

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Band: 29 (1996)

Artikel: Aproximación a la estructura y a la evolución del teatro galdosiano a partir de una figura dramática transversal

Autor: Peñate Rivero, Julio

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-263963>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

APROXIMACIÓN A LA ESTRUCTURA Y A LA EVOLUCIÓN DEL TEATRO GALDOSIANO A PARTIR DE UNA FIGURA DRAMÁTICA TRANSVERSAL¹

Introducción

A pesar del tiempo transcurrido desde sus primeros estrenos (última década del siglo pasado), la percepción general sobre la situación del teatro en el conjunto de la obra galdosiana continúa oscilando entre dos extremos: el de quienes no ven en sus dramas más que el intento sin éxito de transformar la novela en pieza escénica² y el de quienes, como Díez Canedo y Doménech, sostienen que el teatro fue la más profunda vocación del autor³.

En cualquier caso, conviene destacar que la preocupación de Galdós por el teatro le acompaña desde sus primeras producciones hasta las últimas, que se cierran precisamente con sus entregas finales para el teatro: *Alceste* (1914), *Sor Simona* (1915), *El tacaño Salomón* (1916) y *Santa Juana de Castilla* (1918). Al comenzar sus «Memorias de un desmemoriado» para *La Esfera*, describe la

¹ Del 23 al 25 de noviembre de 1995 tuvo lugar en la Universidad de Franche-Comté (Besançon) un *Coloquio interdisciplinario e internacional sobre la «Mitología de la rebelión en el teatro en España, en Europa y en América Latina (1890-1910)»*. Las páginas que siguen constituyen una formulación más amplia y desarrollada de lo que allí presentamos en forma resumida.

² Esa actitud se limita a seguir una opinión relativamente frecuente en la crítica teatral de la época, según se puede comprobar en Angel Berenguer (editor), *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1988.

³ Enrique Díez Canedo, «Galdós y el teatro», *Filosofía y Letras*, 10, abril-junio de 1943, págs. 223-235. Ricardo Doménech, «Ética y política en el teatro de Galdós», *Estudios Escénicos*, 18, septiembre, 1974, págs. 223-249.

febrilidad con la que componía sus primeros dramas en la España previa a la revolución de 1868:

Respirando la densa atmósfera revolucionaria de aquellos turbados tiempos, creía yo que mis ensayos dramáticos traerían otra revolución muy honda en la esfera literaria [...]. Yo enjaretaba dramas y comedias con vertiginosa rapidez y lo mismo los hacía en verso que en prosa; terminada una obra, la guardaba cuidadosamente recatándola de la curiosidad de mis amigos; la última que escribía era para mí la mejor, y las anteriores quedaban sepultadas en el cajón de mi mesa. Claro es que yo frecuentaba los teatros, principalmente en los estrenos. En una localidad alta del Teatro Español asistí al estreno de *Venganza Catalana*, del maestro García Gutiérrez, y quedé tan maravillado, que al volver a mi casa no se me ocurrió más que quemar los manuscritos ... pero no los quemé; lo que hice fue imaginar otras cosas conforme al patrón del grandioso drama que había visto representar a Matilde Díez y Manuel Catalina⁴.

De estos mismos años data una serie de obras, en parte perdidas como *El hombre fuerte* (1865), *La expulsión de los moriscos* (1867) y otras que van siendo recuperadas: *Quien mal hace, bien no espere* (la primera conocida, de 1861) y *Un joven de provecho* (1867)⁵. Todas manifiestan la importancia del teatro para un autor que, quizás desanimado por las dificultades para hacer representar su obra, llegó a desconfiar de la calidad de la misma y durante años orientó su capacidad creativa hacia la novela hasta decidirse a afrontar, en 1892,

⁴ Benito Pérez Galdós, «Memorias de un desmemoriado», *La Esfera*, 114, 4 de marzo de 1916, sin paginación. *Venganza catalana* se estrenó en 1864, con un gran éxito, precisamente en el teatro donde, años después, Galdós estrenaría más creaciones suyas (*Voluntad*, *Electra*, *El abuelo*, entre ellas) y, además, llegaría a ser su responsable artístico.

⁵ *Un joven de provecho* fue publicada por H. Chonon Berkowitz, «Un joven de provecho: an Unpublished Play by B. Pérez Galdós», *Publications of the Modern Languages Association of America*, vol. L, septiembre, 1935, págs. 833-896. Ricardo Doménech editó *Quien mal hace, bien no espere* en *Estudios Escénicos*, 18, septiembre, 1974, págs. 265-292.

año del estreno de *Realidad*⁶, el riesgo que escribir para el teatro podía suponer para un autor ya consagrado.

