

Notas e impresiones acerca del teatro de Benito Pérez Galdós

ALFONSO M. GIL

A mediados del siglo XIX la burguesía comienza a ser el elemento social dominante en la vida española. Con ella surge el movimiento teatral que se ha dado en llamar «alta comedia», que no es otra cosa que drama de la alta burguesía, altisonante y lleno de moralizaciones de alto vuelo. Los mejores representantes de esta nueva tendencia son López de Ayala y Tamayo y Baus. Como reacción contra este movimiento aparece el llamado Neorromanticismo de Echegaray. Se trata de un neorromanticismo desenfrenado, en el que la violencia, el fatalismo, la desolación sangrienta del romanticismo se reduplican, fuera ya de un marco medieval, con valor contemporáneo. Frente a la mesura, la dignidad y el orden de la obra de un López de Ayala, Echegaray opone, como a él mismo le gustaba decir, el llanto, el dolor y la muerte como expresiones sublimes del arte.

Esto que acabo de decir es, naturalmente, un comentario reducido y acaso simplista de estos dos movimientos — sin duda, *Locura de amor*, de Tamayo y Baus, contiene numerosos elementos románticos, y por otro lado, *El gran galeoto*, de Echegaray, representa un tipo de didacticismo «aburguesado» evidente —; sin embargo, creo que la secuencia y la interrelación de estos dos movimientos quedan suficientemente establecidas, dentro de los propósitos de estas notas.

El teatro español con Echegaray se puebla de dramas de honor desorbitados y sangrientos. A la obra, numerosa, de Echegaray vienen a sumarse las de neorrománticos como Eugenio Sellés, Cano y Mesas y otros.

En este movimiento vemos la tendencia del teatro español, tendencia, por desgracia, repetida, a caminar hacia atrás, buscando en el pasado fórmulas e inspiraciones.

Por otro lado, las condiciones en que se desarrollaba la actividad teatral española — circunstancias de obvio parecido con las actuales — no eran las más propicias para el desarrollo de nuevas técnicas o para el ensayo de nuevas aproximaciones.

Desde 1874 hasta bien entrado el siglo XX proliferan en España las salas de espectáculos y con ellas la necesidad de reper-

torios variados y frecuentes. Como suele ocurrir con toda empresa esencialmente económica, la rentabilidad de los teatros sólo puede asegurarse por medio de una explotación intensiva. El público, pues, se establece como juez literario de la época; los éxitos están en proporción directa con el número de representaciones alcanzadas, y la crítica teatral está al servicio no de la calidad dramática, sino de las exigencias del espectador, que, pagando, la mantiene. Mucho de esto sería expresado por Galdós en su prólogo a la edición de *Los Condenados*, obra que fue recibida despiadadamente por público y crítica.

Unamuno, otro escritor que intentará escribir teatro en la plenitud de su carrera, dice, en un ensayo aparecido en julio del 96, refiriéndose a la relación autor-público: «El autor y el público se hacen y rehacen uno a otro en la atmósfera confinada del teatro, y la crítica bendice y atestigua su infecundo enlace.»¹

Infecundo en cuanto a calidad, pero en cuanto a cantidad, extremadamente prolífico; en 1908, por ejemplo, se representaron en España cuatrocientas catorce obras, escritas por doscientos diferentes autores.

Naturalmente, un teatro orientado hacia el negocio dejó de preocuparse por cuestiones estéticas y literarias y cifró sus ambiciones en mantenerse en buenos términos con un público poco exigente. Los escritores se vieron ante el dilema de aceptar la dictadura de los públicos o rebelarse abiertamente contra ella. La última de las dos alternativas suponía el irremediable aislamiento y la renuncia a ver sus obras representadas.

