

## En busca del teatro de Galdós

(Nota preliminar)

Un día de la primavera de 1970, en la terraza de un café de la Rambla, Hermann Bonnín — que acababa de ser nombrado Director del Instituto y Museo del Teatro de Barcelona — y yo tuvimos la idea de dedicar un número monográfico de *Estudios Escénicos* al teatro de Benito Pérez Galdós, fresca aún la emoción con que, unos minutos antes, habíamos estado hojeando el manuscrito inédito de *Quien mal hace, bien no espere*, en la antigua Biblioteca Teatral Sedó, convertida ya en Biblioteca del Museo del Teatro. Al entusiasta apoyo de este gran hombre de teatro que es Bonnín, y a la eficaz ayuda de Xavier Fàbregas — que muy pronto se incorporaría a la dirección de *Estudios Escénicos* y de la mencionada Biblioteca — debe su existencia el presente número monográfico. En su ejecución, además, he encontrado otras ayudas que no puedo dejar de citar: don Joaquín Casaldueiro, don Ricardo Gullón, don Fernando Lázaro Carreter y Mr. William Shoemaker, como asimismo mis buenos amigos Elena Catena, Ildefonso-Manuel Gil y José Luis Cano, me han dado opiniones, sugerencias o consejos que, de un modo u otro, han tenido una repercusión positiva en las páginas de este volumen. Igualmente, he de resaltar la gentileza de los herederos de Galdós, al autorizarnos la publicación de *Quien mal hace, bien no espere*. Por último, creo obligado añadir un respetuoso recuerdo a la memoria de don José F. Montesinos, que llegó a conocer este proyecto y me alentó a realizarlo.

Más allá de la diversidad de enfoques, de que los juicios emitidos resulten más o menos favorables, y cualesquiera que sean las conclusiones a que en cada caso se llega, todos los artículos aquí reunidos responden — creo — a un imperativo intelectual y a un ilusionado propósito que son comunes: *buscar* el teatro de Galdós. Se busca lo que se ha perdido, y no está visible, pero que — se supone — existe. Perdido, invisible, ha venido estando desde hace mucho tiempo ese teatro. En cualquier manual de historia literaria o teatral — tómesese el que se quiera — se advierte esta ausencia: porque ausencia es también, y a veces la peor de todas, la repetición insistente de unos cuantos tópicos, que vienen a ocultar como una densa niebla el objeto artístico de que se trata.

Desde luego, no es fácil determinar por qué el teatro de Galdós ha sufrido semejante depreciación. Porque Galdós — no hay que olvidarlo — está muy lejos de ser el típico dramaturgo español que ve cerradas las puertas de los teatros. Desde 1892 hasta 1918 estrenó regularmente, y aunque es verdad que conoció un par de fracasos estruendosos, no lo es menos que conoció otros tantos éxitos cuyo estruendo, sin duda, resultó mayor que el de aquéllos. Tal vez se pueda pensar que, con el tiempo, su obra novelística (cuya más honda significación conocemos hoy por las grandes aportaciones de Montesinos, de Casaldueiro y de Gullón) ha eclipsado a la dramática, por ser indiscutiblemente superior a ella; tal vez se pueda atribuir a la inmediata aparición de dos grandes trágicos que, con mucho, le aventajan: Valle-Inclán y García Lorca (pero — digámoslo enérgicamente — nadie más que estos dos); tal vez debamos preguntarnos si la sutileza y el rencor de las derechas de su tiempo no habrán ganado contra él una última y vengativa batalla; o tal vez haya que hablar, nuevamente, de la escasez de estudios críticos sobre teatro español contemporáneo... Sea cual sea el motivo que más directamente lo explique — si es que no lo explican todos ellos a un tiempo —, parece indudable el hecho de que en la actualidad hay que buscar esta dramaturgia, por la sencilla razón de que ha desaparecido de nuestra vista; lo que, además, sorprende, al recordar que voces autorizadas de la crítica teatral española, como Ixart, Pérez de Ayala o, más tarde, Díez-Canedo, le prestaron una adhesión abierta, e incluso entusiasta. En el presente, sólo Pérez Minik y, más recientemente, Gonzalo Sobejano han llamado la atención acerca de este problema. Un problema que no afecta sólo a Galdós. Es muy posible que hasta tanto no nos expliquemos su teatro, difícilmente nos podremos explicar lo que es en su auténtico desarrollo histórico la dramaturgia española del siglo XX, que se forja precisamente en ese agitado, inquieto atardecer del XIX.

