

Efectos de «Realidad»

GONZALO SOBEJANO

Muchos lectores y espectadores, del tiempo de Galdós y de después, han preferido entre sus dramas, por varias razones, *La toca de la casa*, *Doña Perfecta*, *Electra* o *El abuelo*. Para mí la más valiosa de las obras dramáticas de Galdós es la primera: *Realidad*.

Probablemente el hecho de que *Realidad* fuese «arreglo de la novela del mismo título», según reza la portada de la primera edición, hubo de imponer la comparación entre ambas versiones en desventaja de la versión dramática, puesto que el autor era reconocido novelista y dramaturgo desconocido. Huelga recordar que la novela *Realidad* no sólo estaba escrita en forma oral, sino que era novela radicalmente dramática, es decir, conflictiva, tensiva, en su planteamiento, y directa, intensa, en su desarrollo. Tampoco se trata aquí de hacer un cotejo puntual entre las dos versiones; ya está hecho y no vale la pena insistir si lo que se pretende es deducir cuál de ellas es más afortunada: una y otra tienen su razón suficiente para ser como son. Más importaría, para el aprecio justo de cada una, comparar la novela con otras novelas y el drama con otros dramas, en vez de la novela y el drama entre sí. Puesta la comparación en ese plano se advertiría con despejo la singularidad de *Realidad 1889*, primera novela hablada de Galdós, y de *Realidad 1892*, su primer estreno dramático. Ninguna novela, ningún drama de aquel tiempo pueden considerarse superiores a estos de Galdós en exploración de la verdad psíquica, complejidad y entrecruce de conflictos personales, moralidad liberadora y atrevimiento experimental.

Se ceñirán estas notas al drama, como si la novela de la que es «arreglo» no existiera. En otra parte he intentado mostrar cómo la producción dramática de Galdós puede verse repartida en dos grandes categorías (dramas de la separación, dramas de la conciliación) y cardinada en cuatro temas: verdad, libertad, voluntad y caridad. Modelos: de dramas de la separación *Realidad* (verdad frente a opinión), *Doña Perfecta* (libertad frente a intolerancia); de dramas de la conciliación *La loca de la casa* (voluntad y espíritu), *Celia en los infiernos* (caridad y justicia). Según esta interpretación (toda clasificación es interpretativa) *Realidad* puede valer como ejemplar de aquel tipo de

drama en que Galdós da forma escénica al descubrimiento de la verdad profunda frente a los engaños de la opinión, a fin de alcanzar una purificación. Las restantes obras que tienen por tema principal eso mismo son: *Un joven de provecho*, *La de San Quintín*, *Los condenados*, *El abuelo* y *Bárbara*. Todos son dramas de separación, porque en todos el desenlace separa a los portadores del conflicto, ya se trate de personas o de actitudes.¹

Como no he de volver a relacionar el drama *Realidad* con la novela del mismo título, me limitaré a hacer una sola observación acerca precisamente del título y, por tanto, del sentido que Galdós vino a dar a su primer drama.

La novela *Realidad* constituye, como es de sobra sabido, el complemento, hasta cierto punto independiente, de *La incógnita*. Esta primera novela era el comentario de un testigo (Manolo Infante) en torno a la superficie de unas personas y unos hechos que preocupaban a la opinión pública (los supuestos amores clandestinos de Augusta Cisneros con un desconocido, la razón de la muerte violenta de Federico Viera, el porqué de la ambigua conducta de Tomás Orozco, marido de aquélla y protector de Federico); tal comentario, compuesto de opiniones, descripciones e informes, se ofrecía en molde epistolar, indirectamente, puesto que era el espectador y epistológrafo quien hablaba de los protagonistas, nunca éstos por sí mismos. Al contrario, *Realidad* consistía en la presentación directa del fondo de aquellas personas, de la verdad subyacente a aquellos hechos: en forma siempre hablada (conversaciones, diálogos, apartes, soliloquios, monodialogos) se asistía, por modo inmediato, a la realidad, antes encubierta, quedando resueltas todas las incógnitas: Augusta mantenía amores con Federico; Federico se suicidó por no poder sufrir más tiempo el dolor de su deslealtad hacia Tomás; este, reservado siempre en el trato, inspiraba su conducta en una moral autónoma fundada en la tolerancia y el desprendimiento, etcétera; y eran estos mismos personajes, y otros, quienes hablaban y actuaban directamente, sin el intermedio de aquel testigo, ahora uno más entre los varios que, frecuentando a Tomás, a Augusta y a Federico, ignoran la realidad de sus conciencias y se agitan en el vano espacio de las opiniones. El título de la novela *Realidad* equivalía, pues, positivamente, al título negativo *La incógnita*, y poseía un sentido primordialmente psicológico: la verdad íntima de las almas, in-cógnita, no conocida,

1. GONZALO SOBEJANO, *Razón y suceso de la dramática galdosiana*, en *Anales Galdosianos*, Austin (Texas), V, 1970, pp. 39-54.

desconocida, desfigurada por la opinión pública. Tenía también otros sentidos, pero ése era el primordial.

El drama en sí, desconectado de esos antecedentes de otro género, que en rigor no le pertenecen, conserva todavía, sobre todo en el primer acto, el más conversacional, aquel sentido psicológico del título; pero, necesariamente reducida la obra en el plano de las expectativas de la «opinión» y en el sustrato monologal de la «verdad», dicho título cobra un acento moral dominante: la «realidad» del drama no es tanto el reverso claro de la oscura faz de la opinión cuanto una última instancia de autenticidad: la fuerza de los hechos, el reconocimiento de la culpa o del deber frente a los desvaríos de la aventura (Federico a Augusta: «¿Necesitaré traerte a la realidad?», «Vuelve a la realidad», II, IX; Tomás a Federico: «Nada de eso pertenece a la realidad», IV, III), la declaración de la verdad que salva a Federico (IV, VI), la confesión que Tomás pide a Augusta, que ella apetece («un prurito irresistible de referir la verdad... entera», V, IV), pero que se niega a conceder («Si fuera posible decir toda la verdad, toda...», V, IV), el logro final de una conclusión aquietadora por parte de Tomás, distanciado de la tierra e iluminado por la imagen de su amigo («Parece que mi razón se ilumina con poderosa luz, sí... y poseo la verdad», V, v).

