

TEATRO Y NOVELA DE GALDÓS: *REALIDAD*

En 1892 se pone en escena la primera obra teatral representada de Galdós, *Realidad*, y a partir de entonces éste no dejará de escribir y de estrenar dramas hasta 1918, poco tiempo antes de su muerte.

Esto sucede cuando Galdós estaba en la cumbre del éxito novelístico, y no deja de llamar la atención un cambio de género aparentemente tan drástico, inquietante para ciertos críticos, que se han preguntado por las causas de este giro tan sorprendente como inesperado en ese momento.

Pero si se sigue la trayectoria de Galdós, se podrá observar que el teatro había sido para él el gran amor desde que comienza sus pasos de escritor. Hoy se conoce su primera obrita, un drama escrito en la adolescencia, que responde al título de *Quien mal hace, bien no espere*, de contenido muy curioso, creada el año de en 1861 y publicada por primera vez en *Estudios Escénicos*, en 1974: "Sería un contrasentido pensar que *Quien mal hace...* es un buen drama. No lo es, ni puede serlo"¹.

Sin embargo, hay ya en esta obra cosas interesantes, estructuras que se repetirán después, como la relación de los dos únicos personajes, Inés-don Froilán, "un esquema que aparece reiteradamente en los dramas gal-

¹ BENITO PÉREZ GALDÓS, *Quien mal hace, bien no espere*. Ensayo dramático en un acto y en verso. Edición e introducción de Ricardo Doménech, en *Estudios Escénicos*, 18 de septiembre, Diputación Provincial de Barcelona, 1974, pp. 265-292.

dosianos: la antítesis entre la heroína llena de encanto, de gracia, de sensibilidad y de inteligencia y el anciano o la anciana siniestros, llámense Pantoja, doña Juana, etc., de los cuales don Froilán es una prefiguración².

Y aún hay algo más interesante, algo que se relaciona con la biografía de nuestro autor. Don Froilán, un personaje malvado, pero además aventurero, atrevido y mujeriego, se apellida Pérez, lo mismo que el padre del escritor y tiene la misma edad que él tenía en la época de la creación del drama. Es evidente que en la mente del novel escritor está presente la figura de su progenitor, aunque lo dota de un temperamento opuesto al del tímido don Sebastián Pérez, siempre opacado por la dominante personalidad de la señora Galdós. Lo cual se podría interpretar de dos maneras: 1) bien podría Benito dotar al personaje de algunas características de su consorte y disimularlas a través de un personaje masculino, y 2) el significado que Jacques Beyrie sugiere, el deseo inconsciente del niño de tener un padre con ese tipo de personalidad³.

Estas proyecciones de la adolescencia se verán reflejadas después a todo lo largo de su producción literaria, como ya se ha observado en algunas ocasiones.

El hecho es que la primera obra escrita por Galdós fue un drama, lo cual es bastante significativo. Pero además, es evidente que el teatro fue una verdadera vocación en su juventud, vocación que nunca ocultó y sobre la que ofreció toda clase de explicaciones:

² *Ib.*, p. 263.

³ "Don Froilán possède, au plus haut degré, les qualités viriles qui faisaient si cruellement défaut à don Sebastián. Tout au plus pourrait-on se demander si don Froilán n'aurait pas été doté, par compensation, du caractère que Galdós aurait tellement voulu voir manifester à son père" (Jacques Beyrie, *Galdós et son mythe*, Tome I. Paris, Librairie Honoré Champion, 1980, p. 95).

...en mi juventud me entusiasmaba la forma dramática, y esta afición la exterioricé en diferentes tentativas de comedias y dramas, pero desengañado de que Dios no me llamaba por tan áspero camino, rompí todos mis papeles y no volví a cuidarme de que había escenarios en el mundo⁴.

En *El Doctor Centeno*, la tan interesante novela galdosiana, se ven reflejadas, a través de Alejandro Miquis, uno de los grandes personajes de esa obra y autor de dramas, las inquietudes del creador joven, inseguro y entusiasta al mismo tiempo, que no puede por menos de escribir, pero que duda de su obra: "Porque Alejandro era autor dramático. Tenía tres dramas ya desechados por su propio criterio y uno flamante, nuevito, que era su sueño, su gloria, su ambición, sus amores"⁵.