Sí existe, en cambio, un consenso cada vez más general para considerar el teatro galdosiano como un intento de renovación de la escena española, dominada hasta entonces por el neorromanticismo de Echegaray y su escuela. Este intento se manifiesta no sólo en su creación teatral sino también en su reflexión crítica: junto a los prólogos habitualmente citados de *Los condenados* (1894) y de *Alma y vida* (1902), habría que mencionar «Echegaray» y «Espíritu de imitación», dos artículos de 1885, previos a su decisión de lanzarse a la arena teatral⁷. En el primero afirma la escasa entidad artística de los seguidores de Echegaray, tanto por ser imitadores mediocres como por mostrarse incapaces de romper con moldes escénicos trasnochados. El único que por sus dotes artísticas podría modificar el panorama sería ... el propio Echegaray.

El segundo artículo se abre con un diagnóstico igualmente desolador:

La temporada teatral que atravesamos nos hace creer en la deplorable decadencia en que, según algunos, se halla el teatro español. Y,

⁶ A la actividad como creador hay que añadir su tarea de crítico teatral: durante su etapa de redactor en las páginas del periódico madrileño *La Nación* (1865-1866 y 1868), Galdós se ocupaba de comentar los estrenos y también de reflexionar sobre los más diversos aspectos de la escena: el drama y no la tragedia como género teatral de la época, las traducciones, la censura, la trayectoria de diversos autores, el gusto del público, etc.: William H. Shoemaker, *Los artículos de Galdós en La Nación*, Madrid, Insula, 1972.

Igualmente, sus colaboraciones en *La Prensa* de Buenos Aires entre 1883 y 1894 le darán la oportunidad de profundizar en los mismos temas y analizar la situación teatral que él pretenderá modificar con su aportación propia: Benito Pérez Galdós, *Obras inéditas*, vol. V, Madrid, Renacimiento, 1923. Ver también: William H. Shoemaker, *Las cartas desconocidas de Galdós en La Prensa de Buenos Aires*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973.

⁷ Ambos artículos fueron publicados en *La Prensa* de Buenos Aires, «Echegaray», el 1 de marzo; «Espíritu de imitación», el 23 de noviembre. Los dos están recogidos en el vol. V, ya citado, de las *Obras inéditas*, págs. 137-147 y 179-190, respectivamente.

efectivamente, tal cosa pudiera creerse, y presagiar también algo más que la decadencia, la conclusión de ese arte, si atendemos a los infructuosos esfuerzos de los autores de nuestros días, a su espíritu de imitación y a la esterilidad de sus concepciones⁸.

Repetición de asuntos y de recursos escénicos, invasión de traducciones y de obras de consumo (el teatro de Scribe, sencillo en los asuntos, hábil y eficaz en la mecánica de la escena), adocenamiento de autores y actores, público adormecido por la facilidad ... Ante semejante panorama, se puede considerar que la obra dramática de Galdós viene a constituir, en cierto sentido, una forma de rebelión y de ruptura frente a los códigos teatrales entonces vigentes⁹.

Nada tiene de extraño, entonces, que en el conjunto de su propio teatro (compuesto al menos de casi treinta obras conocidas) la figura dramática de la rebelión ocupe un puesto más que destacado, como ahora vamos a mostrar. Para ello digamos previamente que entendemos aquí por *rebelión*, de una manera muy general, la resistencia frente a una opresión (autoridad, poder, influencia) y la capacidad de levantarse contra dicha opresión para suprimirla o evadirse de ella (lo

⁸ Obra citada, pág. 179. Ese diagnóstico se confirma en «El derrumbe», publicado poco después, el 17 de marzo de 1886, en el mismo medio: «Ya no hay autores; los pocos que quedan ya no escriben, por varios motivos, entre los cuales debe tenerse en cuenta el agotamiento de los asuntos, de donde viene principalmente el cansancio del público» (*íd.*, págs. 191-192).

El panorama no parece mejorar en 1893, cuando Galdós ya ha empezado a estrenar. Particularmente severo será el tono empleado en «Viejos y nuevos moldes», publicado en *La Prensa* el 28 de agosto de 1893 (*íd.*, págs. 151-165).

⁹ Todo esto sin olvidar la motivación galdosiana de conectar con el público mediante un cauce más directo (la modificación de la situación teatral le permitirá comunicar los contenidos que él pretende hacer pasar a través de su producción intelectual, de la que el teatro y la novela no son más que formas de expresión), según expresaría al escritor León Pagano en 1904: «Pienso dar algo para el teatro; para la causa que persigo, quizás este sea de efectos más inmediatos y eficaces. La comunicación entre las ideas del autor y del público es más directa y por tanto el resultado es de una energía mayor». Alfonso Armas Ayala, *Galdós, Lectura de una vida*, tomo II, Santa Cruz de Tenerife, Caja General de Ahorros de Canarias, 1995, pág. 518.

cual puede ser una forma de suprimirla, puesto que se la deja sin objeto).