1. «REALIDAD», DRAMA MÚLTIPLE

El drama *Realidad* pone por primera vez sobre la escena española el tema de la verdad como consistencia moral que separa y que identifica: que separa a la persona veraz de la sociedad engañosa y conduce a aquélla, por tal camino de apartamiento, hacia su identidad inconfundible. Tema el más «ibseniano» de los cuatro que alimentan la dramática galdosiana; hasta el punto de que, sin proponer ninguna deuda particular, pensando sólo en un haz de problemas y preocupaciones de importancia general en época de agudizado conflicto entre el individuo que se siente excepcional y la sociedad que se siente satisfecha dentro de sus reglas, puede compararse a Tomás Orozco con Tomás Stockman (*Un enemigo del pueblo*) y a Augusta Cisneros con Nora (*Casa de muñecas*). Las dos figuras masculinas coinciden en ser bienhechores de la sociedad, incomprendidos y calumniados, defensores de una moral autónoma por ellos mismos conquistada con esfuerzo, solitarios, videntes y, profesio-

nalmente, hombres de empresa. Augusta ha sido durante largo tiempo, como Nora, una muñeca grande, adorno de la casa, y al fin se dispone, como Nora, a atropellar las normas sociales por amor, aunque le falte el último arranque de romper y ausentarse. No concuerda con su esposo, como Nora no concuerda con Helmer, si bien las razones sean distintas. Parecido ambiente de hogar burgués en ambos dramas, y un acto final semejante, de controversia entre cónyuges al cabo de ocho años de matrimonio, con un despertar a la verdad profunda velada por la rutina doméstica. Con estos cotejos no se pretende inferir imitación por parte de Galdós, pues son cotejos relativamente fáciles y que, en el presente ejemplo, podrían trazarse no sólo con Ibsen, sino también con Shakespeare: ¿No es Orozco un Oteló al revés, Augusta una Desdémona «culpable» e indemne, Federico un Cassio envilecido, y Malibrán un Yago de salón? Pero sí importa señalar cómo el sufrimiento de la verdad íntima en medio del extendido engaño social inspira actitudes convergentes, y formas de tratamiento muy próximas, a dos artistas, Ibsen y Galdós, eminentes contempladores de las agonías de su tiempo.

Fue Rafael Altamira, si no me equivoco, quien contradujo por primera vez la objeción de algunos comentadores de que en *Realidad* no había materia dramática, afirmando muy atinadamente que, por el contrario, materia dramática había de sobra, pues el adulterio venía a ser un accidente casi externo y el verdadero drama, un triple drama: «la separación real que existe entre Augusta y Federico, meros amantes de cuerpo, pero no de alma», «el drama entre Augusta y Orozco, drama de pura psicología» y, en fin, la cuestión del alma de Federico, que parece pervertida, pero «junta todos los restos de energía moral que le quedan» y «es noble ante la última de las infamias y cobarde ante el mayor de los dolores». Según Altamira, el público veía bien el primero y un poco el último, «pero el drama de Orozco y Augusta no lo ve hasta el final, hasta ese acto quinto que desequilibra la atención y la trae al verdadero punto de vista, a la verdadera idea de *Realidad*».²

De acuerdo con este juicio temprano en cuanto llama la atención sobre la densidad dramática de la obra frente a la suposición mecánica de que, por ser «arreglo» de novela, había de resultar más novelesca que dramática. Pero Altamira se quedó corto. En rigor, *Realidad* es un drama múltiple en su propia con-

2. RAFAEL ALTAMIRA, *De historia y arte, Ensayos críticos*, Madrid, Librería de V. Suárez, 1898, pp. 291-293.

textura, y lo es también en relación con las demás obras teatrales de Galdós.

En sí mismo, *Realidad* implica y complica (desde el punto de vista de la separación, que es la actitud básica que lo define) todos estos conflictos dramáticos causados por la resistencia de la verdad a instalarse en la atmósfera de la mentira: Tomás Orozco lucha entre lo que pasa por ser ante la gente (filántropo o egoísta, santo o hipócrita) y lo que es en su conciencia (creador de su propia medida moral), lucha entre su amistad con Federico y la sospecha, luego certidumbre, de su traición, y lucha entre su amor a Augusta, a quien desea elevar moralmente, y la comprobación final de haberla perdido como mujer y como criatura moral. Por su parte, Augusta lucha entre lo que pasa por ser ante la mayoría (una dama virtuosa) y lo que en sí es (autora de adulterio) y entre su admiración al «santo» (su esposo) sin amor, y la pasión que siente por Federico, sin admiración. Finalmente, Federico lucha entre los principios sociales y prejuicios familiares que teóricamente sostiene (honor, aristocracia, desprecio del trabajo y del dinero) y su práctico incumplimiento de aquellos principios y de las normas morales superiores que pasivamente admira (laboriosidad, gratitud, dignidad); lucha entre su deber de correspondencia al amigo y la deslealtad de que está haciéndole objeto, y entre su amor a Augusta sin confianza y su confianza en Leonor sin amor. Así, los tres protagonistas son afectados por sendos conflictos de índole «social»: tensión entre lo que aparentan ser ante la gente y lo que son en sí mismos, y en el plano de sus interrelaciones personales, Tomás padece dos situaciones conflictivas respecto a su esposa y a su amigo; Federico otras dos respecto a su amigo y a la esposa de éste, y Augusta el conflicto que la pone entre el uno y el otro. Dentro de esta trama hiperdramática, Orozco vive en la razón, Federico en el sentimiento, Augusta en la sensación: por eso el ideal del primero es la serenidad, el del segundo la fidelidad, y el ideal de Augusta la felicidad. Por eso, también, cada uno se dirige hacia un ámbito del tiempo: Augusta desea palpitar en el presente, Federico añora prolongar un pasado en el que cree o al que se ve atado por la costumbre, y Tomás espera edificar un futuro habitable, un más allá perfecto dentro del mundo. Los tres se encuentran escindidos en sí, pareciendo lo que no son y siendo lo que no parecen. Y los tres están separados entre sí: Tomás separado de su mujer y de su amigo, Federico separado de su amigo y de su amante, Augusta separada del gélido esposo y del amante des-

confiado. La verdad de cada uno le escinde en sí mismo y le separa de los otros dos.