No sólo como autor dramático, Alejandro ha sido visto como el *alter ego* de Galdós. La vida de un grupo de estudiantes jóvenes en una pensión, narrada en la novela, es sin duda una evocación de los primeros años del escritor en Madrid. Lo mismo que él, Miquis rechaza sus propios dramas, hasta aquel descrito arriba en el que había depositado su gloria y sus esperanzas: "Quemar *El grande Osuna*.... Es detestable... Es feo y repugnante como mi enfermedad" (*El Doctor Centeno*, p. 1447).

Galdós ofrece una explicación, que se puede tener en cuenta o no, del por qué abandonó un género que tanto le gustaba y lo sustituyó por otro, la narrativa, el preferido en aquellos tiempos:

Hace más de veinte años, hallándome en los comienzos de la vida literaria, y viendo cerrados ante mí todos los cami-

⁴ BENITO PÉREZ GALDÓS, *Memorias de un desmemoriado*, "Autor teatral", en *Obras completas. Novelas y miscelánea*, Madrid, Aguilar, 1977, p. 1458.

⁵ BENITO PÉREZ GALDÓS, *El Doctor Centeno*, en *Obras completas*, IV. Madrid, Aguilar, 1966, p. 1376.

nos, creí que podría meterme por el de la novela, que me pareció más expedito y *menos trillado que otro*⁶.

Sin embargo nunca olvidó el escritor el estilo dramático; de él queda, en sus novelas, el uso frecuente de diálogo teatral, como puede verse en *La desheredada*, en el propio *Doctor Centeno*, en *Ángel Guerra*, en *El caballero encantado* y en otras, y hasta, por lo menos, en dos *Episodios*, *España trágica* y *De Cartago a Sagunto*.

Pero el regreso de Galdós al teatro en 1892 no puede verse sólo como la satisfacción de un deseo originado en la infancia. Hay otra razón mucho más importante, que es el rumbo político que el escritor había tomado desde 1886. Lo que él quería entonces era transmitir un mensaje diferente al de las novelas: mucho más directo y mucho más cercano a la gente. "Creo que más bien 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"⁷.

En una entrevista que se le hizo al escritor en aquel tiempo, preguntándole por la aparición de nuevos *Episodios*, se refiere a su interés más inmediato de hacer teatro y explica claramente su necesidad de un contacto mucho más directo con el público para los fines que le preocupaban:

Pero antes pienso en dar algo para el teatro; para la causa que persigo, quizás éste sea de efectos más inmediatos y eficaces. La comunicación entre las ideas del autor y del público es más directa y, por lo tanto, es de una energía mayor⁸.

⁶ BENITO PÉREZ GALDÓS, *Arte y crítica*, cit. por Joaquín Casaldueiro, "La constante dramática en Galdós", en *Estudios Escénicos*, p. 115.

⁷ ALFONSO M. GIL, "Notas e impresiones acerca del teatro de Benito Pérez Galdós", en *Estudios Escénicos*, p. 158.

⁸ J. LEÓN PAGANO, *Al través de la España literaria*. Barcelona, Editorial Maucci, 1904, t. II, p. 103.

Una vez más demuestra el escritor canario su profunda intuición psicológica. Sin duda conocía las propiedades catárticas del teatro, observadas ya desde los tiempos de Aristóteles; pero el estrecho acercamiento entre el autor, sus personajes y el público era algo innovador, cuyos efectos señalaría Freud años después:

Del drama se espera que ahonde más en las posibilidades emocionales y que logre transformar aun las más sombrías amenazas del destino en algo disfrutable⁹.

El drama, afirmó el psicoanalista, requiere de una acción de la que el sufrimiento psíquico, derivado de las circunstancias, procede. Pero la acción tendrá que llevar implícito un anhelo de la voluntad y alguna oposición a él. La lucha del héroe-protagonista contra la comunidad social, se convierte en la tragedia social. El tema de la rebelión es fundamental en las obras comprometidas (y Freud señala las de Ibsen, próximas —en algunos momentos— a las de Galdós). También hace hincapié en el momento de la situación teatral en que el drama se vuelve psicológico, “pues el alma misma del protagonista es la que constituye el campo de una angustiosa batalla entre diversos impulsos contrapuestos, una batalla que debe concluir, no con el aniquilamiento del protagonista, sino con el de uno de sus impulsos” (*id.*, p. 1274).