Este número monográfico no va a resolver, claro que no, un problema de tales proporciones. Pero, seguramente, contribuirá a iluminar muchos de sus aspectos. Quizás, en lo sucesivo, la tarea crítica ya no consistirá tanto en *buscar* el teatro de Galdós, como sí en continuar apartando los cascotes que lo habían sepultado, hasta llegar al fondo de su verdad desnuda.

RICARDO DOMÉNECH

Madrid, otoño de 1972.

## Galdós, ese dramaturgo recobrado

DOMINGO PÉREZ MINIK

Se entiende que quisiéramos recobrarlo. Hacerlo nuestro. Disponer de su teatro de acuerdo con las necesidades contemporáneas. Nadie mejor que él para prestar ese servicio. Ya que a pesar del tiempo transcurrido, desde aquellos años que conocieron el triunfo o el fracaso de *La de San Quintín*, *Voluntad*, *Los condenados*, *Electra* y *Alma y vida*, las estructuras morales, psicológicas y humanas de este país siguen siendo las mismas, al menos así parecen. La nueva sociedad de consumo, la «mass-media» imperante, la morosa apertura económica tan conocida no han sido suficientes para cambiar de modo radical la vida del español que hace, soporta y disfruta de la historia. Ante esta situación, Galdós, el dramaturgo de la Restauración, goza de una increíble vigencia. Sus problemas dramáticos continúan perteneciéndonos, y el mensaje de convivencia lo encontramos en el primer término del quehacer actual. La última crítica literaria ha demostrado sus mejores afectos hacia el maestro de una época pasada. Pero hay que admitir que esta investigación no ha sido lo suficientemente fuerte para poner a nuestro autor en el sitio que le corresponde. Fueron unas circunstancias políticas las que han ido abriendo las puertas difíciles de la consagración definitiva, hasta convertirlo en un personaje insustituible para el entendimiento de la crónica de los días que vivimos. A través de su obra se puede comprender hoy el ser, el estar y el hecho de la condición humana del hombre hispánico y apreciar, asimismo, la validez de las soluciones que nos ofrecieron en el escenario *Doña Perfecta*, *Electra* y *Celia en los infiernos*, sin olvidar ese amplio espectro del descubrimiento de la libertad que se nos puso en la mano. Todos estos elementos importantes de conocimiento, creencias y enseñanzas han ido llegando ahora a nuestro poder, gobierno y saber. La riqueza que nos ha servido para esclarecer mejor la evolución tan torpe de este pueblo europeo muy dejado de la mano de Dios. Lo malo y lo bueno también. Evolución tardía a veces, sin desdeñar los métodos reversivos bien consagrados, un paso adelante y cinco atrás, como en una danza anticuada cualquiera.

Nadie debe dudar de que Galdós fue el más completo dramaturgo de su época. Frente a José Echegaray, primero, y, más

tarde, disputándole los privilegios a Jacinto Benavente, hasta llegar a Miguel de Unamuno, Valle Inclán y García Lorca, con sus nuevas mentes creadoras, Galdós se mantuvo en sus trece, lanzó las ideas más progresivas y supo de la misma forma inventar los mejores héroes de su tiempo, esos que los españoles reconocen como insustituibles, por su gran poder de aglutinamiento, los que no admiten discusión si queremos señalarlos de la manera más acusativa para extraerlos de la realidad inconfundible, nombrarlos en alta voz y ponerlos a nuestra disposición. Los graves conflictos del teatro español de fin de siglo y comienzos del actual fueron representados con la mayor dignidad, osadía y rigor por Galdós, a la altura de Ibsen, Hauptmann y Shaw, sin concesiones, asimismo con el mayor respeto y el deseo de agradar, convencer y reformar. Como ningún otro dramaturgo logró, adentrándose en la tupida, difícil y enrevesada historia nacional, destacar la dolorosa existencia de nuestra gente, todas las clases sociales incluidas, la incertidumbre, las enfermedades padecidas, ciertas geniales actividades, los personajes más extravagantes, los repetidos, los marginados desde siempre. Se explican así muy bien los grandes triunfos de *Doña Perfecta*, *Electra* y *El abuelo*, y los fracasos de *Los condenados* y *Alma y vida*. Galdós aspiró en toda ocasión a establecer la concordia, el buen sentido, la comprensión entre los hombres de España, pero no por este motivo fue capaz de abandonar sus pensamientos subversivos, las actividades peligrosas y sus movimientos atrevidos. Ni tanto ni tan poco.

