SOBRE EL GENERO DE «LA LOCA DE LA CASA», DE GALDOS

POR

WILLA H. ELTON

Aunque Galdós mismo clasificó *La loca de la casa* (1) entre sus novelas contemporáneas, la obra parece haber sido escrita para la escena. No menciona en su prólogo a la última novela dialogada, *Casandra* (2), aunque se refiere a las demás, *Realidad* (3) y *El abuelo* (4). Tampoco la denominó novela dialogada por medio del subtítulo, como hizo con las otras tres.

Además del subtítulo de «comedia» que lleva *La loca de la casa,* hay otros elementos importantes que distinguen esta obra de las otras novelas dialogadas. Estas se dividen en jornadas; *La loca de la casa* tiene la división teatral tradicional en actos. Las novelas dialogadas tienen cinco jornadas. Las adaptaciones teatrales de *Realidad* y *El abuelo* tienen cinco actos y la de *Casandra* tiene cuatro. *La loca de la casa* tiene cuatro actos en sus dos versiones.

Las novelas dialogadas tienen un conflicto interior bien desarrollado, en parte por medio de los frecuentes y largos monólogos interiores. Además, los conflictos son más complejos (verbigracia, *Realidad:* Augusta-Federico, Federico-Orozco, Orozco-Augusta, Federico-La Peri, Federico-Clotilde, Federico-Joaquín Viera, Joaquín Viera-Orozco. Y todos tienen conflicto ante la sociedad y conflicto moral íntimo). O sea que en la novela dialogada, especialmente *Realidad* y *El abuelo,* se desarrollan dos dramas simultáneamente: el exterior, presentado por medio del diálogo, y el íntimo, por medio del monólogo.

La primera versión de *La loca de la casa* tiene un conflicto principal exterior entre Victoria y Cruz y varios conflictos secundarios típicamente teatrales que no tienen consecuencia en la totalidad de la obra. Naturalmente, existe el conflicto íntimo, especialmente en lo que

(1) BENITO PÉREZ GALDÓS: *La loca de la casa,* comedia en cuatro actos, primera versión *(Obras completas,* tomo V, Madrid, Aguilar, 1961).

(2) BENITO PÉREZ GALDÓS: Prólogo a *Casandra,* novela en cinco jornadas *(Obras completas,* tomo VI, Madrid, Aguilar, 1961).

(3) BENITO PÉREZ GALDÓS: *Realidad,* novela en cinco jornadas *(Obras completas,* tomo V, Madrid, Aguilar, 1961).

(4) BENITO PÉREZ GALDÓS: *El abuelo,* novela en cinco jornadas *(Obras completas,* tomo VI, Madrid, Aguilar, 1961).

se refiere a la decisión de Victoria de casarse con Cruz; pero nunca alcanza la profundidad ni extensión del conflicto íntimo de las otras novelas dialogadas. Tampoco se desarrolla por el medio predilecto de este género: el monólogo interior.

Otra característica típica del género, de la cual carece *La loca de la casa,* es la acotación larga que pinta física y espiritualmente a los personajes y lugares y que a veces narra el movimiento de los personajes. Estas acotaciones se reducen sustancialmente en las adaptaciones teatrales de las novelas hasta dejar sólo la materia objetiva, típica de la acotación teatral. Este tipo de acotación no aparece en ninguna versión de *La loca de la casa.* Las acotaciones de esta obra son del tipo tradicional. (Tampoco se usan en *Realidad,* pero por otras razones. Toda la materia y aún más que se desarrolla en las acotaciones de las novelas dialogadas se encuentra en *La incógnita.*)

Como la novela dialogada es una forma literaria destinada exclusivamente a la lectura, al autor no le importan las necesidades de «carpintería» que preocupan al autor de la obra teatral. No considero aquí la elaboración de las decoraciones de la escena, sino el número de cambios de lugar en la producción teatral. En esto la divergencia entre la primera versión de *La loca de la casa* y las otras tres novelas dialogadas es extraordinaria. Sería verdaderamente imposible representar en escena el número de cambios de lugar necesarios a la producción de cualquiera de las tres novelas dialogadas. Por eso, una de las formas de alteración más radical en las adaptaciones de las novelas dialogadas al teatro es la reducción del número de cambios de lugar. Demuestra esto que, sin duda en este aspecto de las obras, Galdós distinguió entre los dos géneros. Treinta y seis lugares figuran en *Realidad,* novela, y seis, en el drama (5); treinta y seis, en *Casandra,* novela, y cuatro, en el drama (6). *El abuelo,* novela, también tiene treinta y seis cambios de lugar, mientras el drama (7) cuenta sólo tres. En cambio, no hay tal distinción genérica entre las dos formas de *La loca de la casa.* Se preocupó mucho Galdós por la limitación del número de cambios de lugar, aun en la primera versión, la supuesta novela dialogada. *La loca de la casa,* en sus dos versiones, tiene sólo tres lugares. No hay novela dialogada española que conozca —*La Celestina* y *La Dorotea* incluidas— que cuente sólo tres cambios de lugar.

Además del cambio de lugar, hay otro fenómeno que se encuentra en las tres novelas dialogadas de Galdós y en los antecedentes españoles,

(5) BENITO PÉREZ GALDÓS: *Realidad,* drama en cinco actos y en prosa (*Obras completas,* tomo V, Madrid, Aguilar, 1961).

(6) BENITO PÉREZ GALDÓS: *Casandra,* drama en cuatro actos (*Obras completas,* tomo VI, Madrid, Aguilar, 1961).

(7) BENITO PÉREZ GALDÓS: *El abuelo,* drama en cinco actos (*Obras completas,* tomo VI, Madrid, Aguilar, 1961).

pero no en ninguna versión de *La loca de la casa.* Es la escena itinerante, en que se nos presentan personajes andando de calle en calle. Esto necesitaría cambios de decoración dentro de una sola escena. (La primera escena de la segunda jornada de *Realidad,* la escena x de la jornada V de *El abuelo* y la escena viii de la jornada III de *Casandra* son ejemplos.)

Además, se distinguen las novelas dialogadas en la difusión de la acción y el conflicto en un gran número de personajes. En las adaptaciones ese número se reduce sustancialmente: de veinticinco a trece, en *Realidad;* de quince a once, en *El abuelo,* y de cuarenta y uno a dieciséis, en *Casandra.* Galdós tampoco distingue aspectos de género en el número de personajes de *La loca de la casa.* Las dos versiones tienen exactamente el mismo número: trece.

En términos puramente cuantitativos se diferencian *La loca de la casa* y las novelas dialogadas. En las adaptaciones de éstas se elimina más de la mitad de la obra. *Realidad,* novela, tiene en la edición citada extensión de ciento diez páginas; la forma teatral, cuarenta y siete; *Casandra,* ciento dos y treinta y ocho, y *El abuelo,* ciento dos y cuarenta páginas, respectivamente. *La loca de la casa* tiene sesenta y dos páginas, y su reducción, al adaptarse al proscenio, no es tan drástica como la de las novelas dialogadas; la versión teatral tiene cuarenta páginas. Es decir que mientras las otras tres sufrieron reducciones que pasaban del cincuenta por ciento, *La loca de la casa* fue reducida sólo en una tercera parte.