La identificación del espectador con la obra puede ser total, y en ese caso le permite liberar muchos impulsos no expresados, “como la demanda de la libertad en cuestiones religiosas, políticas, sociales y sexuales, y cuando puede también dejarse llevar dondequiera que sus arrebatos quieran llevarlo” (*id.*, p. 1273).

Todo lo anterior explicaría el éxito que muchos de los dramas de Galdós tuvieron, éxito delirante en mu-

⁹ SIGMUND FREUD, *Personajes psicopáticos en el teatro*, en *Obras completas*, II. Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, p. 1273.

chas ocasiones, como el que se alcanzó con *Electra*, obra que, precisamente, tocaba las fibras sensibles de un pueblo en un momento determinado¹⁰. "No existe en toda la literatura española [...] ninguna [obra] que haya producido una explosión de entusiasmo y excitación que abarcara a tantos miles de personas al mismo tiempo como la que produjo *Electra*. La noche de su estreno comenzaron manifestaciones multitudinarias, violentos choques con la autoridad, que coincidieron con la derrota del partido conservador"¹¹.

El hecho es que Galdós se convirtió en el gran dramaturgo de su tiempo, comparado, primero con Echegaray, después con Unamuno y Valle-Inclán. Como ya han señalado varios investigadores, sus ideas fueron las más progresistas, y los grandes conflictos del teatro fueron representados con mucha dignidad y, al mismo tiempo, con atrevimiento. La mayoría de los problemas que se presentan en sus obras están hoy vigentes y, en ese sentido, es un teatro que sigue siendo actual en muchos terrenos¹².

De esta manera, las censuras que se han hecho a los dramas galdosianos, como técnicamente defectuosos, se atenúan considerablemente si se tienen en cuenta, por otro lado, las importantes innovaciones que introducen.

* * *

El primer drama que se representa es *Realidad*, en 1892, versión teatral de una gran novela dramatizada, que hoy no ha sido suficientemente valorada.

¹⁰ Cf. INMAN FOX, "Galdós' *Electra*", en *Anales Galdosianos*, I (1966), pp. 131-141.

¹¹ ELENA CATENA, "Circunstancias temporales de la 'Electra' de Galdós", en *Estudios Escénicos*, pp. 79-112.

¹² Cf. DOMINGO PÉREZ MINIK, "Galdós, ese dramaturgo recobrado", en *Estudios Escénicos*, pp. 14-15.

La idea de convertirla en drama parece que fue de Emilio Mario, eminente actor, director y empresario, que vio en ella posibilidades teatrales; la idea fue apoyada también por Echegaray, el hombre cuyo teatro estaba entonces en la cumbre del éxito. Y todo ello en un momento en que el pensamiento de hacer teatro se iba haciendo más fuerte en la mente de Galdós. Aunque el proyecto de llevar *Realidad* a las tablas no fue originalmente suyo, lo aceptó y llevó a cabo la adaptación¹³.

Para realizar esta adaptación, Galdós tuvo que hacer visibles cambios y simplificar grandemente los complicados sentimientos humanos que se debaten, se entrecruzan y se exponen en la novela. Todo ello resulta en evidentes diferencias entre las dos versiones. El escritor conocía muy bien a la sociedad española; conocía al público y sabía que sería imposible hacerle comprender cuestiones demasiado transcendentales. Aparte de ello, el espacio teatral exige una presentación diferente de los hechos y Galdós, como experto en ello, así lo afirmó:

El fin de toda obra dramática es interesar y conmover al auditorio, encadenando su atención, apegándole el asunto y los caracteres, de suerte que se establezca perfecta fusión entre la vida real, contenida en la mente del público, y la imaginaria que los actores expresan en la escena¹⁴.

Este conocimiento que Galdós tenía del público le permitía saber cuáles fibras sensibles serían inmediatamente atraídas de manera rotunda. Era consciente también de la dificultad de los temas que se debaten en la novela, inclusive de lo atrevido de muchos de ellos.