La generación del noventa y ocho comenzó a minar su terreno. Galdós tuvo que advertirlo. Ha de admitirse que todos estos escritores que presencian la liquidación del imperio español no hubieran nacido a la actividad literaria sin la presencia anterior de Galdós. Es muy posible que la escritura de esa gente habría sido distinta, también los ingredientes de la composición del teatro, su novela y la labor periodística, y el aire de su época a través de cualquier otro instrumento sustantivo nunca hubiese dejado de manifestarse. La deuda con Galdós surgió con el descubrimiento que éste había hecho de la historia nacional, de sus héroes más representativos pero no expresados, de la realidad de nuestra alma tan entreverada, opaca y viciada. La razón, el porqué y el cómo de nuestra vida tan deteriorada, siniestra y tormentosa sólo los encontrábamos en el escenario de Galdós. Él lo vio todo con mucha claridad, hasta descubrir los suficientes excepcionales actos para disponer de nuestra renta espiritual con

la mano más generosa. Frente a estos hombres del noventa y ocho, elitistas, echados para atrás, tan distinguidos, que de todo echaban pestes, pero sin abandonar nunca sus pedestales de anarquistas de salón, el viejo maestro presentaba en todos los frentes una muy lúcida concepción liberal del mundo, positiva, crítica, bien situado al otro lado de la calle y en bélica contraposición con el irracionalismo de los Unamuno, Baroja, Valle Inclán, Azorín y Benavente. Todos a una, aunque reñidos, con sus acciones tópicas de guerrilleros ibéricos. El pícaro, el señorito y el místico, los que sacó Galdós en nuestros teatros, reaparecieron otra vez en los protagonistas de las novelas, ensayos o comedias de la nueva generación. Los que en Galdós estaban en el Purgatorio para ser enmendados, surgen después en una Torre de Babel con sus antidialécticas posturas, las sombras más cegadoras, y un pesimismo insano, estetizante e irresoluble. Ni Unamuno, ni Baroja, ni Valle Inclán pensaron jamás en salvar a este español perdido entre las marañas de un bosque tenebroso. Cuanta mayor claridad nos era necesaria para saber a qué atenernos, tanto mayor oscuridad reinaba en las almas de aquellos hombres y mujeres que habían perdido cualquier esperanza de recuperación, libertad o restaurador quehacer histórico.

No debemos sacar a Galdós de su verdadero puesto. Desde ese lugar privilegiado que le marcó su tiempo puede proseguir su tarea civilizadora en nuestra época, ya que montones de aquellos problemas españoles del ochocientos siguen pertenciéndonos. Galdós está ahí para ser descubierto, llevado al teatro o leído de nuevo. Aparte de las formas tan perocederas, todo lo demás en él nos resulta muy actual. Así lo hemos visto cuando artistas de talento de esta nueva circunstancia lo han vuelto a sacar a la luz de los escenarios, del cine o de la discusión, como ha sucedido últimamente con *Nazarín*, *Tristana* y *Misericordia*. Galdós es capaz de resistir cualquier prueba con la mayor dignidad. Lo que ya no se debe es exponerlo al público vestido con los trajes pasados. Lo que hicieron Piscator, Peter Brook o Jean Villar con otros textos literarios, clásicos, barrocos o impresionistas, da lo mismo. Lo extraordinario es saber cómo una tragedia, un drama o una comedia de Galdós son capaces de resistir un descarado asedio. El caso Buñel, Alfredo Mañas y José Luis Alonso con estas últimas representaciones es muy significativo. Si nuestro dramaturgo se hubiera contentado con hacer un teatro naturalista de circunstancias, un realismo crítico

de ocasión o poner solamente en marcha el documento de un tiempo dado, es muy seguro que nunca estas obras hubieran sido resucitadas. Hemos de reconocer que cualquier reactualización de Galdós se ha de producir a la vista de la profundidad de su pensamiento, la compleja urdimbre de sus héroes, aquella trascendencia de su mensaje, la universalidad de los problemas de conciencia aún limitados por una circunscripción muy española y el perenne sentido progresista de su orbe intelectual.