El tipo de alteración que predomina en la adaptación al teatro de la primera versión de *La loca de la casa* es la eliminación o reducción de pasajes en el diálogo. Sólo hay uno o dos casos de alteración en la materia que se conserva. O sea que no es cuestión de cambios sustanciales, sino de dos versiones, una larga y otra corta, de la misma obra, y no creo que la extensión pueda ser el elemento que distingue una novela dialogada de una obra teatral.

Sin embargo, aunque sabemos que Galdós no se cuidó mucho de la clasificación de sus obras ni de otras cuestiones puramente formales, es dudoso que incluyera *La loca de la casa* entre las novelas por simple capricho (especialmente después de haber experimentado tanto sobre problemas formales en *La incógnita, Realidad,* novela, y *Realidad,* drama). Se me ocurre la posibilidad de que clasificara la primera versión, después de haber escrito la segunda, más ajustada a la escena, como distinción entre las dos versiones. Hay que considerar el hecho de que si fue escrita como comedia, sería la primera obra teatral original de Galdós (con la excepción de sus intentos juveniles). En este período de su carrera literaria, cualquier comedia que hubiera escrito

habría corrido el riesgo de pecar de novelesca. No afirmamos que la clasificación de *La loca de la casa* entre las novelas contemporáneas fue una decisión arbitraria. Es posible que después de adaptar la obra a la escena se diese cuenta Galdós de que la primera versión había exigido bastantes cambios que justificaban una denominación genérica distinta de la segunda. En ese caso la inclusión entre las novelas contemporáneas habría funcionado más como una relación diferenciadora entre dos versiones de una misma obra que como relación con el grupo al que fue incorporada.

Existe otra posible razón para la clasificación de *La loca de la casa.* Sostengo que no es novela dialogada y que Galdós no la podría haber concebido como tal. Tampoco quiere decir eso que la concibiese como obra teatral. En su prólogo a *El abuelo* cita como antecedentes a la novela dialogada obras que no son novelas dialogadas ni obras teatrales, sino «drama de lectura» (8). De todos modos, cita *Realidad* en el prólogo de *El abuelo* y *Realidad* y *El abuelo* en el prólogo de Casandra, mientras en ninguno menciona *La loca de la casa.* Creo que nunca la consideró novela dialogada, sino quizá teatro para leer. Habrá también que considerar la existencia de otra obra teatral que el mismo autor clasificó entre sus novelas contemporáneas: *La razón de la sinrazón,* fábula teatral absolutamente inverosímil. O sea que, considerando la actitud de Galdós en lo que se refiere a clasificaciones: «... lo más prudente es huir de los encasillados y de las clasificaciones catalogales de géneros y formas...» (9), es posible admitir que hay entre sus novelas contemporáneas dos obras en forma teatral que no son novelas dialogadas ni teatro destinado a la representación.

En cierto modo, el análisis de esta obra y su adaptación a la escena clarifica más que el de las novelas dialogadas la razón de ser de este género híbrido, del que ella no participa. La naturaleza tan sencilla de los cambios hechos en la adaptación teatral, en comparación con los que sufrieron las novelas dialogadas, destaca de manera clarísima lo que Galdós debió de considerar teatro representable. La clarificación de esto, a su vez, destaca lo no representable de la novela dialogada.

El hecho de ser tan sencilla la naturaleza de los cambios (meras eliminaciones de pasajes del texto en su mayor parte) complica hasta cierto punto la clasificación de éstos. Como casi todos son eliminaciones, tienen carácter cuantitativo. Sin embargo, la eliminación de varios pasajes se ha efectuado por motivación distinta. Trataré de considerar los cambios según lo que creo carácter o motivación principal de una eliminación.

---

(8) BENITO PÉREZ GALDÓS: Prólogo a *El abuelo,* novela en cinco jornadas *(Obras completas,* tomo VI, p. 11, Madrid, Aguilar, 1961.

(9) *Idem,* p. 11.

Por ejemplo, la reducción del número de apartes responde a un deseo de alterar estilísticamente la obra. Hay una tendencia general en las adaptaciones de las novelas dialogadas a reducir el número de apartes y de expresión interior. Aunque son de distinta clase los apartes en *La loca de la casa*—el conflicto es casi exclusivamente exterior y el aparte es así superfluo—, se nota la voluntad de Galdós de reducir los que hay al traer la obra al proscenio. Esto se aplica en particular al aparte de extensión y contenido relativamente espiritual, que a veces se aproxima al monólogo interior de la novela dialogada. La presencia de tales apartes en la primera versión y su reducción en la adaptación teatral tienden a prestar sabor genérico al cambio. Galdós no debía de considerar este tipo de aparte como propio del teatro. En el acto II hay un aparte que tal vez se hubiera mantenido si fuera un monólogo típicamente dramático:

VICTORIA.—*(Aparte.)* ¡Cuán necio orgullo en su barbarie! *(A media voz, con acento de plegaria.)* Dios de mi vida, tú que conoces la nobleza de mi intención, aleja de mí hasta la menor sombra de egoísmo: consérvame animosa, temeraria, insensible al dolor y al peligro; aviva en mi corazón el fuego de la caridad, en mi mente las ideas elevadas y generosas. Sean para los demás los bienes que de esto pueden resultar, para mí sola todas las amarguras. *(Alto.)* Bueno, Pepet, pues fijadas las estipulaciones... *(Temerosa de explicarse. Aparte.)* ¡Ay de mí, ahora falta lo peor! ¿Cómo le digo...? Es tan torpe que no lo ha comprendido.

(II, xviii, p. 1645.)

VICTORIA.—*(Aparte.)* ¡Cuán necio orgullo en su barbarie! *(Alto.)* Bueno, Pepet: pues fijadas las estipulaciones... *(Temerosa de explicarse. Aparte.)* ¡Ay de mí, ahora falta lo peor! ¿Cómo le digo...? Es tan torpe que no ha comprendido...

(II, xii, p. 581.)

Hablado como aparte en presencia de otro personaje, sería difícil de sostener escénicamente. La extensión del aparte crea el problema de la actividad del segundo personaje; por eso, en la adaptación teatral, aunque no se elimina totalmente, se reduce. Lo suprimido es justamente la parte espiritual, que raya en monólogo interior. Lo que se mantiene son dos frases que meramente nos presentan la reacción de Victoria a la conducta de Cruz (exterior), más bien que el análisis del conflicto personal (interior).

No todos los apartes o monólogos del tipo espiritual se eliminan. Algunos, recitados especialmente por Victoria en las escenas que tratan de su decisión de casarse con Cruz, se mantienen; pero se elimi-

nan muchos correspondientes a otros personajes. Es interesante que de un monólogo largo de Daniel, reminiscente de los de la novela dialogada por su extensión (uno de los pocos que se mantienen), se corta lo que se refiere a su madre, la marquesa. Lo que trata de su preocupación por el matrimonio de Victoria se conserva (III, ix, 1655-66; III, ix, 537). Es evidente la tendencia a reducir materia espiritual que no se enfoque directamente sobre Victoria o, en menor grado, sobre Cruz.

No he querido dar la impresión de que carece *La loca de la casa* de apartes, sino que hay pocos de extensión y de materia espiritual en la primera versión y que la comedia tiende a reducir los que hay.