Pero, después de notar el poder distanciante de la verdad personal, hay que señalar su fuerza identificativa. Escindidos en sí, separados entre sí, estos personajes, precisamente por ello, se identifican cada uno consigo gracias al límpido reconocimiento de su propia verdad. No hay que otorgar mayor relieve, como hacía Altamira en favor de Orozco, a ninguno de los tres personajes: el drama de uno no es ni más grave, ni más trascendental, ni más «noble» que el de los otros, aun si uno se mueve dentro de la razón, y los otros a un nivel de sentimiento o de sensualidad. Justamente en este fatal equilibrio, en esta inculpabilidad subjetiva de cada uno y objetiva desgracia creada por los tres, reside el efecto trágico del drama *Realidad*, por nadie destacado, que yo sepa, a no ser, en términos generales, por Pérez de Ayala en sus conocidos encomios del liberalismo del teatro galdosiano como opuesto a toda especie de melodrama. Tomás es bueno, Federico es bueno, Augusta es buena (¿por qué no había de serlo defendiendo su derecho a amar a quien de veras ama y a guardar como en sagrario el recuerdo de una pasión destrozada?). Y, sin embargo, la relación de estas tres personas engendra una catástrofe que decide de sus vidas: suicidio de uno, soledad sempiterna de los otros dos. Verdad en la muerte para Federico, verdades solitarias e incommunicantes para Augusta y Tomás. Identificación: Federico llega a ser quien es, quitándose la vida; Augusta negándose a confesar una culpa que su conciencia rechaza admitir como tal; Tomás levantando la mirada a las estrellas desde cuya altitud tan insignificantes parecen los argumentos del vivir humano.

Realidad no es sólo este complejo de dramas entrelazados, sino también el drama temáticamente más rico, más pleno, que Galdós compuso. Es drama de la separación y su tema es la verdad, pero los otros temas fundamentales del dramaturgo vienen a integrar el primario: la libertad en lucha contra la opresión, la voluntad inspirada, la caridad justiciera.

La verdad mueve a los protagonistas en contra de la opinión cuyo aspecto más palmario es aquí el honor familiar. A los tres concierne el honor como opinión pública por cuanto los tres protagonizan el adulterio, la violación del código matrimonial; pero a ninguno de ellos le preocupa ese honor público, sino el privado, el de la conciencia. Ello es evidente en Orozco, que a nadie quiere castigar y tiene el perdón a flor de alma; es evi-

dente en Federico Viera, quien, pese a los prejuicios heredados y tomados del ambiente, no sólo descubre la verdad al primero que se la pregunta (Manuel Infante), sino que se mata porque no puede ni un momento más guardar las conveniencias sociales a costa de la lealtad que debe a una sola persona; pero también Augusta, aunque parezca menos obvio, permanece fiel a su verdad: su verdad es que, por mucho que admire a aquel con quien se unió en matrimonio (y que lo admira es indudable a lo largo de toda la obra), ama a un hombre distinto con el cual siente la felicidad. Su mentira pasiva, de omisión, ante el marido, es activa verdad, fidelidad al que amó, permanente entrega a él más allá de la muerte: «Si fuera posible decir toda la verdad, toda...» «Y toda la verdad, toda, toda, es imposible de decir... Diría que me siento menos arrepentida que culpable, y que ningún afecto, ninguno, borraré de mi corazón la imagen del pobre muerto. Diría que entre tu santidad, que admiro, y mis debilidades, de que me acuso a Dios, hay un abismo que humanamente no puedo salvar... ¡Contradicción, pena horrible sin el recurso de poder aliviarla confesándola!... ¿Cómo decirte que me infundes veneración, ternura fraternal, pero que el amor, la flor de la confianza humana no puede nacer en esta unión árida y glacial? ... No sé ver juntamente en ti al esposo y al sacerdote... Sepáralos, y quizá nos entenderemos» (V, IV).

El fin del marido, que se remonta por encima de las pasiones, y el del amante, cuya muerte voluntaria es «un signo de grandeza moral» (V, v), parecen más heroicos que el fin de la mujer, pero quizá no lo sean: quizá preservar en la conciencia una pasión para los otros delictiva, en sí necesaria y por tanto inocente, guardarla en secreto sin término ni consuelo, sea igualmente heroico; y es de justicia ponderar ahora, ya que no ha solido hacerse, la gran creación galdosiana de este personaje femenino. Augusta Cisneros está a la altura de Orozco, a quien acompaña, comprende y venera; se rebela, aunque sea en términos de conducta burguesa (¿de qué otro modo hubiese podido resultar más convincente?) contra los convencionalismos de su periferia burguesa, sólo dominada por ellos en cuanto evitan que la infamia caiga sobre aquel a quien venera; ama ardorosamente, y con la maternal protección que no le fue dado ejercer sobre un hijo de la carne, a un hombre parecidamente rebelde y aventurero (la aventura es el modo de destruir el tedio para los que carecen de capacidad de misión), y a ese hombre, en fin, mientras existe, le entrega su persona y, cuando deja de

existir, su memoria dolorida, más tenaz por no confesada, memoria nunca profanada, memoria absoluta. Ciertamente es que, salvo en el acto último, Augusta habla y se comporta, en público y en la intimidad, sin prosopopeya, por decirlo así comúnmente, de una manera casi trivial: cuando conversa y disimula en los salones, o escribe y rompe cartas de reconciliación, o mima y amonesta a su amante. Precisamente en el contraste entre esta humanidad «llevada» y la celosa resolución de silencio que al final grava para siempre su conciencia con el peso de una pasión que no desemboca, reside el hechizo vital del personaje, el inaparente heroísmo que de su tipicidad se desprende.

Pero, además, Augusta Cisneros viene a ser, de los tres protagonistas, aquel que con mayor relieve expresa otro tema cardinal del dramaturgo: la libertad que lucha contra la opresión. En este caso no se trata del principio liberal encarnado en una persona (Pepe Rey, Máximo, Casandra) en contienda con el principio autoritario simbolizado por otra (Doña Perfecta, Pantoja o Doña Juana Samaniego). La colisión está planteada en forma menos cruda, pero no deja de obrar: Augusta, en nombre de una pasión sincera, infringe la ley matrimonial y, aunque se sabe culpable, se sabe también, y sobre todo se siente, protagonista del amor, no del pecado. No quiero decir con esto que Galdós pretendiese, desde su campo de experimentación literaria, minar la institución matrimonial, aunque quién sabe... Pero la disposición de Orozco al perdón, y la naturalidad, potencia y belleza con que Augusta vive su pasión sobre la escena, no están ahí solamente para terminar con la fórmula de las venganzas calderonianas, sino para suscitar en el auditorio una mayor comprensión de los conflictos hechos irremediables por la indisolubilidad del vínculo, y el «divorcio» de que hablan en sus apartes Tomás y Augusta parece ser, además de un sinónimo de «soledad», una señal hacia la solución legal hoy admitida en casi todo el mundo. Inútil recordar que no es Augusta el único portavoz de la libertad: también Tomás, en un estrato más profundo, trabaja por la emancipación del sentido moral del hombre, que debe ser immanente y no impuesto, y también Federico Viera, acosado de prejuicios, evidencia con su muerte la ruina de tales prejuicios.