Desde este lado de la barricada, Galdós se nos aparece mucho más inserto en nuestra contemporaneidad que Baroja, Valle Inclán o Unamuno, que Jacinto Benavente con su papel de notario acomodaticio de una alta sociedad, una burguesía trepadora o una clase rural que no supera el tópico costumbrista, y que García Lorca aprisionado por un folklore criatural, sólo superado por su altura lírica, fascinante o mágica. Mientras la escritura naturalista se nos pierde hoy con facilidad por su oportunismo, necesidad o eficiencia temporal, el continente simbolista, misterioso o inexcusable de Galdós ha ido adquiriendo una valoración insospechada, feraz, recuperada. Alguna vez ya hemos dicho que Galdós fue nuestro Ibsen, también nuestro François de Curel, sin dejar de ser el Strindberg español que necesitábamos. Frente a los héroes que representan el progreso histórico, la ciencia, la comprensión del universo dentro de una sociedad que aspiraba a ponerse a nivel europeo, Pepe Rey, Máximo, Víctor, Celia, Isidora y tantos otros, se encuentran los otros personajes con su misterio, lo inextricable, ciertos escondidos mitos ancestrales, imposibles de revelar a través de la razón oportunista, un singular indeterminismo y el tejido del proceso inconsciente que descansa en el último fundamento de la criatura humana. Los ejemplos de Santamona, Santiago Pateronoy, Benigna, Sor Simona, Orozco, Pedro Minio, Juan Pablo, nos aseguran que son todos estos nombres los que mayor distinción tuvieron en nuestros días. Es muy curioso observar cómo Galdós en el prólogo de *Los condenados* nos declara que él entendía muy bien el teatro realista de Ibsen, *Casa de Muñecas*, *El enemigo del pueblo* y *Espectros*, pero nunca consiguió comprender el escenario simbólico, tipo *Solness*, *El pato silvestre* o *La dama del mar*. Todos sabemos cómo Galdós llevó a cabo en su país una parecida tarea a la de Ibsen. Hizo las dos clases de dramas, los próximos y los distantes, los claros y los misteriosos, con sus muestras tan indicativas: *Los condenados*, *Amor y Ciencia* y *Pedro Minio*.

Lo sorprendente en Galdós es el procedimiento de que se vale para mezclar como quien no quiere la cosa los personajes lógicos y los mágicos, usamos estos términos más fáciles de comprender. Así lo vemos en la mayoría de sus héroes tocados al mismo tiempo por la realidad más inmediata la de su geografía, condición social y representación psicológica arquetípica, y la insertación de esta misma gente en los símbolos, mitos e introversiones más secretas, tal como se nos aparecen en *Electra* misma, *José León*, *El abuelo*, *Celia* y *Benigna*, dándose la mano así la más acendrada manifestación naturalista, la crítica más objetiva y los misterios de la personalidad más remotos. Todo esto nos indica la posibilidad que aún tiene Galdós, por la profundidad de sus invenciones, su riqueza de fabulación y las aventuras tan ricas de contenidos, de ser explorado, ampliado y explotado por los artistas más expresivos de la historia actual. Sirve lo mismo para el provecho de los surrealistas con los servidores del inconsciente freudiano, que para los neomarxistas más amplios, los positivistas lógicos y los espiritualistas de cualquier especie. Se explica muy bien que nuestras ideas con respecto a Galdós hayan cambiado tanto. A medida que se le lee más, nuevas sorpresas van apareciendo. Esta revisión reiterada está de acuerdo con la marcha de los tiempos, la existencia que soportamos, la incertidumbre que vivimos. Volvemos a Galdós una y otra vez y siempre nos llevaremos una sorpresa. Como ésta de su nueva presentación en sociedad de *Nazarín*, *Tristana* y *Misericordia*. Todo esto se explica por qué Galdós afortunadamente no creó un teatro como hubiera querido su fiel discípulo, Ramón Pérez de Ayala, dotado de caracteres eternos, no sabemos qué es esto, una acción y una pasión de estructuras clásicas, redondeadas por una universal validez. Por el contrario, Galdós descubrió unos caracteres, una realidad y unos hechos que atestiguaban unas nuevas formas de teatro, sujetos por lo tanto a caducidad como todo gran arte vivo metido en unas concepciones, unos quehaceres y unos problemas de un espacio-tiempo dado.