Por la mayor parte quedan sin alteración los apartes cortos. Estos a veces denotan algo hablado en secreto («Huguet.—*(Aparte a doña Eulalia.)* ¿De veras conspira usted conmigo?» [I, vi, 1622]); o expresan a un personaje la reacción del hablante frente a la conducta de otro («Gabriela.—*(Aparte a Jaime.)* ¿Has visto qué tío más grosero?» [I, vii, 1622]); o presenta al espectador la reacción de un personaje («La Marquesa.—*(Con desconsuelo, mirando a Victoria. Aparte.)* ¡Lástima de muchacha!...» [II, i, 1631]); o designa una preocupación personal no muy compleja («Moncada.—*(Aparte.)* ¡Qué ansiedad! ¡Lo que tarda Huguet!...» [I, iii, 1618]). Este último tipo interior en la novela dialogada se llama «para sí», para distinguirlo del monólogo de magnitud y del aparte tradicional, hablado en voz alta al espectador o en secreto a otro personaje. En las adaptaciones de las novelas, estos «para sí» se convierten en apartes. Es evidente que el autor quería dar la impresión del silencio del pensamiento que puede efectuarse en la obra leída.

La loca de la casa, aunque se clasifique entre las novelas, no distingue entre lo hablado en voz alta y lo pensado. Toda la expresión se dirige hacia fuera, mientras mucha de la expresión en la novela dialogada va hacia dentro.

Se eliminan varios pasajes narrativos que relatan hechos que podemos deducir de la acción. La ausencia de tal materia se puede decir, según normas de nuestro siglo, reduce la calidad novelesca de la obra. Sin embargo, en el siglo XIX el pasaje narrativo no se consideraba exclusivamente novelesco. El hecho de que en sus comedias subsiguientes hay mucha narración parece negar tal causa para su eliminación. Creo que el propósito del autor era doble, cuantitativo y correccional. Se elimina el pasaje siguiente, que narra el fondo de las desgracias de Moncada:

> MONCADA.—¡Ay, sí, la fortuna me halagó con increíble perseverancia durante treinta años. Tú, todos, yo mismo, nos asombrábamos de mi loca fortuna.

HUGUET.—Sí... Tanta ventura no podía seguir. Decíamos que el Destino... ¿Te acuerdas de la broma?...

MONCADA.—Que el destino me celaba para comerme después. Acertasteis. Llegó un día en que eso que llamamos suerte, este misterio eterno, por todos temido, por nadie descifrado, se volvió contra su favorito.

(I, iv, 1619.)

Las desgracias de Moncada se hacen evidentes sin necesidad de destacarlas, como hace arriba el autor; se conservan sólo aquellas referencias a su desgracia que no pueden deducirse de la acción. Aunque no son necesarias a la intriga, clarifican la situación de Moncada; así su conservación en la versión teatral está justificada.

Sostengo que los pasajes suprimidos responden a necesidades casi puramente cuantitativas y no genéricas. Aunque se pueda decir que la extensión es una cualidad genérica, es quizá la menos importante por tener que ver solamente con la cantidad y no la cualidad de la materia literaria. De todos modos, aun si se considerara genérica la extensión de una obra, la diferencia en la extensión de las dos versiones de *La loca de la casa* no sería suficiente para ser utilizada como prueba del cambio de género literario. O sea que no sería irrepresentable la primera versión de *La loca de la casa,* como lo es *Realidad,* novela. Es posible que los cambios cuantitativos respondan a un afán correctivo del autor. O sea que lo eliminado no representa excesos para el teatro en particular, sino que, en términos absolutos, se corrigen excesos de la obra en sus dos formas.

Además de las correcciones de excesos, en la adaptación a la escena de *La loca de la casa* se han efectuado correcciones en interés del buen gusto. Por ejemplo, la descripción del encuentro de Gabriela con Cruz en el jardín en la primera versión llega a lo caricaturesco, sin intención del autor:

GABRIELA.—Pues con una inclinación muy torpe de cabeza y cuerpo me saludó, y al querer ser fino y galán, parecía que se iba a poner a cuatro patas.

(I, ii, 1618.)

Cruz es muy rudo, pero nunca tan torpe como se describe arriba. Tampoco trataría de ser lo que no es. Se conoce muy bien a sí mismo y nunca se creería «fino y galán». Galdós debía haberse dado cuenta de esto. En efecto, corrigió ese pasaje, eliminando ese párrafo en la versión teatral.

Otra corrección obvia es la condensación de dos pasajes en uno, donde el elemento cuantitativo no podía haber tenido influencia por

ser muy corta la frase eliminada. Suena mejor la versión teatral por la ausencia de interrupción en las palabras de Cruz. Jordana adula a Cruz por su capacidad industrial y Cruz le corresponde al favor:

CRUZ.—Quieto el incensario. Pero si la primera capacidad industrial es usted...

HUGUET.—Como padre...

CRUZ.—¡Un hombre que da un producto bruto de dieciséis hijos en catorce años!

(III, ii, 1648.)

CRUZ.—Quieto el incensario. Pero si la primera capacidad industrial es usted... ¡Un hombre que da un producto bruto de dieciséis hijos en catorce años!

(III, ii, 583.)

Cuando Victoria se niega a devolver a Cruz el cheque que ha decidido dar a la marquesa, Cruz no transige y Victoria decide dejarle. Al partir Victoria, exclama Cruz: «... ¡Y la dejé partir! ¡Y no maté al clérigo!... ¡No me conozco!...» (III, xiii, 592). Aunque no muy significativa, es una corrección. El autor quiere dar la impresión de un comienzo de cambio de carácter en Cruz. «No me conozco» implica falta de conocimiento de sí mismo por parte de Cruz, pero no implica que esa falta esté justificada por el cambio que empieza a efectuarse en su personalidad, dato importante y que está puesto de relieve con el empleo de *reconocer* en la adaptación.

Al averiguar después que Victoria espera un niño, Cruz quiere reconciliarse con su esposa; tiene una especie de visión del futuro de su linaje:

CRUZ.—Y realizaré el sueño de mi vida, pese a quien pese. Victoria y yo seremos fundamento de una gallarda generación, y perpetuaré mi nombre, único al de Moncada, y mis hijos serán condes, duques y marqueses, y vivirán con el esplendor que a su rango corresponde, y aumentarán las riquezas ganadas por su padre, y tendrán inmensa propiedad, tierras sin fin, granjas, montes, valles, provincias, casas, palacios, barrios, ciudades, y nuestra casa, nuestra firma como industrial, como comerciantes, como banqueros, como terratenientes, como especuladores, como agiotistas... será la primera de Barcelona, y de Cataluña, y de España, y del mundo entero.

(IV, xii, 1669-1670.)

CRUZ.—Y realizaré el sueño de mi vida, pese a quien pese. Victoria y yo seremos fundamento de una gallarda generación, y perpetuaré mi nombre, único al de Moncada, y mis hijos serán condes, duques y marqueses, y vivirán con el esplendor que a su rango corresponde, y aumentarán las riquezas ganadas por su padre, y tendrán inmensa propiedad, tierras sin fin, granjas, montes, valles, provincias, casas, palacios, barrios, ciudades, y nuestra casa, nuestra firma, será la primera de Barcelona, y de Cataluña, y de España, y del mundo entero.