En *Realidad* tampoco falta el tema de la voluntad material que aspira a conjugarse con la imaginación y el espíritu creador: Tomás Orozco es un laborioso escultor de la sociedad, un reformador que lleva en sí la fuerza del trabajo y el aliento

de la perfección, y en nivel secundario, Clotilde Viera ejemplariza, al unirse con Santanita, la fusión de la clase distinguida y la clase artesana. El otro tema vertebral de la dramática galdosiana, la caridad proyectada hacia la justicia, halla expresión sobresaliente en el mismo Orozco, bienhechor riguroso de sus semejantes, y en otro personaje de segundo plano, Leonor «la Peri», cuya condición de mujer pública no le impide ser, en la obra, el personaje más simpático, es decir, más compasivo.

Bastaría cotejar *Realidad* con el mejor drama dentro de su mismo grupo, *El abuelo*, para notar cómo aquél supera a éste en variedad dramática y temática. En *El abuelo* sólo hay un drama: el conflicto de don Rodrigo entre el honor (la nieta legítima) y el amor (la bastarda), y aunque ese drama único esté padecido a la más alta temperatura por el anciano, desde que llega a explorar la identidad de sus nietas hasta que descubre la verdad paradójica, y el proceso sea largo, irregular e intenso, afecta a un solo personaje, transmitiendo así una imagen de la realidad menos compleja. Si el drama es unipersonal, su mundo temático resulta, por otra parte, más tenue. La verdad triunfa sobre la opinión en la mente del viejo conde de Albrit, éste es el tema primario; secundariamente, la caridad de la nieta espúrea, el amor que alarga hacia el abuelo desvalido, establece la justicia que a éste se le negaba; pero ni el motivo de la libertad en pugna contra la tiranía ni el de la voluntad aunada a la imaginación operan en este drama de Galdós. Por lo demás, en *El abuelo* se dan ciertas apoyaturas de índole folletinesca que sólo el talento del escritor logra redimir: la niña legítima y la bastarda, la madre pecadora, el anciano a quien todos quieren encerrar en un asilo, la mancha en el honor de la familia a causa de una criatura nacida fuera del matrimonio; y hasta la geografía imaginaria y el aparato de nieblas y acantilados no hacen sino acentuar el aludido perfil folletinesco. Esto no es regatear excelencias a *El abuelo*, sino advertir que esta obra mira más hacia el pasado que hacia el futuro, más hacia el teatro romántico que hacia el teatro realista o, dicho en términos dignos de Galdós, más hacia el horizonte de Shakespeare que hacia el de Ibsen. Aún en el plano de la anécdota, la ilegitimidad como problema (*El abuelo*) está mucho más atrás que el adulterio como conflicto (*Realidad*), sobre todo teniendo en cuenta que el caso de ilegitimidad allí expuesto depende de unos prejuicios aristocráticos que la sociedad, incluso la sociedad española ha eliminado o va eliminando, mientras el caso de adulterio plan-

teado en *Realidad* sin matiz clasista todavía aguarda en la sociedad española el remedio que lo prevenga o lo resuelva: el divorcio. Por estas razones, estimo que la verdad defendida contra la opinión posee en *Realidad* más plenitud social y dramática, más variedad de proyecciones significativas y mayor vigencia (para su época y para la nuestra) que en *El abuelo*.

2. RASGOS FORMALES NUEVOS

Como composición dramática, *Realidad* constituye un experimento muy notable. Tres efectos innovadores merecen especial realce: la participación del elemento «expositivo», el desenlace anticlimático y el arte de la conversación y del monólogo. Fuera de la modernidad del contenido mismo, que estriba en los factores hasta ahora aludidos (verdad de la conciencia contra engaños de la opinión, multiplicidad de dramas personales entretijidos en una trama unitaria, trascendencia simbólica de los protagonistas, confluencia de los cuatro temas sustanciales de la dramática galdosiana, e interpretación nueva del adulterio desde actitudes insólitas: comprensión del esposo, tortura moral del rival, fidelidad de la mujer a éste más allá de la muerte) los efectos innovadores del drama, técnicamente considerado, consisten, sobre todo, en aquellos tres aspectos, los cuales hacen de *Realidad* un drama nuevo: el drama analítico que pone fin al ilusionismo y a la trivialidad imperantes hasta entonces en la escena española y que nadie ha estudiado mejor que José Yxart en su insuperable libro *El arte escénico en España*.³

En *Realidad*, como en los dramas característicos de Ibsen, el desenvolvimiento de las conciencias en relación con los hechos importa más que estos hechos; el análisis de la acción, ya muy desarrollada cuando la obra comienza, importa más que la acción. Con otras palabras: de los tres momentos dramáticos — exposición, complicación, solución —, el que adquiere mayor relieve es el primero, la exposición, entendiendo por tal no la mera puesta en antecedentes cara al espectador, sino un complejo de referencias a la pre-historia y al espacio social — cosas, personas, costumbres, ambientes — en que la acción se inscribe.

El acto primero es, de acuerdo con los usos tradicionales,

3. Barcelona, Imprenta de *La Vanguardia*, 1894-1896, 2 vols. Libro tan esclarecedor como éste debiera haber sido reeditado hace tiempo.

el más expositivo: en una sala, en casa de Orozco, están, o a ella van llegando, el experto Villalonga, el ingenuo Infante, el indignado Aguado, el malévoló Malibrán; Augusta fulgurante y reticente; Orozco, reservado y contemplativo; el apesarado Federico Viera; y de las conversaciones entre ellos se infiere, además del antecedente del amor clandestino entre Federico y Augusta, una serie de notas circunstanciales: las sospechas en torno a la dama, habladurías sobre un crimen, el corrupto estado de la Administración, la aversión de Orozco a los caprichos de la opinión pública, distintos pareceres sobre realidad y fantasía, etc. Sólo en la escena última de este primer acto, cuando ya los visitantes se han ido y quedan a solas marido y mujer, se entabla entre ambos un diálogo, sembrado de breves monólogos, que crea un efecto tensivo próximo a la acción.