¹³ Cf. WILLIAM H. SHOEMAKER, "La acogida pública y crítica de 'Realidad' en su estreno", en *Estudios Escénicos*, pp. 25-61.

¹⁴ BENITO PÉREZ GALDÓS, Prólogo a *Los condenados*, en *Obras completas. Cuentos, teatro y censo*. Madrid, Aguilar, 1986, p. 311.

Y conocía también la imposibilidad de que fueran expuestos en un tiempo fijo y breve. Por lo tanto, aligera cuanto puede el argumento y simplifica la complicada personalidad de las figuras. Lo mismo sucede con el número de éstas, excesivo para la escena, y las reduce a la mitad, suprimiendo a varias secundarias.

Así, una novela en la que se tratan cuestiones de psicología profunda, se convierte en el teatro en una obra de honor y adulterio. Lo cual no supone, en absoluto, pérdida de valores dramáticos. Los tres personajes principales, Tomás Orozco, Augusta Cisneros y Federico Viera, cuya psique presenta múltiples facetas en la novela, se simplifican en el drama, hasta presentar solamente algunas de ellas. Así, el amor y el adulterio de Augusta aparecen fundamentalmente como el capricho de una mujer hermosa, rica y poseedora de todo lo que desea, sin que por ello sus valores personales sean menores. Lo que podría ser una atenuante para su falta, la carencia de vida sexual con su marido, está omitido en el drama. ("¡Pero si tú apenas haces ya vida marital con ella!", le dice en la novela Viera a la sombra de Orozco en una de sus visiones).

La virtud patológica, enigmática, difícil de comprender que caracteriza a Orozco (de ahí las muy diferentes interpretaciones que de ella se han hecho), se convierte en la escena en una rectitud normal, bondadosa, un tanto rígida, irónica a veces y mucho más humana que la del personaje novelesco. De ahí que la traición de su mujer sea más censurable, más de acuerdo con la moral tradicional a secas.

Por lo que se refiere a Federico Viera, son menores las diferencias en las dos versiones. Su gran problema en las dos es su honor rígido, que no le permite ver más que la traición que comete contra su amigo Orozco y que le hace despreciarse a sí mismo, además, por su oculta vida degradada. El conflicto existencial que se presenta en la novela, es el de un desdoblamiento amo-

roso, en el que una prostituta representa el amor noble, y posee, además, para él, características maternas, mientras que Augusta, que representa en la relación el amor prostituido, casi desaparece en el teatro: la prostituta queda como una simple amistad y el problema con Augusta se reduce a los remordimientos debidos a ser la esposa de su amigo; no hay conflicto directo con ella.

En el teatro, la personalidad de Viera resulta más inestable, más incapaz de soportar su falta de autoestima; su suicidio se presenta como planeado (a diferencia del de la novela, nacido de un arranque de desesperación), inclusive como una amenaza que esgrime con los que están alrededor de él. Lo comete en su propia casa, después de las sucesivas visitas de "la Peri", Orozco, su amigo Infante y, finalmente, Augusta. Mucho más cerebral y menos angustioso que el de la novela, donde huye del nido de amor donde se acaba de encontrar con su amante, en un estado totalmente descontrolado, y no lo comete delante de ella¹⁵.

Los críticos se han ocupado ya de unas escenas totalmente nuevas, añadidas en la versión dramática, cuya explicación no es fácil, por el carácter casi ñoño y sentimental que ofrecen. Tal vez podría pensarse en una concesión a un público religiosamente emotivo, tratando de establecer una corriente de simpatía hacia Federico. Éste, poco antes de su muerte, aparece como invadido de un gran amor materno, que no parece tener lugar allí. En un arranque, descuelga un retrato de su madre y "abrazándole como se abraza a un niño, le daba besos y le decía cosas"¹⁶. Una actitud semejante tiene con el libro de oraciones de la señora, "el recuerdo más vivo que poseo de ella", y se opone a que lo toque "la Peri" (tacto evidentemente "impuro"). Nada se sabe en el drama acerca de la imagen materna de Viera, ni de

¹⁵ BENITO PÉREZ GALDÓS, *Realidad*. Madrid, Aguilar, 1962, p. 351.