(IV, xii, 598.)

Después de la primera serie de propiedades, la segunda representa un exceso; eliminada ésta, el pasaje resulta mejorado.

Es interesante notar los cambios, que parecen haber procedido de una necesidad por parte del autor de cierto grado de autocensura. Galdós había sentido mucho los reparos del público después del estreno de *Realidad* en 1892. Es lógico que en la revisión de *La loca de la casa* tomase en consideración los pasajes que podían ofender la sensibilidad del público teatral, un público muy distinto del de sus novelas.

La autocensura es obvia en el pasaje siguiente:

Eso del monjío, envolver su rostro en la desairada toca, vestirse con tan feo traje, adoptar una vida estúpida de ñoñerías, entre beatas asquerosas y frailes imbéciles. (II, vi, 1636.)	Eso del monjío: envolver su rostro en la desairada toca, vestirse con tan feo traje, adoptar una vida de estúpidas ñoñerías, entre beatas y frailes. (II, vi, 576.)

Menos ofensiva es la sugerencia por parte de Victoria de que cumpla Cruz sólo con lo externo de la religión. Quizá creía Galdós que el público consideraría demasiado hipócrita para una religiosa hacer tal concesión:

VICTORIA.—...Pues bien: la que va a ser su esclava le pone por condición imprescindible que ha de cumplir los preceptos elementales de la única religión verdadera. Ya ve usted; sólo se le pide por ahora lo externo, lo que, más que tributo a Dios, es exigencia del decoro social. (II, xviii, 1645.)	VICTORIA.—...Pues bien: la que va a ser su esclava le pone por condición imprescindible que ha de cumplir los preceptos elementales de la única religión verdadera. (II, xii, 581.)

En la comedia, después de «la única religión verdadera», siguen las palabras de Cruz (que también aparecen en la primera versión):

CRUZ.—Bueno..., concedido... me comprometo a eso de las prácticas.

Así, al suprimirse la segunda frase de Victoria en la versión teatral, viene directamente de Cruz la sugerencia hipócrita de observar sólo lo externo de la religión.

Al surgir el conflicto entre Daniel y Cruz en la primera versión, Daniel desafía a Cruz. Daniel admite no saber manejar armas. Cruz concluye que si tiene tantas ganas de morir, le conviene suicidarse. Ofrece prestarle un rifle para este propósito. Este pasaje se elimina totalmente al llevar la obra a la escena. Galdós debió de considerar que en *Realidad* la moralidad de la situación justificaba que Infante

estimulase el suicidio de Federico, pero en *La loca de la casa* la cuestión moral no entra. Es un caso sencillo de celos. A Cruz le convendría la ausencia total de Daniel. Al averiguar que este no representa competición, Cruz abandona totalmente la sugerencia. En la comedia hablan de la posibilidad de un duelo, pero nunca se introduce el tema del suicidio. La declaración de Daniel a Cruz de que Victoria no está enamorada termina la escena; en cambio, en la primera versión continúa con una elaboración de la sugerencia y un plan de suicidio y una repetición por parte de Daniel de la descripción de su relación con Victoria, que ya ha dicho a su madre. La escena de la primera versión tiene dos veces la proporción de la comedia (IV, x, 1666-1668, IV, x, 596-597).

La eliminación de las palabras «azotaré a las Hermanas» no necesita explicación:

> CRUZ.—¡Jordana! *(Amenazador.)* Le juro a usted... vamos, de mí no se ríe nadie y si esta idea de secuestrar a mi mujer llega a ser un hecho, se verá quien es José María Cruz. Pegaré fuego a la casa, azotaré a las Hermanas y a usted.
>
> (IV, xv, 1671.)

De distinta naturaleza es la eliminación de partes del diálogo entre Victoria y su padre (IV, vii, 1664-1665; IV, vii, 595). Aunque lo eliminado no es ofensivo, parece haber sido suprimido para agradar al público. En este pasaje, Victoria confiesa a su padre que echa de menos la vida con Cruz. Lo que se elimina es la revelación por parte del padre de que el matrimonio con Cruz no ha sido para Victoria el martirio que esperaba. Además sugiere que Victoria se va enamorando de «la fiera». El hecho de desarrollarse el cariño de Victoria antes de reformar a Cruz quizá no sería tan aceptable para el público como la reconciliación y las expresiones de amor conyugal que vienen después de la reforma total de Cruz. El término «censura» es un poco fuerte para aplicarlo a lo eliminado de este pasaje. Pero creo que no nos puede escapar el interés de Galdós en agradar al público como motivo del cambio.

La reducción del elemento de atracción entre Victoria y Cruz compromete el carácter de Victoria. En la primera versión, su vacilación al decidir casarse con Cruz y la confesión de su atracción hacia él la hace un personaje más humano y sutil. Consecuentemente, resulta más sutil, compleja y verosímil la relación entre los dos protagonistas. Sostengo que este cambio no responde a un solo deseo de hacer más teatral la obra, sino de hacerla más agradable al público. Bien puede ser sutil un personaje sin perder calidad teatral. Así, pues, no tiene motivación genérica el cambio.

De mayor importancia son los cambios que se aproximan al tipo genérico. Apenas hay una alteración en *La loca de la casa* de la clase plenamente genérica que se encuentra en las adaptaciones de *Realidad, Casandra* y *El abuelo.* Consisten estos cambios, como los ya citados, casi exclusivamente en eliminaciones de pasajes del diálogo. O sea que no nos hallamos ante dos obras de distinto género, sino ante una comedia un poco extensa, que ha sido cortada (de ninguna manera reescrita) antes de ser puesta en escena. Las diferencias en las dos versiones que se aproximan al tipo genérico se encuentran en: 1) la importancia de los personajes secundarios; 2) el proceso de la decisión de Victoria de casarse con Cruz; 3) la conversión final de Cruz.

Desde principios de la obra se reduce la importancia de Gabriela, hermana de Victoria. También se eliminan las reacciones de los otros personajes ante la actitud de Gabriela. No importa en la segunda versión que los otros personajes alaben su firmeza de carácter. Casi se elimina el drama personal de Gabriela, que tiene más importancia en el primer acto de la primera versión de la obra. (Al reducir la importancia de este personaje también se reduce la de su prometido, Jaime, personaje secundario en la primera versión, que resulta mucho más insignificante en la segunda.)

La marquesa, madre de Jaime y Daniel, sufre otra clase de disminución. No sólo se abrevian sus pasajes, sino que se eliminan escenas totales en que figura este personaje. Después de recibir el cheque de Victoria, Daniel habla con la marquesa, sin dárselo (III, xv, 1656). Daniel ha decidido devolver el dinero a Victoria y no lo menciona a su madre. Pero le dice que es necesario resignarse a ser pobres. La marquesa responde que nunca podría abandonar la esperanza de salvar El Clot, la casa donde nació. Como no es tan importante para la intriga el conflicto personal de la marquesa como la decisión de Daniel de devolver el dinero a Victoria, la escena se elimina. El soliloquio de Daniel que se conserva se altera sustancialmente. Eliminado el pasaje en el que expresa sus deseos de que su madre trascienda las preocupaciones materiales y mundanas, se mantiene lo que se refiere a su relación con Victoria. Merece notarse que en la segunda versión, aun cuando Victoria y Cruz no están presentes en la escena, la acción se enfoca sobre ellos.