Siempre nos podremos preguntar qué queda de viejo y de nuevo en Galdós. En él continúa su proceso de crecimiento, estabilidad y eficiencia, el mundo de ideas, símbolos o representaciones de la conciencia despierta que transitaba la historia, que se hacía en su época, unas veces exhibidos a lo largo de unas coordenadas lógicas, de inmediatez real y como interpretación de unos hechos muy vigentes, y otras se manifestaban por medio

de un lenguaje traspuesto, indirecto y nuboso. Para llegar al primer compartimiento de aquel recinto había que atravesar el apretado bosque de una flora indeterminada, fascinante y misteriosa. Como en la actualidad sorprendemos la imprecisión de la física cuántica en contraposición con la coherencia que nos muestra la física macroscópica. Los dos procedimientos nos son necesarios. Si abandonamos uno, nuestra sabiduría quedará frustrada. Hemos de trabajar con los dos. Todo este trabajo hecho sobre una tan amplia gama de investigación, sorpresa y enriquecimiento nos indica la superior mente de Galdós, capaz de cumplir con una misión de tan difícil categoría. Si lo enfrentamos con Benavente, Valle Inclán o García Lorca pronto percibimos la diferencia radical que existe entre ellos. Los tres últimos son dramaturgos que se quedan con una sola realidad, la que se nos echa encima a primera vista, la más directa para ser recogida con los más simples instrumentos de captura, la que podemos someter a nuestra curiosidad transeúnte sin mayores complicaciones, un trasunto a flor de piel, una imagen cualquiera. Asimismo, dentro de este campo operativo Galdós afirma esas posiciones que le confieren su identidad con los más importantes maestros del teatro de su tiempo, Ibsen, Hauptmann, Strimberg. Hecho que no contradice la ejemplar valoración de Valle Inclán o García Lorca, más reducidos a nuestro mundo español, sin olvidar su trascendental estética.

Es muy seguro que esta manera de ser de Galdós fuera debido a su formación intelectual muy dentro de las coordenadas del tiempo que vivió. Toda su producción refleja los graves problemas que acusaban la filosofía, la ciencia y el saber de la circunstancia opresora. El positivismo, la doctrina de la evolución y el naturalismo se muestran a lo largo de todos los hechos, estados de conciencia y esos conflictos religiosos, políticos y sociales de su teatro, no como una herramienta decorativa, sino como un movimiento profundo de tierras. No se debe negar un cierto idealismo hegeliano en las formas de algunos de sus últimos mensajes, como también una fácil predilección por las nuevas corrientes de una metafísica del inconsciente, presumida más que estudiada en los libros, sin ignorar la presencia del krausismo que tanto afectó la mente liberal de España. Si nos encaramos con Jacinto Benavente, Valle Inclán y García Lorca notaremos en seguida la inadecuación de la historia sufrida, los instrumentos de medida y la oportunidad del pensamiento con la comedia, el esperpento y el poema rural representado. Galdós

supo conciliar con ponderado talento el mundo exterior más chocante con la interioridad más impenetrable. Nada de esto se opone a los originales descubrimientos morales, artísticos y estructurales de los dos poetas señalados. Así como el escenario del creador de los esperpentos no ha perdido trascendencia, feracidad y actual resonancia, lo que ha sucedido del mismo modo en alguna parte de la obra de García Lorca, que nos pareció siempre un poco desfasada ante el aplomo constructor, crítico e histórico de *La casa de Bernardo Alba* — hoy no podemos decir lo mismo después del asombro que nos ha causado el remodelamiento de *Yerma* por Víctor García y Nuria Espert —, sí es conveniente afirmar el terrible desgaste que sufrió la producción de Jacinto Benavente y sus discípulos, desde Linares Rivas a José María Pemán.