¹⁶ BENITO PÉREZ GALDÓS, *Realidad*. Drama en cinco actos y prosa, en *Obras completas, Cuentos, teatro y censo*, p. 151.

su ardiente amor por ella; de ahí lo sorprendente de la escena. En la narración epistolar que precede a *Realidad (La incógnita)*, hay algunas referencias a ella, personaje no muy atractivo, por cierto, poseedora de una moral rígida, con la cual Viera parece identificarse; pero el afecto por ella se estima muy diferente, la alusión es muy breve y los sentimientos parecen tener poca relación con el amor delirante de las escenas dramáticas.

El libro de oraciones es para Federico "la cosa de más mérito que existe en el mundo. Ni las piedras preciosas de más valor, ni las obras de arte más perfectas se igualan a esta incomparable joya" (p. 158). Finalmente se lo regala a Augusta poco antes de suicidarse, "para que veas si te estimo", estimación muy dudosa en la novela, donde muere llamándola "Peri", confusión que señala el revuelto estado de su mente.

Lo que en el teatro precipita el suicidio de Viera es el gesto de Augusta, al entregarle sus pagarés, liberados por Orozco. Gesto que exacerba su estado y lo lleva a la muerte. Lo cual es prueba de que lo más agudo de su conflicto se relaciona con Orozco y su traición para con él, signo de un carácter honorable. El problema existencial de Viera, su desdoblamiento afectivo entre dos mujeres, en el que la prostituta recibe la estimación y la dama encumbrada a la que él ha seducido, que lo ama con pasión, apenas su desprecio, está totalmente ausente en el drama.

La penúltima escena, culminación de la obra, entre Augusta y su marido, es mucho más breve y sencilla en el teatro y también menos intensa. Algunos párrafos coinciden exactamente en las dos versiones, aquellos en que la esposa no está de acuerdo con la "perfección" de él y la compara con su propio carácter "terrestre". Orozco trata de que ella confiese el adulterio y ella se niega. Y aquí, de nuevo, se añade algo que difiere completamente de la novela: Augusta tiene mie-

do; pero no un miedo moral, sino físico; teme que él, como marido engañado, la mate ("¿Y si tras esa manse dumbre rebulle el propósito de matarme? ¡Ay, siento un escalofrío mortal!" (p. 162). Temor que hace de Augusta un personaje mucho más simple, menos perspicaz y que cambia el tono general del drama.

La última escena, donde tiene lugar el monólogo interno de Orozco y una especie de delirio en el que se le aparece Viera, es muy breve (a diferencia de la novela) y muestra a un hombre obsesionado por el honor, por medio del cual puede comprender, e incluso identificarse, con su ofensor, muerto por la misma causa. Las ideas de Orozco son bastante transparentes, no complicadas como en la novela, y muestran a un hombre cuya principal preocupación es de la virtud humana, una virtud normal, sin complicaciones.

Es muy evidente que, en la relación directa con el público, Galdós suprime muchos asuntos que sin duda hubieran golpeado a la sociedad decimonónica aficionada al teatro. Él distinguía muy bien entre el lector aislado y solitario y la colectividad, que reaccionaría de manera diferente: "En el teatro se habla a la muchedumbre, cuyo nivel medio no es muy alto ni aun en las sociedades más ilustradas"¹⁷.

Tal vez, debido a ello, Galdós suprimió no sólo conflictos complicados, sino ciertas frases alusivas a la religión, a la moral pública, a cuestiones políticas. Algunos críticos han definido esto como "autocensura"¹⁸, la cual se detecta fácilmente en las novelas convertidas en dramas. Yo no lo llamaría "autocensura", sino "psicología de la sociedad", de una sociedad que tan bien conocía Galdós y a la cual iban dirigidas las obras.

¹⁷ BENITO PÉREZ GALDÓS, *Nuestro teatro*, en *Obras inéditas*, tomo V. Madrid, Editorial Renacimiento, 1923, p. 159.

¹⁸ WILLA SACK ELTON, "Autocensura en el drama galdosiano", en *Estudios Escénicos*, pp. 139-154.

Willa Sack cita algunas de esas supresiones. Por ejemplo, el apodo de "santo" aplicado irónicamente a Orozco y las referencias a su "sistema religioso particular", que él define y practica. La alusión de Viera a este personaje como "un jesuitón" ha sido sustituida por "un hipocritón".