Moncada también sufre alguna reducción de importancia. Como ya mencioné, se elimina algo del fondo de sus desgracias (I, iv, 1620; I, iv, 596). Estos mismos pasajes son también analíticos del estado espiritual de Moncada. Su estado espiritual no se desarrolla más que en relación directa con Victoria y Cruz.

No sólo se reduce la importancia de Eulalia, sino que también se efectúa un cambio en su carácter. En la primera versión resulta una beata hipócrita, como las que abundan en la obra novelesca de Galdós. Por un lado, le aconseja a Moncada que desprecie lo mundano (I, v, 1621; I, v, 561); por otro, toma parte en la conspiración para casar a Gabriela con Cruz, con fines puramente materiales. En la versión teatral es más innocua. Se reducen sus consejos por medio de la eliminación de pasajes en la escena xiii del primer acto (1628, 568). Tampoco parece tan enredada en la conspiración en la versión primera. En una escena eliminada (III, iv) averiguamos que Eulalia tiene dinero, pero que se niega a ayudar a su amiga la marquesa. También, una vez que Cruz, casado con Victoria, no ayuda a la familia, Eulalia critica severamente a Victoria por haberse casado con él (esto después de haber conspirado en el plan de casar a la otra sobrina Gabriela con el mismo hombre). En la segunda versión es menos negativa y también menos interesante.

La importancia de Huguet y Jordana no sufre porque no figuran mucho en la intriga en la primera versión. Son comerciantes asociados con Moncada y Cruz, que llegan con noticias, mensajes, etc. Jordana, que influye en la intriga en lo que se refiere a la caridad de Cruz, no es indispensable. Así lo que se elimina de los papeles de Huguet y Jordana no se nota. Por ejemplo, la eliminación de la escena en que Eulalia y Jordana hablan de Gabriela y Cruz y la llegada de Victoria (I, xii) es irrelevante. La reducción de la conversación extensa de Jordana y Huguet al principio del tercer acto tampoco se nota. Estos personajes no están envueltos personalmente en el conflicto. Tampoco tienen conflicto individual paralelo al conflicto principal. Son, en efecto, personajes menores, más bien que secundarios.

Aunque el papel de Daniel no sufre mucha reducción de extensión, se eliminan varios pasajes que afectan sustancialmente a su carácter. En la primera versión la relación entre Daniel, Cruz y Victoria raya en triángulo de amor. El lector sabe que no lo es, que son infundados los celos de Cruz; pero es importante que Cruz crea que existe todavía un lazo amoroso entre Victoria y Daniel. En la versión teatral este aspecto de la trama tiene poco desarrollo. Se concentra el conflicto de manera más estrecha, exclusiva, y así más dramática en la relación y el combate espiritual de Cruz y Victoria.

Con la sencilla eliminación de algunas frases se reduce la sugestión por parte de Cruz de un amor ilícito entre Victoria y Daniel. La presencia de Daniel en casa de Cruz para devolver el cheque ocasiona el diálogo:

CRUZ.—¿Y por qué no entraba usted estando yo, y delante de mí le decía...?

DANIEL.—Porque no era a usted a quien tenía que hablar, sino a ella.

CRUZ.—¿Tan reservado era el asunto?

DANIEL.—Quizá.

CRUZ.—¿O era de esas cosas que nadie debe oír?

DANIEL.—No tanto.

VICTORIA.—*(Aparte.)* Concluyamos esto. *(Alto.)* Daniel quería darme las gracias por el favor que hice a su mamá.

(III, xviii, 1660.)

CRUZ.—¿Y por qué no entraba usted estando yo, y delante de mí le decía...?

DANIEL.—Porque no era a usted a quien tenía que hablar, sino a ella.

VICTORIA.—*(Aparte.)* Concluyamos esto. *(Alto.)* Daniel quería darme las gracias por el favor que hice a su mamá.

(III, xii, 590.)

Cruz se niega a ayudar a la marquesa y Victoria decide abandonarlo. Al verla salir dice él:

¡Se va!... ¡De verdad se va! *(Después de dar vueltas por la escena, como atonado, mira por los cristales de la derecha.)* ¡Y el clérigo delante!... Parece que guía sus pasos..., que le marca el camino... *(Volviendo al proscenio, poseído de furor.)* ¡Y la dejé partir! ¡Y no maté al clérigo!... ¡No me conozco!...

(III, xix, 1661.)

¡Se va!... ¡De verdad se va! *(Después de dar vueltas por la escena, como atonado, mira por los cristales de la derecha.)* ¡Y la dejé partir! ¡Y no maté al clérigo!... ¡No me reconozco!...

(III, xiii, 592.)

La relación que elabora Cruz entre la salida de su esposa y la atracción de Daniel no existe en realidad. Sin embargo, motiva el furor de Cruz. En la comedia, en ausencia de lo cortado del pasaje arriba citado, existe el furor dirigido hacia Daniel; pero los celos no tienen la fuerza motivadora que tienen en la primera versión. Así existe Daniel como agente en la acción objetiva de la versión teatral; no acepta el dinero y es catalizador para la salida de Victoria. Pero no tiene la calidad de rival que tenía en la primera versión. No es decir que no haya celos por parte de Cruz en la obra teatral, pero no llegan a tener la importancia que tienen en la primera versión. No motivan a Cruz a sugerir el suicidio a Daniel. O sea que, aunque a Cruz le importa Daniel, en la comedia no le importa tanto.

La eliminación de las escenas xiii, xiv, xv, xvi del segundo acto en su totalidad y la escena xvii, con la excepción de un pasaje de Victoria que se incorpora a otra escena en el drama sirve dos fines. El más inmediato es el efecto que tiene en los personajes secundarios. (El otro, que se tratará más adelante, tiene que ver con la precipitación de la acción en la versión segunda.) En la escena xiii toman parte Huguet,

doña Eulalia y la Marquesa. Huguet, creyendo que las acciones de Victoria significan una renovación de la conspiración para casar a Gabriela con Cruz, informa a la Marquesa y a doña Eulalia. En la escena siguiente se lo dicen a Jaime; Jaime se pone furioso. Vuelven de su paseo Daniel y Moncada en la escena xv. Moncada se niega a hablar con los demás de la conspiración; quiere que lo dejen solo. Desesperados, hablan la Marquesa y Jaime en la escena xvi; acusan sin caridad a Victoria, mientras la defiende Daniel. Deciden hablar con Gabriela antes de tomar una resolución.

Toda la acción de estas escenas es innecesaria para la intriga. Representa una crisis breve y secundaria. No importa que en un interludio comprendan mal las intenciones de Victoria. Tampoco, como he mostrado antes, importa en la versión teatral el destino de Gabriela. La eliminación de estas escenas, en que figuran sólo personajes secundarios, tiende a reducir aún más los papeles de estos personajes para que la obra se enfoque en Victoria y Cruz. En la escena xviii Daniel confiesa a Victoria su resolución de seguirla en la vida religiosa. En esta escena también Victoria le da a Daniel su rosario con la insignia de su congregación. La eliminación de esta entrevista demuestra de manera definitiva que Galdós no quiere que haga Daniel papel tan importante en el conflicto espiritual de la obra.