Muy deterioradas nos parecen hoy las formas del teatro de Galdós, mucho más que las de sus novelas. Para qué hablar de Jacinto Benavente o José Echegaray. El intuitivo expresionismo de Valle Inclán resiste airoosamente los embates de los gustos públicos, su segregadora mentalidad, las resentidas preocupaciones del momento. Como si después de Valle Inclán no hubiera pasado nada. Y hemos padecido ni más ni menos que una guerra civil, la radical separación de Europa, los insospechados deslizamientos progresistas de algunas fuerzas vivas de nuestro país, la Iglesia, la Universidad, las costumbres también, la acomodaticia inserción en la sociedad industrial de masas, con sus ventajas y sus desgracias. Lo que ha supuesto una considerable movilidad de nuestros héroes más preclaros, el señorito, el pícaro y el místico, sin desdeñar la corrección producida en las figuras de Don Quijote, la Celestina y Don Juan. A pesar de todo, excepcionales porciones del escenario de Galdós, problemas, mensajes y símbolos no dejaron de estar nunca vivos. Los personajes trascendentales, los poseedores de mitos, los extravagantes, marginados o perseguidos, esa galería de retratos de inigualable pintura en donde se confunden los tontos, los locos, los extraviados, los frutos malditos de la miseria, la guerra y el hambre, todos se presentan aún ante nosotros con un ancho margen de preocupación contemporánea. Pero para poder recibirlos hoy hemos de reconocer que sentimos la necesidad de que vengan acompañados de otra andadura, la palabra puesta en nuestro tiempo, un diverso dispositivo provocador.

Galdós, como el mejor burgués, supo alcanzar la dimensión temporal del drama. A veces consumó también en el escenario

la tragedia más exigente. Y en la mayoría de las ocasiones pudo conciliar los intereses modernos del uno y los finales arcaicos de la otra. Si efectivamente ha habido una evolución del teatro en España, ésta no es admisible concebirla sin el autor de *El abuelo*. Ni Benavente, ni Valle Inclán, ni Carlos Arniches, y, con especial mención, todo el equipo de dramaturgos que salieron más o menos heridos de la guerra civil, de Buero Vallejo a Alfonso Sastre y Lauro Olmo, por apuntar tres nombres muy significativos, y sin olvidar las importantes influencias que hemos recibido de Europa. Esta posible herencia no tienen ningún carácter formal, pero sí se descubren en estas obras contemporáneas densas consideraciones mentales, humanas y morales que llegan desde Galdós. Cuando se leen los artículos del maestro y sus grandes preocupaciones por la reforma del teatro nacional nos quedamos sorprendidos al encararnos con su acertado tino para insertarse en los problemas del arte occidental de su época, con su espíritu tan censor y la voluntad manifiesta de abandonar lo mismo las estructuras, el pensamiento y la tradición barrocos que los de los románticos o los primeros realismos ingenuos domésticos. Luis Araquistain, un escritor olvidado de muy poderosas ideas, nos decía en su libro *La batalla teatral*, de los años treinta, que a Galdós se debía el mayor esfuerzo que en este país se había hecho para enriquecer nuestros escenarios con grandes temas individuales, sociales e históricos. Reconoce que existe un elemento anárquico, espiritual o incontrolable en muchas de sus creaciones más tardías, pero admite asimismo que debido a este elemento se logra una indiscutible grandeza, lo que eleva y asegura su rango ideal. El pensador socialista combate algunos aspectos abstractos de la obra de Galdós, sus resabios de la novela, algunos efectismos pueriles: «Realista en el procedimiento, hay en su producción un exceso de preocupación simbólica.»

Las meditaciones de Galdós con relación a los cambios del gusto público son muy lúcidas. Él cree naturalmente en las reformas del instrumento crítico del espectador. Valiéndose de este criterio ataca los estilos, las creencias y las actitudes pasadas, y se pregunta quién corrige a quién, si el público al dramaturgo o al contrario. Y nos afirma: «En esto del gusto público hay que andarse con mucho cuidado para condenarlo. Obedece casi siempre a corrientes promovidas por ideas que se van sucediendo e imperando según los tiempos. Cuando el gusto cambia, muchos lo atribuyen a influencias de éste o del otro autor, de

ésta o de la otra escuela, y no ven la lógica profunda a que el fenómeno obedece. Este público de las viejas formas dramáticas se las sabe de memoria, conoce los resortes tan bien como los comediógrafos más hábiles, y apenas halla ahora atractivo en las obras que años atrás eran su encanto. La sustancia artística es siempre la misma, sólo varían los modos de expresarla.» Esta toma de conciencia de los conflictos estructurales de su tiempo por parte de Galdós nos asegura la dimensión de su sentido de cualquier apertura para la inteligencia viva del teatro. No estamos de acuerdo con él cuando nos declara que la sustancia artística es en todo momento igual y que únicamente se modifican los medios de dicción, montaje o estilo. Si lo que Galdós llama sustancia sólo se refiere al asunto, personajes o historia escenificada, tenemos que admitir que todos estos elementos esenciales no han dejado de cambiar de manera contumaz. A estas alturas aquella sustancia artística se encuentra más desparramada en las estructuras que en los contenidos. En lo que sí estamos conformes con Galdós es en el cambio de las preferencias del público. Sus razones son muy poderosas. Él muchas veces atacó a este público como a la crítica y a tantos enemigos encubiertos. Y lo hizo con la mayor valentía.