A veces la dictadura del público ha dado origen a la creación de un teatro valioso y estimable. Cuando el público representa al pueblo, como lo hizo en nuestro Siglo de Oro, su dictadura puede ser beneficiosa, porque el teatro popular contiene toda una tradición en sí; pero cuando ese público representa a la burguesía, a un sector de la sociedad con su sistema propio de gustos y disgustos configurado por una situación social determinada, entonces lo que tenemos es un teatro parcial y aislado; así lo ve Unamuno, quien, en el ensayo antes citado, nos dice: «Y ¿qué les importa a los nuestros el pueblo, si no escriben para él, sino para el público, que es quien les paga? Porque el público no es sino parte del pueblo, y la más artificiosa de él apenas es pueblo;

1. MIQUEL DE UNAMUNO, *El Teatro español*, Salamanca, 1896, en *Teatro Completo*, Madrid, 1959, p. 1138.

el público no representa a la totalidad, no es representativo ni mucho menos.»²

Existe, pues, un círculo vicioso autor-público-autor en el que la falta de calidad del teatro se perpetúa: «El público se forma, como el autor, en el teatro mismo y va a ver lo teatral; es la quinta esencia del espíritu de rutina y de convención hipócrita. Va al teatro a hacer la cocción y ver caras bonitas, a reírse y olvidar luego aquello de que rio; todo latigazo moral le corta los horrores de la digestión...»³

Este estado de cosas, de por sí poco propicio para la innovación, se agrava por la falta de auténticos directores de teatro, debida en gran parte al papel preponderante de los primeros actores; las compañías están a la merced del «primadonismo» de actores y actrices.

Federico Sainz de Robles resume el panorama del teatro español en el momento en que Galdós decide abordar el género teatral: «En 1891 el panorama del teatro español era desolador. Se vivía en él de heces y de eferescencias. Las heces del romanticismo y las eferescencias del naturalismo. Aquéllas, ya españolas. Éstas, aún francesas. Los más populares autores andaban desorientados. Sin atreverse a dejar los antiguos métodos, ya secos y rancios, y sin notarse con arrestos ni con gustos para asimilarse los nuevos, aún en agraz. Don José Echegaray, el primero de los dramáticos, distante ya de sus éxitos apoteóticos (sic), volvía del revés sus trajes pasados de moda y un poco deslucidos. El público estaba ya saturado de conflictos turbulentos, de expresiones horripilantes, de esos que meten el corazón en un puño al espectador de buena fe que pretende divertirse.»⁴ En este juicio de Sainz de Robles vemos, curiosamente, la falta de seriedad que Unamuno critica con dureza; en efecto, Sainz de Robles parece añorar el teatro de diversión, el teatro evasivo. Dejando a un lado dicha discrepancia, podemos asumir que el estado del teatro español a fines del XIX dejaba mucho que desear.

GALDÓS, AUTOR DRAMÁTICO

En este punto debemos plantearnos la siguiente pregunta: ¿qué impulsó a Galdós, novelista ya de reconocida fama, a inten-

2. *Ibíd.*, p. 1139.

3. *Ibíd.*

4. FEDERICO C. SAINZ DE ROBLES, *El teatro de Galdós*, en Benito Pérez Galdós, *Obras completas*, t. IV. p. 502.

tar una carrera teatral en ambiente tan poco propicio? Sainz de Robles parece atribuir la decisión galdosiana de intentar suerte en un género distinto de la novela a que Galdós consideró haber llegado a la cumbre de su novelar y con ello a la clausura de su ser novelista: «Verdaderamente, no pudiendo pasar de la cumbre como novelista, si aún se encontraba con fuerzas para caminar con garbo y con prisas, le era necesario lanzarse por otro camino. El de la novelística no podía ya ofrecerle nuevas dificultades, nuevas sorpresas, nuevas glorias. Tal vez esta comprensión, unida al encanto de rejuvenecerse y de intentar idéntica aventura a la malograda tantos años antes, serían quienes mejor le empujaron a la empresa.⁵

Esta opinión me parece injustificada, pues un novelista del calibre de Galdós tiene clara conciencia de lo ilimitado de la creatividad narrativa y no puede caer en la equivocación de considerar como terminada su obra por el mero hecho de haber llegado a perfeccionarla. Creo más bien que la nueva vertiente creadora fue producto de un deseo de establecer contacto directo con el público, de un acercarse a aquellos que, para el Galdós novelista, estaban necesariamente alejados.