Se efectúa una disminución de la importancia de los personajes y conflictos secundarios, especialmente donde éstos no afectan al principal (verbigracia, Daniel-la Marquesa, Gabriela-Cruz). Este cambio es del tipo que influye más en las adaptaciones de las novelas dialogadas al teatro. Sin embargo, hay que tener en cuenta el grado de reducción en los papeles de los personajes antes de categorizar el cambio genérico. Se nota que en la primera versión estas figuras nunca llegan al grado de desarrollo de los personajes secundarios de las novelas dialogadas. La reducción de su importancia resulta insignificante en contraste con el cambio que sufren los personajes de *Realidad, Casandra* y *El abuelo* al traerlos a la escena.

Todas las alteraciones estudiadas hasta este punto sirven fines múltiples. Por ejemplo, la reducción de pasajes narrativos sirve fines cuantitativos y estilísticos. La eliminación de las escenas arriba enumeradas tiende a reducir los papeles de los personajes secundarios. También precipita la acción.

Estas escenas interrumpen la acción en un momento crítico. Victoria está para proponer a Cruz que acepte su mano, en lugar de la de su hermana Gabriela, enamorada de Jaime. Cruz todavía cree que está hablando de su propuesto casamiento con Gabriela. El hecho de romper la línea recta de la acción, de mostrar en este punto lo

que está pasando en el conflicto de los otros personajes, tiene sabor novelesco. Eliminar el interludio y proseguir en la misma escena con la proposición de Victoria precipita la acción hacia la crisis y tiene efecto más dramático. El proceso general de condensar y precipitar la acción es un proceso que bien puede ser característico de la adaptación de una novela a la escena. Sin embargo, es necesario tener en cuenta el grado de condensación y precipitación, como consideré el grado de reducción de los papeles de los personajes secundarios. No hay tanta diferencia entre las dos versiones de *La loca de la casa* como hay en las adaptaciones de las novelas dialogadas y las novelas mismas.

A diferencia de la eliminación de la mayor parte de la materia que tiene que ver con los personajes y acciones secundarios, se ha eliminado muy poco de los papeles de Victoria y de Cruz o de la parte de la intriga que se aplica directamente a ellos. Los pocos cambios que se efectúan en estos aspectos de la obra son los más significativos en la adaptación total. Tienen ocasión en los episodios más críticos de la obra: 1) la decisión de Victoria de dejar el convento para casarse y la proposición que le hace a Cruz; 2) la conversión final de Cruz. Es interesante observar que los únicos cambios que no son meras eliminaciones de texto se encuentran en el primer episodio mencionado. El menos significante de estos cambios, por ser una añadidura, sin cambiar el resto del pasaje, es la única amplificación que encuentro en la adaptación teatral. Victoria habla con Daniel, que va a dar un paseo con Moncada.

VICTORIA.—A paseo... Me parece bien. Distracción, ejercicio. *(Aparte a Daniel.)* No te separes de él ni un momento. (II, ix, 1638.)	VICTORIA.—A paseo... Me parece bien. Distracción, ejercicio. *(Aparte a Daniel.)* No te separes de él. La desgracia, la ruina, el descrédito de su honrado nombre le trastornan, le enloquecen. Temo... Ni un momento le dejes solo. (II, ix, 577.)

La implicación de un posible suicidio es más explícita en la segunda versión. La inminencia de una posible tragedia crea un temor por parte de Victoria, que hace más urgente su decisión. En realidad se efectúa con más precipitación en la segunda versión.

La revisión total de la escena x del segundo acto es de grandísima importancia. Es la única ocasión en la adaptación en que se efectúan cambios verdaderos, más bien que meras eliminaciones de pasajes del texto.

El propósito de los cambios es hacer más resuelta la decisión de Victoria para encaminar la obra directamente al clímax. Las escenas

en las dos versiones empiezan de la misma manera. El primer cambio es la eliminación de parte del pasaje en que Sor María le dice a Victoria que puede quedarse unos días más al lado de su padre:

SOR MARÍA. — Sí, mi enferma murió anoche. Me voy con las dos hermanas del hospitalito de San Lázaro, que hoy regresan a Barcelona. Me ha dicho tu papá..., ahora salía de aquí con ese joven..., que te quedas unos días más. No habrá inconveniente, creo yo. Se lo diré a la superiora. Podrás irte con las dos hermanas que saldrán de servicios el sábado próximo. (II, x, 1638.)	SOR MARÍA. — Sí, mi enferma murió anoche. Me voy con las dos hermanas del hospitalito de San Lázaro, que hoy regresan a Barcelona. (II, x, 577.)

En este pasaje de la primera versión introduce Sor María la mención del «joven» que más adelante le hace sospechar de las intenciones de Victoria cuando ésta le dice que quizá no vuelva al convento:

SOR MARÍA.—¡Qué disparates se te ocurren! *(Aparte.)* ¡Virgen Santísima! Ya entiendo...; ese caballerito que salía de aquí con don Juan...; sin duda, retoña la malicia de aquel noviazgo. *(Alto.)* Pero dime, ¿de veras piensas...? (II, x, (1638-1639.)	SOR MARÍA.—¡Qué disparates se te ocurren! (II, x, 578.)

Siguen iguales las dos escenas hasta una tercera eliminación. Al decirle Sor María que no entiende lo que está diciendo Victoria, ésta contesta:

VICTORIA.—Quizá no suceda lo que he dicho; pero si sucediese, dirán de mí las hermanas; «¡Ah! La extravagante, la soñadora, la de ambicioso espíritu, la que nunca se sacia de lo espinoso, y difícil..., nos abandona hostigada de su ambición inquieta y voluble.» Paréceme que las oigo... Pero no me importa. El Señor, que ve mis resoluciones, conoce la intención de ellas. (II, x, 1639.)	VICTORIA.—El Señor, que ve mis resoluciones, conoce la intención de ellas. (II, x, 578.)

En la primera versión, la consideración de la opinión de las otras hermanas muestra cierta inseguridad por parte de Victoria. Con la

eliminación de la primera parte del pasaje desaparecen las dudas y queda sólo la resolución.

Después que hablan del deseo de Victoria de martirizarse y la ocasión de martirio que se le presenta, cambian totalmente las dos escenas. La escena se ha preparado anteriormente por la eliminación del pasaje que muestra la duda de Sor María y la inseguridad de Victoria.

En la versión teatral dice Sor María:

> *(Asustada.)* Es verdad, sí, Victoria, hija mía, Dios mora en ti... ¿Le sientes, sientes su voz en lo más hondo de tu alma?
>
> (I, x, 578.)

A eso contesta Victoria que sí. Le aconseja Sor María que no vacile. Con completa confianza en la validez de la resolución de Victoria le dice: «Oye la voz de tu corazón» (II, x, 578).

En primer lugar, en la primera versión, en vez de decirle que Dios mora en ella, le dice a Victoria:

> SOR MARÍA.—*(Asustada.)* Victoria, hija mía, tu ánimo está perturbado... No resuelvas nada sin consultar... Mira, ahí tienes al padre Serra, tu confesor antes de entrar en el Socorro.
>
> (II, x, 1639.)