En la España de su tiempo Galdós fue un hombre conflictivo, también el aguafiestas número uno y el representante de la más incómoda intranquilidad. Su ideal repertorio de ideas, el sentido reformista del medio, la confianza en el futuro nacional garantizaron siempre la potencia de su fuerza divulgadora política, entrometida y subversiva. Él quería ser amado y lo fue por importantes sectores progresistas del país. Su debilidad afectiva no le impidió nunca mantener las más incompatibles posturas. Es éste su mayor honor. Y frente a la incompreensión, los intereses o los compromisos que querían cerrar el acceso de su itinerario irreversible, él mantuvo la posición crítica más combativa, como lo demuestran sus artículos periodísticos, los prólogos a *Los condenados* y *Alma y ciencia* y sus varias actitudes revoltosas. El afán de convencer se nos aparece como una de sus más altas presunciones. Galdós fue un escritor que estuvo siempre modificando el alcance de su mensaje, la pugnacidad de su universal deseada ideología, los métodos para lograr la verdad, fuera ésta la del espíritu o la de la circunstancia real inmediata, y así se explica que dentro de este clima intelectual cualquier estreno se constituyera en un acontecimiento imprevisible de pros y contras, en el secreto inesperado, en un campo

polémico con las exigencias consiguientes en todo momento comprometidas. Hay que reconocer en Galdós un caudal extraordinario de temas muy vivos, con los asuntos más feraces, con el poder de fabulación extraordinario, sin olvidar la creación de los personajes más corrientes, extraños o marginados, el extraño juego del hecho más objetivo y los símbolos más representativos, todo manipulado por una cierta especie de dialéctica, que si carecía de rigor ortodoxo, al menos estaba bien asentada sobre un buen entendimiento intuitivo del decurso de la historia, del hombre y de la realidad. Él estaba seguro de que este caudal ideológico no pasaría así como así, mientras el otro, el llamado formal, por darle alguna expresión acomodaticia, el estilo, las palabras, el orden arquitectónico del diálogo, los modos de composición y la sintaxis puesta en movimiento, todo este estado de cosas de la realización escénica estaría siempre sometido a la caducidad, a una distinta versión y a la enmienda ininterrumpida de acuerdo con los cambios del gusto público.

Naturalmente, él no sabía escribir sino como la gente de su época, que quizá sólo entendieron que para mejor traducir la realidad más próxima bastaba con derrocar toda estilización. Si separamos las estructuras teatrales de Galdós, aún queda en nuestro poder un caudal grande de materia dramática siempre susceptible de ser revestida por el quehacer contemporáneo, hasta ofrecerle el acento, el volumen o el ritmo de hoy, la expresión más segura de la perennidad de aquella fuerza creadora, tal como lo hemos visto con la «modernización» de *Nazarín*, *Misericordia* y *Tristana*. El profesor Gonzalo Sobejano, en *Razón y suceso de la dramática galdosiana*, ha intentado aclararnos con el mayor acierto los posibles motivos que al parecer contradecían la existencia entre la novela y la obra teatral del maestro, considerada siempre ésta como un alargamiento de la primera en el espacio, tiempo y realidad expresada. Redactar una narración nunca fue incompatible con el acto concreto de la tragedia o la comedia. John Galsworthy, Valle-Inclán y J. B. Priesley han sido muy buenos novelistas y también ejemplos del arte de la ficción. No debemos olvidar en esta conciliación a Fernando de Rojas, Cervantes hasta Goethe, Chejov y, más modernamente, André Gide, Jules Romains, Jean Giraudoux, Albert Camus y Jean-Paul Sartre. El citado crítico achaca la escasa teatralidad de Galdós a algunos aspectos insatisfactorios de orden escénico. Pero también se debe decir que estos aspectos nocivos eran muy corrientes en las obras de los importantes dramaturgos coetáneos del

español: François de Curel, Gerard Hauptmann, Björnson, Suderman y hasta el primer Bernard Shaw. Los espectadores de esta época se sentirían muy contentos con el montaje naturalista que se les presentaba, unas veces de modo radical y otras de forma atenuada. La mayor gloria de Galdós fue siempre su fidelidad a la crónica que vivía, lo que no sucedió con Echegaray, tan extemporáneo, ni con Jacinto Benavente, tan regresivo él.