Ricardo Gullón se acerca más a lo que podemos considerar como el móvil de Galdós: «Galdós emprende la aventura teatral movido por dos estímulos distintos: ganar dinero, medios para desenvolverse mejor y atender a los gastos derivados del género de vida que le gustaba, y renovar el teatro español, adherido a una rutina sin ambiciones, a una insignificancia hiriente que parecía tener en la inquietud del pensamiento vivo su peor enemigo».⁶

La decisión de Galdós de acercarse a las tablas, en 1892, estando ya consagrado como novelista no puede ser calificada de repentina. Por una parte su afición al teatro data de época muy temprana, cuando, siendo todavía un adolescente, intentó probar suerte como autor dramático. De aquel intento primerizo tan sólo han llegado hasta nosotros algunas alusiones y el título de un drama histórico, «La expulsión de los moriscos», que a punto estuvo de ser estrenado en el Teatro Español de Madrid.⁷ Galdós se apresuró a destruir todo rastro de aquel teatro de juventud del cual sí sabemos que fue histórico y que estuvo imbuido de elementos románticos.

5. *Ibíd.*, p. 501.

6. RICARDO GULLÓN, *Galdós, novelista moderno*, Madrid, 1960, p. 29.

7. SAINZ DE ROBLES, *op. cit.*, p. 501.

Por otra parte, Galdós fue durante toda su vida asiduo asistente a los acontecimientos teatrales madrileños, como afirma don Joaquín Casaldüero.⁸ Este contacto ininterrumpido con el teatro se intensifica poco después de la aparición de su novela dialogada *Realidad*, en 1889, cuando Galdós descubre, con la ayuda de amigos y admiradores, las posibilidades dramáticas de la mencionada novela. Uno de esos amigos, el médico Manuel Tolosa Latour, escribe a Galdós acerca de *Realidad* calificando la obra de «infundio teatral» en diciembre del 89:

«... y envíale, como le prometiste, el primer ejemplar de ese infundio teatral que, para admiración del mundo, ha brotado del fogón incandescente de tu caletre. Si me curo, como espero, te prometo que no quedará dengoso alguno a quien no recomiende la ansiada *Realidad*.⁹

REALIDAD

Aparentemente parece fácil dar el salto de la novela dialogada al teatro, y sin embargo no lo es. El mundo de la novela dialogada está basado en un sistema de «comunicación» en el que el monólogo juega un papel de gran importancia. La acción queda relegada a un plano menos prominente y se nos ofrece a través de conversaciones, de reflexiones, y el lector debe entresacar de ese laberinto de palabras el auténtico sentido.

El caso de *Realidad* es todavía más extremado, por ser esta novela de interioridad, de profunda introspección. Gustavo Correa, a quien pertenece uno de los mejores análisis de la novela aparecidos hasta hoy, dice: «La dimensión de profundidad que el novelista explora con particular acuciosidad se halla radicada en el fondo de la conciencia individual, oculta a la mayoría de los mortales. Sólo la capacidad para leer dentro de sí puede dar a los personajes este conocimiento interno de su ser, cuya revelación se efectúa generalmente, durante las crisis de la personalidad, o en los momentos en que se hallan confrontados, en diálogo interior, con quienes han resultado ofendidos por sus actos.»¹⁰

8. JOAQUÍN CASALDUERO, *Vida y obra de Pérez Galdós*, Madrid, 1951.

9. JOSÉ SCHRAIBMAN, *Cartas de Manuel Tolosa Latour a Galdós*, en *El Museo Canario*, n.º 77-84, Las Palmas de Gran Canaria, 1961-62, p. 176.