Le aconseja Sor María que consulte con el confesor, añadiendo con escepticismo:

> Ea, yo me voy. No quiero hacer esperar a las hermanas. Reflexiona, Victoria; no te arrebates. Ya sabes lo que dice nuestra madre. El entusiasmo es siempre un estado sospechoso, y hay que precaverse contra él. Vale más tomarlo todo con calma, hasta la salvación. Así es más segura, porque en los raptos de la mente hay casos de equivocaciones, ¿sabes?... En fin, consulta, consulta con ese santo varón.
>
> (II, x, 1639.)

Después, en un aparte, su escepticismo se hace más evidente y agudo.

> SOR MARÍA.—*(Aparte.)* ¡Pobre criatura! Es toda bondad, pureza y amor... Pero su cabeza, digan lo que quieran, no rige bien.
>
> (II, x, 1639.)

En la primera versión, el consejo de hablar con el confesor y la sospecha de las intenciones de Victoria y de su estabilidad emocional ganan en factibilidad lo que pierden en dramatismo. Ambas escenas establecen el paso de lo que sigue. La primera versión es más analítica

y episódica hasta el final del acto. La determinación de Victoria es mayor en la segunda versión y la acción marcha con más precipitación.

En la escena xi del segundo acto, en la primera versión, Victoria vacila:

Aquella paz, la soledad dulcísima del Socorro, la comunicación continua del alma descansada y amante con su Dios, siempre presente, ¿se acabaron ya para mí? ¿Será posible que tenga yo valor para renunciar tanta dicha, para trocarla por una lucha horrible en terreno desconocido, por un martirio lento... que martirio ha de ser, y de los más crueles? No, no, no. Imposible. Esto es un desvarío... Mi razón se aclara otra vez. Debo sí, intentar devolver a mi padre querido la tranquilidad; pero por otros caminos... ¿Cuáles, Dios poderoso? *(Meditabunda, hasta que aparecen Huguet y Cruz por la derecha.)*

(II, xi, 1639-1640.)

Aquella paz, la soledad dulcísima del Socorro, la comunicación continua del alma descansada y amante con su Dios, siempre presente, ¿se acabaron ya para mí? ¿Será posible que tenga yo valor para renunciar tanta dicha, para trocarla por una lucha horrible en terreno desconocido, por un martirio lento..., que martirio ha de ser, y de los más crueles? ¡Oh!, el valor aquí está. ¿Durará en mí? ¿Lo perderé? *(Meditabunda, hasta que aparecen Huguet y Cruz por la derecha.)*

(II, xi, 578.)

Lo eliminado de la primera versión se sustituye en la segunda por: «¡Oh!, el valor aquí está. ¿Durará en mí? ¿Lo perderé?» En la primera duda Victoria de su decisión; está a punto de abandonar el plan. En la adaptación teatral, su actitud es mucho más positiva; no duda de que tiene valor para aceptar el sacrificio, pero teme que no dure lo bastante para realizarlo. No se duda de la aceptación del sacrificio, sino de la posibilidad de soportarlo.

En la siguiente escena (xii), Victoria le propone a Cruz resolver su problema. Finge tratar el asunto del matrimonio de su hermana Gabriela. Cruz se entusiasma. En este punto Victoria reafirma sus vacilaciones, pidiendo que Cruz le asegure todo. Pregunta qué haría Cruz si ella lograse convencer a su hermana. Esto se elimina de la adaptación teatral.

VICTORIA.—Sí; ¿qué haría usted?

CRUZ.—En ese caso, todo cambiaría... Don Juan y yo seríamos una misma persona, comercialmente hablando.

VICTORIA.—Mi padre recobraría su crédito.

CRUZ.—Sin duda.

VICTORIA.—Y todo sería bienandanza aquí donde todo es tristeza y desolación.

CRUZ.—*(Agitado.)* ¿Qué duda tiene? Pero ¿de veras podrá usted?...

(II, xii, 1641.)

Antes de decirle a Cruz que se trata de ella misma y no de Gabriela, se interrumpe la acción y se interpone un interludio de las cinco escenas ya mencionadas. El deseo de Victoria de dejar a Cruz en este momento para consultar al padre Serra antes de concluir su proposición a Cruz ocasiona el interludio. Esto destaca su inseguridad. Antes de salir, la expresa una vez más en un aparte en presencia de Cruz:

> VICTORIA.—*(Inquieta. Aparte.)* Mi espíritu flaquea...; siento alternativas de valor heroico y de horrible desfallecimiento.
>
> (II, xii, 1641.)

Mientras Victoria consulta con el confesor (esta entrevista no se presenta) se nos dan las escenas ya consideradas, en las que los otros personajes hablan de la posibilidad de que se haya renovado la conspiración para casar a Gabriela con Cruz. También sucede el encuentro de Victoria y Daniel. Esta (II, xvii) es la última escena de esta serie que forma el interludio. Empieza con dos soliloquios. Victoria, concluida la consulta a su confesor, está «firme ya en [su] resolución». Después de dar el rosario a Daniel, Victoria va al encuentro de Cruz (II, xviii). La proposición de Victoria a Cruz, que ocupa dos escenas (xii, xviii), con la interrupción del interludio de cinco (xiii, xiv, xv, xvi, xvii), se condensa en una sola escena (xii) en la versión teatral. Con dos excepciones, esta escena y las dos originales que la componen son iguales. La eliminación de dos pasajes responde a exigencias técnicas. El primero da en forma de aparte la reacción de Cruz al ver a Daniel que sale por el fondo al fin de la escena anterior; el segundo da la reacción de Victoria al ver otra vez a Cruz. Aunque se eliminan de la versión teatral por razones técnicas, porque no hay separación y reencuentro en esta versión, la eliminación del segundo pasaje, el de Victoria, tiene efecto sustancial. Es una muestra más, aun después de su afirmación de valor y firmeza, de una inseguridad latente:

> VICTORIA.—*(Aparte.)* ¡Ay Dios mío! Paréceme que al verle se me disipa el valor, dejándome el corazón vacío y helado... ¡Qué hombre, qué fiera, qué fealdad en el alma y qué antipatía en la persona!
>
> (II, xviii, 1645.)

La escena xvii se suprime en la segunda versión, pero se conserva un soliloquio de Victoria, presentado ahora como un aparte. En esta escena Victoria se encuentra con Daniel, después que ella ha consultado al padre Serra, mientras que en la segunda versión el aparte pertenece a un diálogo entre Victoria y Cruz:

VICTORIA.—*(Que avanza en actitud de arrebato o transporte místico, cruzadas las manos, mirando al cielo.)* Firme ya en mi resolución... Segura ya de que de Dios me ha venido esta idea... *(Con ardiente entusiasmo.)* Siento en mí un valor heroico y nada temo, ni a Satanás con sus malicias traidoras, ni al mundo con sus sátiras acerbas.
(II, xvii, 1643.)

VICTORIA.—*(Aparte.)* Firme ya en mi resolución, segura de que de Dios me ha venido esta idea, nada temo; ni a Satanás con sus malicias traidoras, ni al mundo con sus sátiras acerbas.

La diferencia de situación en la versión teatral dicta la eliminación de las acotaciones. Sin embargo, la ausencia completa del elemento místico de la decisión compromete la caracterización de Victoria.