Las explicaciones de Augusta sobre lo débil de su fe religiosa han sido suprimidas en el drama, así como el párrafo en que se refiere a la confesión católica, insatisfactoria para ella. (Define cuál sería para ella la forma de confesión ideal, y esa definición coincide, casi exactamente, con lo que sería una sesión de psicoanálisis, otra notable intuición galdosiana).

Las acotaciones de la novela que se refieren a la intimidad amorosa entre Augusta y Federico, señala Willa Sack, están ausentes en el drama. Han desaparecido también los diálogos que el matrimonio Orozco, desde sus camas, entablan. "El cambio extenso del carácter de La Peri y la relación entre ésta y su amigo Federico afecta de manera muy completa al conjunto de la obra" (p. 141). Efectivamente, el conflicto (o parte de él) de Federico es, como ya se ha visto, su desdoblamiento afectivo, el cual no existe en el teatro. (Por cierto que se trata de un problema frecuente en la vida de los hombres, existente en la realidad, que se produce en los adolescentes y en los adultos que no han llegado a madurar¹⁹). Así, la actitud de Viera con el libro de oraciones de su madre, que no permite que toquen las manos de "la Peri", sirve para advertir su discriminación hacia ella, a causa de su carácter de prostituta. En el drama, la criada de Peri, que adquiere nombre (Lina), fortalece su personalidad y se convierte en una confidente, circunstancia que acentúa la vida airada de su ama. Las frecuentes referencias de

¹⁹ Cf. SIGMUND FREUD, "Sobre una degradación general de la vida erótica", en *Obras completas*, tomo II, pp. 1711-1716.

Peri a su amor por el gitano tienen como fin poner en claro que no hay ningún tipo de amor entre ella y Federico.

El carácter de Orozco —señala Willa Sack— es, espiritualmente, menos extraordinario. Es decir, se simplifica también, haciéndose mucho más accesible. En este sentido, resulta una figura un tanto incongruente, ya que al convertirse en un personaje "normal", la reacción que se hubiera esperado de él habría sido vengar el adulterio de su esposa y no perdonarlo de una manera inconsistente.

A todas estas diferencias señaladas entre la novela y el drama se podrían añadir algunas más. En el Acto I están muy simplificados los comentarios políticos de algunos personajes (suprimidos también algunos de éstos), que atacan duramente al gobierno, al mal funcionamiento de las instituciones, a la crisis ministerial, a la corrupción, muy especialmente a la de la administración de Cuba. Las críticas proceden casi únicamente de la boca de Aguado (del que el resto de los contertulios insinúan malversación de fondos en la isla). Augusta también se pronuncia violentamente contra toda forma de gobierno, pero a ella nadie la tendrá en cuenta por dos razones: es mujer, y es, también, transgresora de sus deberes.

La alusión irónica de la novela a la guardia civil ("las desdichas, como las venturas, no vienen nunca solas: vienen en parejas como la guardia civil" [p. 87]), ha desaparecido también en el drama. Lo mismo la frase de Jacinto Villalonga: "los milagros ¿qué son más que fenómenos del hipnotismo? Todas las religiones, incluso la cristiana, se fundan en eso" (p. 49).

El crimen cometido unos días antes (que sucedió en la realidad), cuyos comentarios ocupan muchas páginas de la novela, y que se utilizan para marcar el partidismo de algunos personajes, así como para criticar a políticos y religiosos, es, apenas, una mención en el drama.

El largo monólogo de Augusta en la Jornada I de la novela (pp. 77-85), que es de gran importancia, ha desaparecido casi por completo en la versión teatral. Allí se refiere pormenorizadamente a sí misma, a su temperamento, a su infidelidad. Allí se demuestra la generosidad de su carácter, al no juzgar a Viera como su seductor. Es también una censura a la hipocresía social, a la educación gazmoña de las mujeres, y un canto a la libertad.