10. GUSTAVO CORREA, *Realidad, Ficción y Símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, Bogotá, 1967, págs. 158-159

El mundo de *Realidad* es aquel de la conciencia de tres seres muy distintos: Augusta, Federico y Tomás Orozco. Augusta es el rebelde que pide a la vida todas las posibilidades. Abierta a todo, dispuesta a encontrar en la realidad algo más que el conjunto de unas convenciones vivenciales, se ve envuelta en el mundo turbulento de Federico, una especie de fantasma del pasado, lleno de contradicciones en las que se funde un sentido del honor calderoniano y la necesidad más imperante por el desorden. Es esta «realidad» paradójica de Federico lo que atrae a Augusta, prisionera del mundo de abstracciones de su marido, un asceta del espíritu que pretende sobreponerse a lo diario, a lo terrenal a través de una adopción de principios que estén por encima de las cosas del mundo.

En la novela, Galdós va hilvanando la difícil tapicería de esos tres caracteres por medio de profundas exploraciones de sus espíritus. Esto, de por sí, hace difícil la conversión de *Realidad* al teatro (recordemos que en el momento en que Galdós escribe, el teatro psicológico, de introspección, es algo prácticamente desconocido en España y que el teatro en vigencia es una explosión de sentimientos a flor de piel, de gesticulaciones superficiales faltas de complejidad).

Quizá sea, precisamente, esa complejidad lo que impulsa a Galdós; así lo insinúa Gullón, quien ve en el paso de la novela narrada al de la dialogada un avance en el proceso de independización de los personajes galdosianos: «Utilizar la forma dramática como novelesca, eliminando por completo la narración, parecía significar que el proceso de interiorización estaba llegando a un punto en donde el novelista podía desaparecer totalmente, o casi totalmente, para que sus criaturas hablaran por sí mismas, produciendo la mayor impresión de verdad.»¹¹

Desde este punto de vista podemos considerar el salto de la novela dialogada al teatro como un paso más en ese proceso, puesto que el teatro supone la independización total de los personajes que integrados en esa tierra de nadie que constituye la escena se materializan, cobran una dimensión espacial y a través de ello perfeccionan la ilusión de autonomía.

Al examinar el desarrollo de la novela observamos cómo el monólogo representa la única vía de exploración del mundo interior de los personajes. Augusta, en la Jornada I, en una escena en la que se confiesa a sí misma y se autoanaliza, establece los

11. GULLÓN, op. cit., p. 29.

límites en los que ha de desarrollarse el drama; se trata de un largo monólogo sin el menor movimiento. La escena es totalmente irrepresentable, y sin embargo crucial en el curso de la trama. Este es el caso en el proceso que ha de conducir a Federico Viera al suicidio y en la completa liberación de Orozco. Otro de los problemas que la novela presenta frente a una escenificación es el empleo, por parte de Galdós, de sombras como segundas partes de una confrontación íntima. Correa dice, acerca de ello: «Estos procedimientos de desdoblamiento de la personalidad (diálogos con las sombras de otros personajes permiten, por consiguiente, poner al descubierto reconditeces de conciencia que revelan en sí una realidad interior, oculta, sin duda a otros individuos».¹² En la novela la sombra de Orozco acosa a Federico Viera constantemente poniendo de manifiesto la íntima vergüenza que éste siente al degradar a un amigo. Las sombras son de una importancia capital en la novela, y sin embargo presentan, al ser traducidas al juego de un escenario, un problema de artificiosidad.

En resumen, *Realidad* presenta problemas casi irremontables al intentar su escenificación. Para Gonzalo Sobejano uno de los principales defectos de la versión dramática de *Realidad* reside en la reducción de los treinta y seis emplazamientos de la novela a seis, con lo cual el suicidio de Federico tiene lugar en su propia casa en la que se suceden las visitas de los distintos personajes precipitando los acontecimientos de manera totalmente desordenada.¹³ Lo que en la novela constituye todo un proceso psicológico, en la obra de teatro resulta una caótica sucesión de entradas y salidas. Los monólogos se limitan necesariamente y con ello la dimensión íntima de la novela se disipa. Pero el resultado más grave de la escenificación lo constituye la reducción de Orozco a un personaje lejano, de difícil definición, destruyendo con ello un plano muy importante del conflicto realidad-ficción que es en definitiva donde reside el sentido de la obra.

A pesar de todo ello, con *Realidad* la escena española cobra una nueva dimensión y se acerca al teatro europeo esbozando el teatro interior y presentando un problema de auténtica trascendencia.