En lo demás se corresponden las dos escenas con la excepción de los pasajes antes ya mencionados; la eliminación de la sugerencia de Victoria de que sólo cumpla Cruz los deberes religiosos en lo externo y el aparte largo en el que Victoria pide a Dios fuerza para soportar el martirio que presiente en su futuro con Cruz.

En su mayor parte, la motivación de las eliminaciones de las escenas de Victoria y Cruz no parece ser sustancial. No hay aquí la intención de alterar la importancia de estos personajes que se nota en la adaptación de los personajes menores. Creo que el único propósito de los cambios fue acelerar la acción, aunque esto acarrea el efecto secundario de dejar a Victoria un poco más impulsiva y menos compleja.

La eliminación de las escenas iv, v, vi y vii del tercer acto no tiene el mismo efecto que la de las escenas que interrumpen la decisión de Victoria en el segundo acto. Aunque vienen después de la aparición de Cruz casado e inalterado, y antes de la de Victoria, y aunque sentimos curiosidad por los posibles cambios en Victoria, no vienen en un punto crítico de la acción como las arriba mencionadas. Su presencia no interrumpe la acción y su eliminación no tiene el mismo impacto dramático. En este punto, aunque no hay crisis, crece la tensión dramática. Es lógico eliminar aquí el desarrollo de un conflicto secundario, el de la Marquesa. En la escena III la Marquesa pide a Huguet y a Jordana una prórroga en la hipoteca de El Clot. En la escena siguiente habla con Moncada sobre el mismo asunto. Este sugiere que la ayude Eulalia. Entra Eulalia a anunciar la vuelta de Jaime y Gabriela de su luna de miel. Sale la Marquesa dejando a Eulalia y a Moncada solos en la escena. Al hablar del problema de la Marquesa, resulta que no sólo no quiere Eulalia ayudar a su amiga, sino que acusa a Moncada de sumisión y pasividad respecto a Cruz, y a Victoria, de irresponsabilidad ante la congregación religiosa al casarse con Cruz. (III, vi.) La escena vii introduce a Jaime y Gabriela ya casados. La eliminación de estas escenas no tiene la efi-

cacia que tiene la de las escenas en el acto II. Sin embargo, el hecho de que la reunión de las dos hermanas siga a la escena ii en la que Cruz anuncia la llegada de Gabriela tiene más validez teatral. De más importancia aún es la oposición dramática de las escenas ii y iii en la comedia. El contraste inmediato del retrato de Victoria casada (iii) con el de Cruz casado (ii) es muy eficaz, especialmente seguidos inmediatamente por la escena iv en la que se nos presentan juntos. Es aparente que otra vez la técnica, que raya en novelesca, de mostrar el progreso de otros personajes simultáneamente con la acción principal, se sustituye por la técnica propiamente teatral de intensificar el dramatismo del conflicto central a costa del secundario.

Algunos de los cambios efectuados en *La loca de la casa,* como ya he mencionado, afectan a la caracterización de Victoria de manera indirecta (e. g. la eliminación del interludio mientras Victoria consulta a su confesor). Sin embargo hay muy pocos cambios que se apliquen directamente a los protagonistas. La eliminación de los pasajes de interacción entre Cruz y Daniel tiene el propósito de disminuir la importancia de Daniel en el conflicto principal; no se dirige a la caracterización de Cruz. La última escena de la obra es la única ocasión decisiva para la intriga de confrontación dramática entre Victoria y Cruz de la que se han cortado un número sustancial de pasajes. La reducción de esta confrontación progresiva y final responde a un deseo definitivo de precipitar el desenlace.

Aunque el propósito de este tipo de alteración parece ser la precipitación de la acción, resulta que tiene influencia en la personalidad de Cruz. Eliminado algo del regateo, Cruz se debilita; resiste menos y se conquista más pronto.

Además de la condensación de pasajes, hay una reducción en el número de asuntos que se tratan en esta escena. Se elimina la discusión del terreno que quiere Victoria que ceda Cruz a los franciscanos, la del hospital y de las dos escuelas que quiere que edifique, y la de los veinte mil duros que quiere que ofrezca para obras benéficas en Barcelona, a todo lo cual accede Cruz. Con la discusión del asilo de Jordana que Victoria quiere que termine Cruz con iglesia y dos torres que lleguen al cielo, resume la correspondencia entre las escenas de las dos versiones. Resulta este asunto el gran obstáculo a la reconciliación. Las dos obras se detienen más en esta materia que en la otra. En la primera versión, Cruz está para dejarse vencer cuando se refrena con una negativa firme; en la segunda versión, se deja vencer. Continúa el duelo de voluntades en la primera versión hasta que Victoria le llama «mi monstruo». Esta expresión de posesión y afecto le ablanda. Después de conquistarle en lo que se refiere al asilo, Victoria empieza

a proponerle que regale El Clot a la Marquesa. Continúa el conflicto hasta la conquista final de Cruz, punto en el que se restablece otra vez la correspondencia de las dos versiones. Permanecen iguales hasta el fin de las respectivas escenas. La de la primera versión es muy corta y se conserva con la excepción de la referencia a la sugerencia de Cruz de que vaya Daniel a América. (Esta eliminación responde al hecho de que no existe tal sugerencia en la versión teatral.) Anuncian Victoria y Cruz que van a terminar el asilo y devolver la finca a la Marquesa.

Como ya hemos dicho, a diferencia de las novelas dialogadas, *La loca de la casa* no fue reescrita antes de ser puesta en la escena. En lo más superficial ni se ha alterado. El autor no distinguió entre las dos versiones en el título. Las dos se llaman «comedia». Ambas versiones también tienen división en actos. No se reduce el número de personajes al llevar la obra a la escena. Tampoco se reduce el número de cambios de lugar.

Las alteraciones que se efectúan en los otros aspectos de la obra no son de suficiente significado para afectar el género. No se alteran radicalmente los personajes. En cambio, en cada novela dialogada hay por lo menos un personaje cuyo carácter o cuyo papel se altera profundamente. Se exterioriza la acción de varias escenas: pero como hemos dicho, es cuestión sólo de la condensación de algunos de los pocos apartes de extensión en la primera versión. No se compara con la revisión total de la acción interior de *Realidad* ni con la eliminación de la parte analítica, las Jornadas IV y V, de *Casandra* que se efectúan al llevar estas obras al teatro.

La precipitación de la acción, el cambio de carácter de varios personajes menores y la reducción de los pasajes narrativos se efectúan en gran parte como resultado secundario de la condensación general de la obra. Parece que la motivación principal de Galdós era cuantitativa al llevar *La loca de la casa* al proscenio. Ni en este aspecto, la extensión, se diferencian bastante para justificar una denominación genérica distinta para las dos versiones. O sea, que la segunda versión es poco más que una corrección de la primera hecha para facilitar la representación, no para hacerla posible como era el caso en las adaptaciones de las novelas dialogadas. De manera que la clasificación de *La loca de la casa* entre las novelas contemporáneas no significa que es novela dialogada. Galdós la denominó comedia. Y era representable en la primera versión. La segunda no resulta obra de distinto género sino comedia aún más representable que la primera.

WILLA H. ELTON
33-40 81st Sreet
JACKSON HEIGHTS, N. Y. 11372
USA