Presentados ya los protagonistas en su ambiente y entre sus asiduos, el acto segundo, dividido en dos partes por la mutación de la escena VIII, expone en la parte primera las penalidades de Federico y su confianza con Leonor, en el lujoso gabinete de ésta. Todo en este pasaje (muy «atrevido» para su tiempo, al sacar a escena ante público tan gazmoño a una ramera española) es expositivo: su finalidad consiste en mostrar cómo ha venido viviendo y cómo sigue viviendo, con qué preocupaciones, prejuicios y paradojas, Federico, apremiado por los acreedores, irritado por el noviazgo de su hermana Clotilde con un hortera, avergonzado ante la inminente llegada de su despreciable padre, en aventura furtiva con una dama casada y temeroso de la maledicencia de Malibrán; todo ello repartido en conversaciones del sujeto con la criada de Leonor, con su casual visitante Manolo Infante, y con Leonor misma, a través de las cuales se va haciendo el retrato de esta mujer, su fraternal amiga, y «rival» imaginaria para los celos de Augusta. La parte segunda del mismo acto (Augusta y Federico en su oculto retiro de amantes) está constituida por un largo diálogo, también sembrado de efusiones monologales, que establece de nuevo un clima de tensión: espera, desconfianza, celos, interrogatorio, quejas, contradicciones, disputa, rompimiento provisional.

Por el contrario, el acto tercero con la visita de la hermana de Federico y, después, del padre, a Tomás, discurre todo él por el cauce de la exposición, tal como se ha definido más arriba. La demanda de protección de la diligente Clotilde y la tentativa de estafa del desaprensivo Joaquín Viera no son esenciales al avance de la acción, según notaron tempranos comen-

taristas. Sin embargo, no se puede decir en absoluto que sean partes superfluas: componen al vivo la trama de circunstancias por las cuales Federico Viera llega al extremo de su desesperación y sirven al dramaturgo para contrastar tres soluciones a un mismo problema, la decadencia de una familia de la buena sociedad: redención por el trabajo (Clotilde), corrupción (Joaquín) y dolor hasta la muerte (Federico).

El acto cuarto, aunque sin mutación de escenario, observa cierta simetría con el acto segundo. En él cuatro personas visitan sucesivamente a Federico en la habitación «modesta y desordenada» de su casa: Leonor, Tomás, Infante y Augusta. La visita de Leonor, para prevenir a su amigo de las murmuraciones de Malibrán, complementa la imagen de la confianza dibujada en el acto segundo: antes era Leonor quien socorría a su amigo, ahora es éste quien trata de hacerlo, devolviéndole un dinero; pero aquella prevención es la gota que faltaba para colmar el cáliz de amargura de Federico. «¡El marido de la de Orozco!», exclama graciosamente la Peri, preludiando aquel juego unamuniano de «el de la de López», y sale. Viene entonces Tomás, ofreciendo a Federico la salvación económica cuando ya es imposible la moral redención. Viene después Infante, pregunta a Federico la verdad acerca de su relación con la mujer de Tomás y, confesada ésta, pone en su mano la pistola. Por fin llega Augusta y, como en el acto segundo, los amantes dialogan intensamente hasta el rompimiento irrevocable: «Augusta (co-ririendo hacia la puerta y tratando de abrirla). — ¿Qué es esto? Cierra. ¡Federico! (Suenan un tiro.) ¡Jesús! (Cae sin sentido.)» Así termina el acto cuarto, y así hubiera terminado el drama de haberlo escrito Echeagaray o Sellés.

Galdós, como observaron pronto los críticos de la hora, añade (o si se piensa en la novela hablada: mantiene), tras la consumación de la catástrofe, el acto quinto, que es, en el sentido de la acción externa, anticlimático y, por tanto, muy audaz y nuevo frente a la tradición romántica (de *Don Alvaro* a *El gran galeoto*.) La razón de que ese anticlímax de acción no decepcionase a los espectadores inteligentes estriba en que *Realidad* no es un drama unipersonal donde la catástrofe del protagonista ponga término al conflicto: es, como se dijo, un drama múltiple, poliédrico, con tres protagonistas, cada uno con su conflicto trabado al de los otros. El suicidio de Federico termina con su conflicto y con la acción de aquí derivada, la más violenta; pero, muerto él, quedan pendientes los otros dramas: Tomás entre

la gente y su intimidad, Tomás ante Augusta; Augusta entre el honor social (opinión) y su secreto (la verdad no dicha), Augusta ante Tomás; e incluso quedan por resolver todavía otros dramas directamente relacionados con el recuerdo de Federico: cómo será la actitud de la mujer ante su amor perdido, cómo la de Tomás hacia su amigo muerto. Por eso «la imagen subjetiva de Federico» aparece al final, no como un truco romántico, no como un espectro ibseniano, sino como Federico mismo, a quien Tomás necesita hablar para aprobar su noble determinación, para darle el perdón y el abrazo que a la mujer no puede dar, pero que anhela dar a quien, matándose, ha confesado. Desde el punto de vista de la acción externa, del proceso argumental, el acto quinto puede considerarse anticlimático. Pero como *Realidad* no es un drama de acción, sino un drama de conciencias, hasta que éstas no alcanzan su verdad, no hay propiamente «fin». En el acto cuarto Federico alcanza su verdad cuando a la pregunta de Augusta («¿Adónde vas?») responde: «Adonde debo ir. A la paz de mi alma, al descanso de mis huesos. ¡Pido a Dios que me perdone!» (escena VII). Augusta y Tomás sólo llegan a su verdad más tarde, en el acto último: aquélla cuando encuentra imposible la confesión, reteniendo para sí su secreto («¡Imposible!... Dios me perdonará... cuando lo merezca», V, IV), Tomás al dirigirse con estas palabras a la imagen de su amigo: «No sé aborrecer. Me has dado la verdad: yo te doy el perdón. Abrázame» (V, v).

Otro aspecto muy importante de *Realidad* como experimento innovador es la proporción mayor y el manejo más sutil de la expresión monológica y de la conversacional, frente a la norma dialógico-retórica del teatro de la época. El buen drama de todos los tiempos es, en lo sustancial, diálogo, pero cuando éste degenera en esgrima retórica, su genuina virtud se disipa. Y, sobre todo, el mundo, en su «realidad», viene haciéndose desde hace ya mucho tiempo, por fuerza del sistema social moderno, cada vez más conversación y monólogo, dos formas sólo aparentemente antitéticas de un mismo fenómeno creciente: la insolidaridad del individuo respecto a su contexto colectivo. En un estudio acerca de *La incógnita* y *Realidad* traté de analizar las formas locuentes de esta última novela como indicios de la escisión y separación de los protagonistas: esto hubo de

4. GONZALO SOBEJANO, *Forma literaria y sensibilidad social en «La incógnita» y «Realidad»*, en *Revista Hispánica Moderna*, New York, XXX, 1964, pp. 89-107.