12. CORREA, op. cit., p. 160.

13. GONZALO SOBEJANO, *Forma literaria y sensibilidad social en «La incógnita» y «Realidad» de Galdós*, en *Revista Hispánica Moderna*, abril 1964, págs. 89-107.

Tras el estreno de *Realidad* en 1892, Galdós se mantiene en el teatro hasta 1918. La lista de las obras dramáticas galdosianas está llena de ecos familiares para aquellos que conocen la producción novelística del escritor canario: *El Abuelo*, *Doña Perfecta*, *Zaragoza*, *Cassandra*, etc. Otras obras, entre ellas *Electra* y *La de San Quintín*, dos de sus mayores éxitos, fueron escritas para el teatro. En total, Galdós estrenó veintidós obras. El balance general es favorable a los éxitos. Dos veces gustó Galdós la amargura del fracaso, en alguna ocasión recibió el premio del éxito apoteósico, mas en cualquiera de los casos mantuvo una posición sin concesiones. Ni se sometió al gusto enfermizo del público ni acató los preceptos enmohecidos de la crítica. Su intento fue, él mismo nos lo dice en los prólogos a *Los Condenados* y a *Alma y Vida*, el de revolucionar la escena, aboliendo el status quo imperante. Los temas centrales del teatro galdosiano son claro exponente de su actitud. La lucha entre lo liberal y lo estancado, tanto en lo religioso como en lo social, la necesidad de ruptura con las normas aristocráticas que imponían la realidad social del país aparecen representadas en su obra como testimonio de su compromiso con las exigencias político-sociales del país. Los sueños, la esperanza, la dualidad entre la realidad interna y la externa, el deseo de romper las cadenas de lo establecido en pos de una libertad espiritual y personal, que encarnan sus personajes, son manifiesto del compromiso que Galdós mantuvo para con el hombre de su tiempo. Técnicamente, no supo Galdós acercarse al teatro, y sin embargo *su obra es decisiva en una evaluación del teatro español contemporáneo*.

A pesar de todo esto, y a pesar de que a mi juicio, la influencia de Galdós se hace notar en escritores españoles que están estrenando hoy en día, difícilmente veremos una obra de Galdós en la cartelera del teatro. Las razones de este olvido están en la continuidad de una apatía teatral en cuanto al mundo exterior y en que Galdós nunca pudo dar el paso de novelista a autor dramático. *Sus obras son más que teatro, sinopsis de novelas*. En general las obras son largas, carentes del ritmo necesario para que su puesta en escena no se convierta en una lenta progresión de prolongados parlamentos, a veces interminables. Los personajes son en general esquemáticos y las ideas, aquello que Galdós quiso imponer en la escena, están muy a menudo limitadas a símbolos. La alegoría era algo muy difícil de captar

para el público de su época. Mientras en sus novelas Galdós construye una humanidad portadora de símbolos, en su teatro los símbolos se disfrazan de hombres. Es como si estuviéramos asistiendo a un desfile de pancartas, profundamente pensadas e intelectualmente válidas; sin embargo, el teatro es algo más complicado y sus mecanismos parecieron escapar al genio de Galdós.

Ya en sus novelas se nota la tendencia a una elocuencia demasiado formal que en su teatro se convierte en retórica. A Galdós, que le sobra la inteligencia para encontrar la idea, le falta intuición para ponerla en los términos que el teatro requiere.

Y así, Galdós, aún consciente de la necesidad de renovar la dramática española, cayó — como cayera también Unamuno — en el vicio de la verbosidad, de la palabra excesiva; vicio que, como mencionábamos al principio de estas notas, era común al teatro que Galdós quiso influenciar. Cayó Galdós en una equivocación bastante común en los hombres de teatro español de nuestro siglo: el machacar por medio de palabras los oídos del espectador al servicio de su interés por transmitir una idea, olvidándose de que el teatro es, por encima de todo, acción, y que el diálogo, por bien concebido que esté, no constituye de por sí una situación teatral.