celestina*). Pero esta constatación de una práctica sociológica del consumo literario no sirve para explicar el curioso sincronismo que manifiestan los relatos dramáticos de las literaturas occidentales del *fin de siglo*. Los estímulos internos de unos textos sobre otros y las transferencias de marcas genéricas no pueden situarse exclusivamente en los hechos externos de circulación y consumo.

Por otra parte, el hecho de que los novelistas sintieran una atracción fatal por las luces de candilejas —este es un argumento estrictamente biográfico que se ha esgrimido frecuentemente— es en sí ajeno a la vampirización mutua de formas narrativas y formas escenográficas. Los debates españoles referidos a los “novelistas en el teatro” se centraron excesivamente en componentes anecdóticos, carentes de significación en el sentido específico que supone el funcionamiento de los sistemas literarios. La búsqueda del éxito económico o de la gloria vale como argumento para la redacción de biografías, en ningún caso es razón estimable en los estudios de literatura comparada.

La honda inquietud en favor de la introspección subjetiva que recorre las conciencias de los “intelectuales” y los artistas del “fin de siglo” es una explicación más convincente para esta transferencia de géneros que nos ha interesado aquí, pero tampoco resulta satisfactoria. Creo que la última razón de la abundante escritura de textos teatrales de sesgo narrativo y la equivalente proliferación de narraciones con hechura dialogal ha de configurarse desde el terreno de la propia diacronía literaria. La tendencia a la volatilización de las fronteras regladas que habían postulado los románticos y, posteriormente, los simbolistas sirve como justificación literaria de urgencia. Pero una vez apuntada una tendencia que cobra perfiles cada vez más acusados en el curso de las literaturas románticas, debemos buscar una explicación autónoma en el específico terreno de los géneros literarios, y para dar con la vía más iluminadora para nuestro asunto creo que deberíamos indagar en la nueva revalorización que los *diálogos* de la literatura clásica experimentaron durante la etapa que conocemos como el *fin de siglo* en las literaturas occidentales.

Al citar los *diálogos* greco-latinos no me refiero a la re-valoración escolar del género como un procedimiento didáctico contundente, es decir que no pienso en el modelo de conversación regida por preguntas y respuestas articuladoras del aprendizaje de un saber o disciplina académica del tipo de “catecismos”, “manuales” o “guías informativas”. Ni me refiero tampoco a la artificiosa dialéctica de discusión que concluye con la afirmación de una tesis determinada que propugna el autor del diálogo (piénsese en debates del tenor del folleto clariniano *Apolo en Pafos*, 1887). Sugiero un fenómeno cultural más amplio: la recuperación de los diálogos platónicos en los distintos países europeos. Desde 1871 asistimos en España, por ejemplo, a una floración de traducciones platónicas efectuadas por Azcárate, Zozaya, Meabe..., como un estímulo excitante para la recuperación de la palabra viva, la palabra original que nace en la comunicación directa de los hablantes y que servían los textos modélicos de la antigüedad. El extraordinario desarrollo de la filología clásica en las universidades europeas del siglo XIX generó un revivalismo de las humanidades grecolatinas y de su estudio escolar, bien que con otros métodos y otras finalidades que las que habían movilizado a los humanistas del Renacimiento. La “grecomanía” que deja entrever el libro de M. Landfester para el mundo germano debió de manifestarse en los otros países occidentales²³ que, en la mayor o menor intensidad de sus expertos en lenguas clásicas, vivieron un clima de intenso interés científico y artístico por los viejos modelos de la antigüedad, entre los que se contaban, claro está, los diálogos de Platón, de Luciano y de Cicerón. El asunto merece la pena que se estudie con amplitud y en términos comparativos.

6.– Termino por donde he empezado. Galdós conocía sobradamente la práctica de los diálogos pseudo-humanísticos, de los que llega a contrahacer una divertida parodia en latín “macarrónico” en el *Episodio Un faccioso más...*, novela histórica en la que dos escolares del colegio jesuita de Madrid –durante los años terribles de imposición oscurantista de la política fernandina– comentan una boda de “viejo y niña” en estos términos: “Roderiquine, vidiste hodie ceremoniam in capella Dolorosae.– Eheu!, amice, vidi (et indideo) satisfactionem Agni Benedictinei vel (Benigne Corderi) in desporium cum puella.– Quid tibi videtur?– Ille senex, superlative frescachona illa (...)”. Aquí el novelista canario estaría parodiando la tradición escolar del aprendizaje por medio de diálogos artificiosamente contruidos.

Pero, más allá de estas remotos estímulos de raíz pedagógica, como he recordado al principio, Galdós mostró siempre una preocupación casi obsesiva por la enunciación en primera persona, ya fuera en los relatos autobiográficos que se formula en

[23] M. Landfester (1988) *Humanismus und Gesellschaft im. 19 Jahrhundert*, Darmstadt. Tengo noticia de una conferencia dictada en el Ateneo madrileño por el catedrático Francisco Fernández y González sobre los diálogos platónicos (*La Correspondencia de España*, 1890-XI-20).

“novelas contemporáneas” y *Episodios nacionales*, ya en las secuencias epistolares que aparecen en su trayectoria novelesca desde sus primeras obras. A partir de esta observación, puede sostenerse que el “yo origen” como instancia de enunciación que recupera la palabra viva y veraz de las conciencias terminó siendo el procedimiento que a él le pareció más convincente para la reproducción del discurso narrativo. Sólo la palabra del “yo” que enuncia sería la única voz fiable en el maravilloso universo de la casa de la ficción. Palabra viva la del diálogo y medio eficaz para suscitar la ilusión artística: “Con la virtud del diálogo parece que vemos y oímos, sin mediación extraña, el suceso y sus actores, y nos olvidamos más fácilmente del artista oculto que nos ofrece una ingeniosa imitación de la Naturaleza”²⁴.

En este platonismo radical que restaura para la palabra hablada la dimensión de primer enunciado de Adán en el Paraíso debe situarse la explicación de la preferencia galdosiana por las “novelas dialogadas”, una manera de transcripción directa de los discursos de los personajes que el novelista español, incluso, empleó para aquellos momentos de sus novelas en que teorizaba más agudamente sobre la naturaleza de la novela: el diálogo teatral que cierra *El Doctor Centeno* y el diálogo indirecto con que concluye *Fortunata y Jacinta*. Ahora bien, estos diálogos nos transfieren a otras historias y a otros textos cuyo análisis nos llevaría fuera de la literatura comparada.

[24] “Prólogo del Autor” a *El Abuelo* (1897). En *España trágica* (1909) el narrador explica con todo lujo de detalles literarios la atracción del protagonista por los relatos en primera persona: “No tardó Halconero en tomar grande afición a la literatura concebida y expuesta en forma personal (...) de este arte apasionado, melancólico y amarguísimo se prendó tanto el hijo de Lucila, que sin quererlo, y por inopinadas comezons de le edad juvenil, fue inducido a imitarlo... Aquella noche (enero del 70), después de un día de aplanante tristeza, escribió en su *Diario*: (...).