En cambio un personaje que casi es un símbolo en la novela y que apenas aparece, adquiere un papel mucho más activo en el drama. Se trata de Clotilde, la hermana de Viera, que ha roto las normas sociales y se ha enamorado de un tendero. En la narración este hecho está utilizado para subrayar la intolerancia de las viejas clases sociales y el futuro de las nuevas. En el drama, Clotilde aparece como una figura graciosa, linda y aprovechada, que visita a los Orozco para obtener beneficios de ellos por medio de sus monerías y su ingenuidad, y que sabe tocar las fibras sensibles de una pareja que no ha tenido hijos y que puede añorarlos si ella usa y abusa de sus encantos pseudoinfantiles.

En las escenas, semejantes en las dos versiones, entre Joaquín Viera, padre de Federico, y Orozco, hay unos pequeños cambios que llaman la atención y que quizá tienen poca importancia. La *obligación*, causa del problema (o del intento de extorsión de Joaquín Viera, un estafador en las dos versiones), liquidada en... según la novela en Bombay, según el drama, en Sidney. ¿Por qué el cambio? Dadas las peculiaridades de Galdós no se puede pensar en una sustitución caprichosa, sino en una causa específica. Tal vez alguna forma de interesar más al público, más familiarizado con una u otra ciudad. Sería interesante llegar al porqué de esta sustitución.

Todos los cambios que se hacen en el drama, como ya se ha visto, están destinados a atraer a un auditorio que difiere de los lectores. Pero esto no es algo nuevo

para Galdós. No hay que olvidar que, en sus largos años de novelista, fue muy leído y tuvo mucho éxito entre la sociedad decimonónica, a la cual critica sin cesar. ¿Cómo aceptaron, pues, censuras tan acres? Sin duda porque no las vieron, o no las entendieron, a causa de los dos planos narrativos que usa constantemente el escritor: Uno, aparentemente superficial, anecdótico, entretenido, que debió de ser, probablemente, el que los lectores entusiastas percibieron. Otro, alcanzable, a veces, sólo a través de una lectura detenida, o inclusive de un análisis profundo, realmente duro, agresivo, implacablemente crítico de esa sociedad que tan bien recibió esas novelas y que nunca llegó a penetrar en él; de no haber sido así, Galdós nunca hubiera obtenido el éxito al que llegó, ni su obra hubiera tenido el monto de ventas que alcanzó.

Pues bien, en el teatro, al menos en *Realidad*, lo que el escritor hace es limitarse a ese plano externo donde se evitan las cuestiones transcendentales que sólo hubieran aburrido o escandalizado a ese público presente que asistía a las funciones.

La Jornada IV y el Acto IV son totalmente diferentes, tal vez por causas técnicas, ya que la Jornada cambia constantemente a los escenarios más variados: el teatro Real, la casa de Peri, la casa de la viuda de Calvo (donde Clotilde está depositada), la calle, los salones de Pilar San Salomó y la casa de Federico. Nada fundamental tiene lugar allí; la angustia de Federico va creciendo; su desdoblamiento entre las dos figuras femeninas se hace más doloroso; le confiesa a Orozco la gran atracción que el mal ejerce sobre él y finalmente comienzan sus delirios con la sombra de Orozco, con la cual debate el tema del honor y es la sombra la que empieza a insinuarle los beneficios de la "partida", señalándole "un botón" que se encuentra debajo del corazón, el cual se oprime con facilidad. La Jornada termina con la angustia del desdoblamiento expresada

concretamente (“¿Dónde encontraré yo la compañera de mi vida, la que reúna en un solo sentimiento el amor y la confianza, la ilusión y la amistad?” (pp. 319-320).

El Acto IV es breve, concreto, todo él en casa de Federico, donde recibe las visitas y termina con su suicidio, como vimos anteriormente. La simplificación, tanto de los sucesos como de los conflictos, es evidente. La adaptación del drama a los gustos del público es aquí más visible que en otros momentos.

Los esfuerzos de Galdós dieron su fruto. *Realidad*, su primera obra dramática representada, tuvo un gran éxito, como él mismo reseñó: “La noche de *Realidad*, el público, tan numeroso como selecto, oyó la obra con benevolencia en casi todas las escenas y en algunas con verdadero calor y entusiasmo”. Sin embargo puede verse a través de un comentario que, a pesar de la drástica adaptación de la novela, gran parte del público y de la crítica no llegaron a comprenderla: “Entre las diversas críticas no hubo ninguna que profundizase en el asunto y caracteres del drama juzgado. Todas cayeron en el olvido antes que la obra”²⁰.