ser lo que condujo a Galdós a las formas monologales del soliloquio, el aparte y el monodólogo, y a la forma multiloquial de la conversación, formas todas ellas tan distintas del dualismo trascendente del auténtico diálogo como ávidas de él.⁴ Lo dicho entonces sigue siendo válido, desde el punto de vista de quien esto escribe, para el drama *Realidad*, donde la reducción obligada al pasar de un género a otro atañe sólo a la cantidad (conversaciones y monólogos los hay menos, o más breves), no a la calidad (monólogos y conversaciones entran en proporción y en modo desusados para la época). Sólo mencionaré, como ejemplos de abundancia y fineza en el arte de conversar, el acto primero, la primera parte del segundo y casi todo el acto tercero, y como muestra de diálogo impedido, horadado por monólogos de soledad y desconfianza, las escenas VIII-IX del acto segundo (Augusta con Federico) y los dos momentos de retirada nocturna de Tomás y Augusta (última escena del acto primero y penúltima del quinto). En aquel arte de conversar sin urgencias dramáticas está predibujado el rumbo de Benavente a partir de *Gente conocida* (1896). En aquel otro arte de monologar desde las raíces del alma, sin buscar ecos ni dentro ni fuera de la escena, sólo para sugerir escuetamente las direcciones del pensamiento silencioso, Galdós abre paso al posterior teatro de conciencia (Unamuno, Lorca y de ahí hacia adelante).

3. ALGUNOS ECOS DE «REALIDAD»

Cuando *Realidad* fue repuesta en Madrid, en 1931, Enrique Díez-Canedo le dedicó una crónica en *El Sol* (9-I-1931), de la que transcribo los siguientes fragmentos, porque concuerdan con las convicciones en que se inspira el presente comentario y señalan los efectos reales y potenciales de la obra:

«... *Realidad*, grande ya en su concepción primera, lo es de igual modo en su versión teatral, y hoy nos pasma que no se reconociera entonces toda la gallardía liberadora que hay en ese drama, en el cual ha de verse el comienzo del nuevo teatro español, más que en otras obras posteriores de Galdós mismo, que con *Realidad* hizo su primera salida ante el público, precedida tan sólo por ensayos juveniles de que se tuvo noticia más tarde.

En *Realidad* se apuntan muchos temas del teatro nuevo, del teatro actual: esa doble vida que hemos advertido en

Orozco la hallamos también en Augusta y en Federico Viera, en *La Peri*, esa deliciosa figura de mujer (...).

Aun en las formas, hállanse en *Realidad* rasgos que coinciden con la técnica de hoy, de puro apartarse de la de ayer. Por ejemplo, en el uso del aparte y el monólogo. Empléalos Galdós, no sólo en forma que aún era tradicional en su día, sino con aguda novedad. Así el doble monólogo, más que diálogo, de la escena última entre Augusta y Orozco, que se resuelve en el monólogo terminal del marido, de corte shakespeareano, sin imitación, por supuesto, y que sintetiza el proceso de las tres almas en lucha.»⁵

Juicios muy certeros éstos de Díez-Canedo, quien, sin embargo, parece no recordar bien, al pergeñar su crónica, la atención despertada por el drama de Galdós ni el ambiente teatral en que se produjo. Respecto a este último punto, es de justicia tributar un recuerdo al que podríamos llamar tutor dramático del insigne novelista.

Declaró Galdós en sus memorias, como es sabido, que su primer estreno teatral debióse a una propuesta del director de la compañía del Teatro de la Comedia, y actor él mismo, Emilio Mario. Aunque es dato rara vez omitido por quienes se ocupan de Galdós dramaturgo, conviene tenerlo muy presente para comprender mejor, en sus circunstancias históricas, el ingreso del novelista en una actividad por la que siempre había sentido tanta vocación como timidez.

En el Madrid de fines del siglo XIX repartíanse así las especies teatrales: la ópera tenía su sede en el Teatro Real; la comedia musical y el género chico hallaban marco en Apolo, Zarzuela y Eslava; dominaba el melodrama en el Teatro Noveidades y el juguete cómico en el Lara; el Teatro de la Princesa acogía con preferencia obras modernas francesas; el Español hospedaba la producción nacional barroca y romántica; finalmente, el Teatro de la Comedia, bajo la orientación de Emilio Mario, admirador consecuente de Moratín y su linaje, quiso ser el albergue de la comedia española contemporánea. El cronista de quien extracto estas noticias, las da abundantes y encomiásticas acerca del carácter y la labor de Emilio Mario. Actor muy capacitado, maestro de actores, director de escena que sabía subordinar el lucimiento de cada uno a la eficacia del conjunto,

5. ENRIQUE DÍEZ-CANEDO, *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*. I, Jacinto Benavente y el teatro desde los comienzos del siglo. México, Joaquín Mortiz, 1968, pp. 92-93.

renovador de la «mise en scène» en todo lo importante a la propiedad y el decoro, hombre de irreprochable gusto artístico, enamorado de la verdad, la sobriedad y la elegancia, Mario consiguió levantar el tono del escenario que regentaba y, en general, el tono de la escena española a un nivel muy alto. Baste recordar que alrededor de él cuajaron artistas de la categoría de Carmen Cobeña, María Guerrero (Augusta) y Rosario Pino, Emilio Thuillier (Federico) y Miguel Cepillo (Orozco), y autores tan destacados como Galdós y Benavente, Feliu y Codina y Joaquín Dicenta, y que aun el mismo Echegaray debió al influjo de Mario el apartarse por un tiempo de los delirios pseudohistóricos en verso y cultivar hasta donde podía la dramática contemporánea en prosa.⁶

En la Comedia, bajo la dirección de Emilio Mario, se estrenaron durante la última década del siglo aquellas obras que vinieron a determinar la nueva orientación del teatro español: *Las personas decentes* (1890), de Enrique Gaspar; *Mariana* (1892) de Echegaray; *La Dolores* (1892), de Feliu y Codina; *Juan José* (1895), de Dicenta; de Galdós, entre otras, *Realidad* (15 de marzo de 1892) y *La loca de la casa* (1893); de Benavente, *El nido ajeno* (1894) y *Gente conocida* (1896). Además: «A las obras de cómica estirpe, clásicas y modernas, unía la Comedia en sus buenos tiempos el ser centro de aclimatación para atrevidos dramas exóticos, y de experiencia para audacias de dramaturgos nacionales, exaltación de los consagrados y revelación de nuevos valores. Allí apareció por primera vez en Madrid el teatro de Ibsen, con *El enemigo del pueblo*, arreglado por el crítico «Zeda», y *Los espectros*, de que hacía una formidable creación «patológica» el malogrado Tallaví.»⁷

Podría decirse que el Teatro de la Comedia fue para su época, y en la forma mesurada que su época y su director escénico dictaban, una sala de teatro experimental, no vendida al sensacionalismo, sino empeñada en un progreso al mismo tiempo osado y razonable.