«Para establecer una valoración justa de la obra que estudia, la crítica, después de haber apreciado la constitución artística de ella y su fuerza de irradiación hacia el presente, debe atender también a la función histórica que cumplieron, y esto, tanto por escrupulosa auscultación del pasado, como por exacta pulsación del presente, para averiguar el grado en que contribuyeron a la evolución cuyo término es la actualidad», ha escrito Gonzalo Sobejano un pensamiento muy claro, como se verá. Pero que descubre un hecho bastante oscuro asimismo. Desde mucho antes de la desaparición de Galdós, su ciclo operativo de influencia parecía estar acabado del todo. Así tuvimos que sopor-tar, los que no creíamos con esta total extinción, el ambiente pecaminoso de la generación del 98, a Ramón Gómez de la Serna e incluso a Manuel Azaña, quién lo diría, y la crítica de gran parte del equipo del 27, y no digamos de los que ostentaban uno de los bandos de nuestra guerra civil. Ha tenido que pasar mucho tiempo, una antesala siniestra, un purgatorio muy largo para que de pronto Galdós, recogido y malparado en las guardarropías más inmundas, haya pasado al primer plano de nuestra contemporaneidad con un inédito enjuiciamiento, la restauración escénica y el aprovechamiento cinematográfico. Sucesos todos muy explicables, los buenos y los malos. Hoy no nos interesan ni la mayoría de las narraciones de Unamuno ni las greguerías novelescas de Ramón ni *El jardín de los frailes*. Ha costado mucho trabajo todo este renacimiento galdosiano, hay que admitir la espontaneidad con que se ha producido, como algo muy necesario esta vuelta a empezar. Nunca hubiera pensado Valle-Inclán que cuando sus esperpentos se exhiben por primera vez en España con la mayor exigencia, al mismo tiempo el viejo Galdós, el garbancero, surge desde la gran noche de un olvido tan mal intencionado para llegarse a esta plataforma del más moderno espectáculo montado sobre las graves preocupaciones del hombre español de esta última mitad del siglo veinte. Lo que salva todavía a Galdós es que no compuso dramas con

caracteres clásicos, ni acciones como Lope de Vega, ni nos amedrentó con ningún énfasis romántico.

Lo que salvó siempre a Galdós ha sido su reiterada inmersión en un gran valle de discordias. Ya lo subraya con la mayor sabiduría uno de sus más serios descubridores, Joaquín Casaldiero. Nuestro crítico anota la imprecisión de Galdós para definir a Víctor, el héroe de *La de San Quintín*. Lo llama socialista cuando todo el mundo descubre que él nunca dejó de ser un estupendo anarquista. Esta imprecisión se atribuye a la crisis espiritualista que en estos momentos sufría el maestro. «Pero Galdós había rechazado la imaginación para poder encontrar la realidad, pero ahora se da cuenta de que es el hombre quien crea la realidad circundante con su imaginación. «Delirando a mi antojo, construyo mi vida conforme a mis deseos: no soy lo que quieren los demás, sino lo que yo quiero ser.» Se puede confirmar de manera teórica que esto es así, se debe escoger entre el bien y el mal, entre mi existencia y la que se me impone, entre yo y tú. Asimismo sabemos muy bien que este libre acontecer no se produce como nosotros deseamos. A veces no tenemos más remedio que aguantar la historia, sea como sea, nos guste o no nos guste. También es verdad que ante cualquier opresión podemos decir no, reaccionar violentamente y no pasar la raya de la suma. Este recinto conflictivo de Galdós: al menos él tuvo conciencia de este hecho concreto y lo salvó siempre de la quema. Cuando se anegaba efusivamente en las aguas espiritualistas, Galdós descubrió los símbolos que al parecer confundían a todos los tontos porque no se pensó nunca que éstos sólo eran el trasunto más riguroso de la realidad española.