Según algunos críticos, la obra resultó excesivamente fuerte, aun con las restricciones que de la novela (que con seguridad no conocían) se habían hecho. Un escritor dramático anónimo de un diario afirmó que la obra había sido un fracaso porque “eso de matarse por remordimientos de un adulterio podrá ser un resorte psicológico, pero no tiene nada de dramático”.

Otro crítico de la época, bastante reconocido, Pedro Bofill, escribió que *Realidad* no le gustaba porque iba en contra del “sentimiento del honor, fuente y venero de nuestra brillante literatura dramática”²¹.

²⁰ BENITO PÉREZ GALDÓS, “Estrenos de “Realidad”, “La loca de la casa” y “La de San Quintín”, en *Memorias de un desmemoriado*, pp. 1459-1460.

²¹ Cf. WILLIAM H. SHOEMAKER, “La acogida pública y crítica de ‘Realidad’ en su estreno”, en *Estudios Escénicos*, pp. 24-39.

Estos ejemplos, ni mucho menos los únicos de semejante criterio, muestran el conocimiento que Galdós tenía de la mentalidad de su época, aunque tal vez sobreestimada, al creer que podrían entender *Realidad* a través de su adaptación. Posiblemente el éxito, en general, fue señal de aceptación de un núcleo más selecto.

Un ejemplo, aunque extraordinario, de las gentes que comprendieron y gustaron grandemente del drama, fue Leopoldo Alas, un admirador inteligente de la obra de Galdós y estusiasta de la novela *Realidad*. Él fue, probablemente, el primero (o por lo menos el primero en escribirlo) que advirtió la simplificación que de ella se había hecho, simplificación que vio como completamente necesaria. Se dio cuenta de la imposibilidad de representar las ideas profundas en la escena y se refirió a la "psicología representable". Advirtió la imposibilidad de llevar a las tablas, tal como era, la novela. Sin embargo reconoce los valores de *Realidad* como obra dramática²².

Otros estudiosos consideran que no es en absoluto necesario comparar la novela con el drama, hasta tal punto, que creen que hay que ver éste como si aquella no existiera. De esa manera, *Realidad* es considerado como un drama múltiple, "el drama de la separación", unido al tema de la verdad, además de otros temas fundamentales: "la libertad en lucha contra la opresión, la voluntad inspirada, la caridad justiciera"²³.

También Díez-Canedo consideró el drama como una obra muy innovadora, sobre todo por los elementos formales, como los monólogos y el uso de los apartes. "Así, el doble monólogo, más que el diálogo, de la escena última entre Augusta y Orozco, que se resuelve en el monólogo terminal del marido, de corte shakesperiano,

²² Cf. LEOPOLDO ALAS, *Galdós*. Madrid, Editorial Renacimiento, 1912.

²³ GONZALO SOBEJANO, "Efectos de 'Realidad'", en *Estudios Escénicos*, p. 46.

sin imitación, por supuesto, y que sintetiza el proceso de las tres almas en lucha"²⁴.

Sin embargo, yo creo que es imprescindible tener en cuenta las dos versiones. Galdós nunca trató de escribir un drama diferente a la novela; no cambió nombres ni el carácter de los personajes y dejó la misma estructura. Cada Jornada de la novela, cinco en total, corresponde a un Acto de la obra, también cinco. Únicamente adaptó una obra muy compleja, que aun con cualquier clase de público era imposible representar, a una forma dramática y simplificada. Algo fácil y seguramente atractivo para el escritor, y que no era nuevo en su estilo, ya que siempre había sabido la forma de complacer a sus numerosos lectores.

El gran atrevimiento del drama era llevar por primera vez a las tablas un tema arriesgado en esa época: el del marido engañado que no toma venganza, sino que perdona a la esposa y que, además, se siente identificado con su ofensor. El hecho de que la obra, a grandes rasgos, fuera aceptada, es un éxito indiscutible de Galdós, uno más, dadas las condiciones imperantes.

PACIENCIA ONTAÑÓN DE LOPE

Facultad de Filosofía y Letras.

²⁴ ENRIQUE DíEZ-CANEDO, *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*. México, Joaquín Mortiz, 1968, p. 93.