Que la dirección adoptada por el Teatro de la Comedia contribuyó en gran medida a que Galdós encontrase pronto y adecuado camino a sus personales dilecciones como autor dramático es algo tan evidente como la proposición complementaria: que Galdós, con aquella dramaturgia naturalmente desprendida

6. JOSÉ DELEITO Y PIÑUELA, *Estampas del Madrid teatral fin de siglo*, I, Madrid, Calleja, s. a. (¿1944?), pp. 127-228.

7. *Ibidem*, p. 162.

del frondoso bosque de realidades de su novela, signó de una manera decisiva la trayectoria del citado coliseo madrileño.

Gracias a las cartas que se conservan de Emilio Mario a Galdós, ahora accesibles en el volumen publicado por Soledad Ortega, puede apreciarse con pormenor el servicio constante y el asiduo estímulo que aquél prestó al naciente dramaturgo. Dos meses antes del estreno de *Realidad* aconsejaba al autor que aligerase un poco la escena del acto III entre Orozco y Joaquín Viera (papel éste que habría de representar el mismo Mario) en razón de que «como estamos en el acto 3.º debemos caminar a la acción en cuanto sea posible». Desde Valencia, en mayo del 92, telegrafaba a Galdós el éxito de la misma obra y le explicaba luego en carta que la representación había sido muy aplaudida «por más que, como usted sabe perfectamente, el drama asusta a las señoras que se retraen de llevar a sus hijas al teatro, por no estar al alcance del público, *ni de la prensa, que es lo más triste*, su tendencia moralizadora». También, con motivo del estreno de *Realidad* en Barcelona, en julio del mismo año, Mario, luego de telegrafiar al escritor el gran éxito obtenido, le escribe detalladamente acerca de la atmósfera poco favorable creada por algunos «respecto de la mayor o menor inmoralidad de la obra» y le comunica el efecto de cada acto en el público, particularmente la acogida entusiasta de tres pasajes: paradojas de la Peri (acto 2.º), suicidio de Federico (4.º) y sombra de Federico (5.º). Las noticias rápidas, los consejos de experto, los comentarios confidenciales, los alientos para proseguir trabajando, las muestras de fe en el autor y de afinidad con sus actitudes e ideas, las explicaciones precisas y orientadoras sobre la resonancia de tales o cuales escenas entre el público, las glosas agudas acerca de la insipiente periodística o la mezquindad de algunos sectores provincianos y clericales, van formando en el breve epistolario, a raíz de estrenos o reposiciones de los primeros dramas de Galdós (*Realidad*, *La loca de la casa*, *La de San Quintín*, *Los condenados*, *Doña Perfecta*, *El abuelo*) un testimonio impresionante de solidaridad estética y de clarividencia práctica, testimonio que culmina en aquellas palabras de la carta de 5 de enero de 1899, desde Madrid: «No deje de escribir p.^a el teatro que eso es lo [que] desean los envidiosos: el nombre de D. Benito Pérez Galdós pesa mucho en la balanza. V. se debe al público, no sea V. egoísta. Su nombre de V. como autor dramático llegará a tanta altura como ha llegado el del novelista, se lo dice a V. un practicón de teatros que ve con

alguna claridad el estado en que se encuentra nuestra pobre literatura dramática...», etc.⁸

Mucho más que «un practicion de teatros» (aunque ser también esto entrañaba para el ingenuo experimentador una importancia fácil de comprender) fue Emilio Mario el inmediato, eficaz y perseverante incitador de Galdós en su labor para la escena, el que le brindó marco oportuno, consejo leal y aquel estímulo que le escatimaban muchos espectadores inertes, conducidos por sus prejuicios éticos y estéticos, y algunos críticos mediocres, arrastrados por la ignorancia, la desorientación o por otros motivos más turbios.

Hay que reconocer, con todo, que los mejores críticos y lectores supieron apreciar debidamente la trascendencia del primer drama de Galdós y el encanto de algunas de sus figuras y situaciones.

Leopoldo Alas, que había dedicado muy penetrantes reflexiones a la novela *Realidad*, gustó menos del drama, pero aun así lo prefería, y con razón, a *La loca de la casa*: «*Realidad*, su primer ensayo y el mejor hasta ahora, presenta una saludable innovación, es una batalla ganada al convencionalismo y una puerta abierta a la realidad, a la idea profunda, a la psicología representable. El quinto acto de *Realidad*, donde sigue el drama que se había acabado (según receta antigua) en el acto cuarto, ese final digo es de un vigor, de una intensidad estética, de un patos realista y noble, que no tienen semejantes en la escena española.»⁹ Lo prefería también Clarín a otra obra de resonante éxito, según se lee en una carta: «Como le dije bien francamente que para mí *La de San Quintín*, a pesar de sus grandes, grandísimas bellezas, es inferior a *La loca* y sobre todo a *Realidad*, que sigue siendo *quand même* lo mejor de Vd. y el mejor camino para Vd.»¹⁰

Pereda, en carta del 2 de abril, desde Santander, notificaba a Galdós la complacencia que le había proporcionado el acto en casa de la Peri y su extrañeza ante el personaje Orozco, a quien estimaba «poco humano», hallando el quid del éxito merecido en «la novedad de todo ello; particularmente en el modo de expresarse el autor y los personajes. Esto es lo nuevo y lo hermoso y lo indiscutible...»¹¹

8. *Cartas a Galdós* presentadas por Soledad Ortega, Madrid, Revista de Occidente, 1964. Lo citado, en pp. 357-358, 360-361 y 400.

9. LEOPOLDO ALAS, «CLARÍN», *Galdós*, Madrid, Renacimiento, 1912, p. 237.

10. *Cartas a Galdós*, p. 267. Carta escrita en la Nochebuena de 1894.

11. *Ibidem*, p. 156.

Por su parte, antes del estreno del drama, el joven periodista Navarro Ledesma, tan adicto a Galdós, le expresaba su desconfianza respecto a que hubiese actores capaces de comprender y representar «al sublime Tomás Orozco» ni «al delicadísimo e intrincado Viera», así como sus temores de que las imágenes subjetivas disgustasen al público, tan poco amigo de sombras y apariciones «cuando éstas no van acompañadas de los buñuelos de los santos».¹²

A los ensayos que sobre *Realidad* escribieron Emilia Pardo Bazán, José Yxart y Rafael Altamira sólo he de referirme brevemente (son trabajos muy conocidos) para indicar que Pardo Bazán fue quien más hincapié hizo en la solución anticalderoniana del conflicto de honor, Yxart el que mejor ponderó el espíritu de análisis opuesto al patetismo convencional, y Altamira quien con más entusiasmo exaltó el drama moral de Orozco, y para recordar cómo los tres supieron percibir, con agudeza semejante a la de Clarín, el valor de innovación de la obra:

Emilia Pardo Bazán: «La verdadera novedad del drama de Galdós consiste (...) en abrir puertas al realismo en la forma, y al pensamiento filosófico en el fondo, uniendo a mayor suma de verdad ese sentido de la vida humana que se revela en un momento supremo y la marca para siempre con un trazo de luz o un estigma de miseria y pequeñez.»¹³

José Yxart: «El espíritu de análisis intelectual de *Realidad*; el espectáculo ya más verdadero y más hondo de la sociedad española, tal como es, no obtuvieron de mucho ni el entusiasmo ni la admiración que otros dramas más convencionales pero de una brillantez meridional, e inspirados en una ficticia pasión propia de la raza. Es más: lo que hay en *Realidad* del pensamiento contemporáneo: el espíritu de tolerancia, de amor y caridad reflexivos, fue resueltamente rechazado.» «La resistencia a aceptar al intelectual Orozco es hasta la fecha la última y más saliente nota del criterio de nuestro público.»¹⁴

Rafael Altamira: «...en esto, en hacer todo un drama para servicio de un solo acto — como se vive toda una vida para un solo momento de ella, que decide de su valor para siempre — está la novedad de Galdós». «Esta *manera* de hacer ya es conocida de los lectores de sus libros: no es otra, tampoco,

12. *Ibidem*, p. 307. Carta de Navarro Ledesma, desde Toledo, el 27 de diciembre de 1891.

13. EMILIA PARDO BAZÁN, *Nuevo Teatro Crítico*, año II, núm. 16, abril 1892, p. 63.

14. JOSÉ YXART, *op. cit.*, vol. I, pp. 328-329 y 331.

la que ha usado Tolstoi en *La guerra y la paz*; pero el atrevimiento era traerla al teatro, aquí en España, y ofrecer el primer ejemplo de un carácter —el de *Orozco*— que apenas si se revela en toda la obra hasta los últimos momentos, precisamente aquellos en que debe notarse y hacer sentir su inmensa superioridad.» «En estos dos ejemplos, uno de composición y de ideal el otro, reside para mí la importancia del drama de Galdós como tipo y quizás como influencia.»¹⁵

No es mi intención revisar toda la crítica surgida en torno al primer estreno de Galdós, pero para terminar desearía recoger tres testimonios del efecto de *Realidad* en miembros de la generación, entonces incipiente, de 1898 (aparte Benavente, que tanto hubo de aprender de tan inmediato y prestigioso modelo).

El joven periodista Valle-Inclán, comentando *Ángel Guerra*, aludía a la capacidad de su autor para captar los más distintos ambientes sociales, y escribía, aunque refiriéndose a la novela *Realidad*, no al drama: «Un novelista que ve tan hondo, que ha adivinado toda una época, como sucede en los *Episodios*, es el llamado a hacer la *novela* de salón, de que tanto se habla hoy día. ¿Qué es *Realidad* sino una novela de este género? Para que ciertos críticos la consideren como tal, no le falta más que un título de duquesa a Augusta.»¹⁶ ¿Habrà algún eco de este pensamiento en la valle-inclaniana Augusta del Fede, aristocrática diva del adulterio perverso?

En *Anarquistas literarios* (1895) José Martínez Ruiz consideraba el drama galdosiano más universal que la novela: «en su obra dramática hay algo que no es sólo de España: palpitan en ella ideas universales, sentimientos que laten en el corazón del hombre moderno, sin distinción de nacionalidades». Y en *Literatura* (1896) afirmaba rotundamente: «Sus dramas encierran siempre alguna idea grande; Galdós es un artista del arte social. Mucho antes de aparecer en Francia *La petite paroisse*, de Daudet, y *Le pardon*, de Lemaître, había llevado él ya al teatro el perdón de la esposa pecadora. *Realidad*, lo creo firmemente, y por eso no dudo en consignarlo ante el lector extranjero, es para mí una de las mejores obras de nuestro teatro contemporáneo. Orozco, el protagonista, es un tipo digno de Shakespeare», y copiaba el estoico parlamento de Tomás con-

15. RAFAEL ALTAMIRA, op. cit., pp. 294-295.

16. *Publicaciones periodísticas de don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895*. Edición, estudio preliminar y notas de William L. Fichter. El Colegio de México, 1952, p. 57.

templando la pequeñez humana desde una perspectiva sideral, para concluir: «*Realidad* merece ser conocida del público europeo. ¿Por qué no se representa en París, donde con tanto aplauso se ha acogido a Ibsen, a Strindberg, a Hauptmann?»¹⁷ He aquí al joven Azorín prendado de la serenidad de Orozco y atento al panorama europeo.

También referente a Orozco es la misteriosa evocación de Unamuno en carta a Galdós desde Salamanca, el 30 de noviembre de 1898. Después de hablar del moralismo latino de Nazarín, añade: «De otra cosa tengo que hablarle a usted y es de Orozco, de su Orozco, a quien he conocido y tratado y de quien me despedí no hace muchos días. Iba a América. Es un hermoso drama, todo un drama que ha transcurrido silencioso en una villa muerta de esta provincia. ¡Qué pena me daba verle acariciar a mis hijos, él *que no podía tenerlos*, cada vez que venía a verme! Usted no sabe lo que sintió cuando vio en el libro de usted un reflejo tan real de sí mismo, y mucho más cuando usted no le conocía siquiera.»¹⁸ Aluda a la novela (como Valle-Inclán) o al drama (como Azorín), he aquí a Unamuno jugando ya a la realidad del personaje imaginario y a la consistencia imaginaria de la persona real. ¿Qué mejor prueba del fecundo genio de Galdós que haber imaginado en *Realidad* personajes dramáticos tan hijos de su verdad propia que parecen más reales, en su grandeza, en su dolor, que los fantasmas de la realidad diaria?

17. AZORÍN, *Obras completas*, vol. I, Madrid, Aguilar, pp. 188 y 235-236.

18. SEBASTIÁN DE LA NUEZ, *Cartas de Miguel de Unamuno a Galdós*, en *Papeles de Son Armadans*, Madrid-Palma de Mallorca, vol. XXXVII, mayo 1965, pp. 155-156.