Así pues, a una situación institucional determinada, la decadencia del teatro español, respondería, en la intención y en la realización de su autor, una figura dramática específica que no ha de identificarse sistemáticamente con un personaje concreto: según veremos en la continuación, es más bien la relación entre varios personajes dispuestos a realizar una misma acción lo que produce la emergencia de esa figura.

El cambio de paradigma

Su naturaleza

El fenómeno de la rebelión se manifiesta en lo que llamaremos un cambio de paradigma, es decir, una nueva forma de percibir la realidad, a partir de las interacciones con los demás personajes. Ese nuevo paradigma se compone de valores opuestos (contravalores) a los que antes se pudieran tener. Así, un personaje, precisamente a partir de la opresión sufrida dentro del grupo de pertenencia o en su relación con otros, toma conciencia de su situación y de la realidad en la cual se inserta, desea liberarse de ella y emprende una determinada acción para lograrlo.

A veces la rebelión se limita al plano mental, sin dar lugar a una praxis concreta. Es lo que sucede a los familiares de doña Juana en *Cassandra*: todos se quejan de su tiranía pero nadie tiene la voluntad suficiente para actuar, ante el temor de quedar desheredado. El paso a la acción puede requerir una primera rebelión contra sí mismo: vencer el miedo a las posibles consecuencias de la acción y estar dispuesto a asumirlas. Es lo que hace Augusta, en *Realidad*, al negarse a confesar a Orozco su infidelidad con Federico Viera: para ella tal infidelidad no existe. Una lucha más intensa si cabe, es la del viejo Albrit (*El abuelo*) para aceptar, ante el comportamiento opuesto de sus dos nietas, que la nobleza de sangre no implica la nobleza de

sentimientos y que, por tanto, la nieta ilegítima es capaz de comprenderlo y de quererlo de manera más auténtica que la legítima.

Según las distintas obras, la acción tiene mayor o menor alcance: liberación momentánea o definitiva de la opresión sufrida, liberación a nivel personal o en beneficio del grupo o de ambos. Por ejemplo, cuando Rosario y Víctor, protagonistas de *La de San Quintín*, se embarcan para América, se liberan, ellos, definitivamente de la sociedad ficobriguense. En cambio, Casandra, al matar a doña Juana, se convierte en criminal y en presidiaria pero libera al resto de la familia.

Podemos asistir incluso a una rebelión que resulta serlo sólo en apariencia: durante la mayor parte de *Los condenados*, se induce al público a tener simpatía hacia José León, por resistir a la persecución de unos leguleyos cuyos afanes justicieros no parecen muy desinteresados. Pero al final se descubre que el único mérito del personaje es aceptar el castigo por los crímenes, que realmente ha cometido (si cabe hablar de rebelión aquí, sería contra sí mismo, al finalizar el drama)¹⁰.

Sus circunstancias

La conciencia de la opresión y la necesidad de la rebelión aparecen a través de una amplia gama de modalidades escénicas relativas a las circunstancias y a los personajes.

A propósito de las primeras, observamos que en pocas obras la aparición de la rebelión es anterior al tiempo de la representación escénica: quizás las excepciones se limiten a Sor Simona, protagonista del drama del mismo título y a la Inés de *Quien mal hace, bien no espere*, obra de juventud de Galdós (1861). Es delante de nosotros, durante la representación, donde se genera y produce el complejo fenómeno del progresivo cambio de paradigma. Visto bajo la

¹⁰ Quizás en esa decepción del público, inducido demasiado tiempo a error, estribe una de las explicaciones del fracaso de la obra en su día de estreno, fracaso que se repite en *La fiera*, donde aparece un procedimiento semejante.

perspectiva de la figura de la rebelión, diremos que el núcleo central del teatro galdosiano consiste precisamente en la dramatización del proceso de toma de conciencia, sus antecedentes, su emergencia y su concretización en la praxis.

Podemos incluso precisar que el segundo de los tres tiempos es el que resulta más claramente privilegiado. En efecto, a este proceso se dedica la mayor parte del tiempo escénico y la mayor atención del espectáculo. La acción concreta, consecuencia del cambio de paradigma en el personaje y de sus nuevos valores, suele manifestarse en el último acto, bastante más breve que los precedentes, como culminación impactante del proceso anterior. Así sucede en *Doña Perfecta* (el intento de Pepe Rey de llevarse a Rosario), en *Electra* (el secuestro de Electra por Máximo), en *Mariucha* (la ruptura de María con su familia) o en *Cassandra* (el asesinato de doña Juana).

Que el proceso es lo decisivo, lo muestra también el hecho de que en varias piezas, la acción de rebelión propiamente dicha sólo aparece proyectada o iniciada al final de la obra. Por ejemplo, las reformas que la protagonista de *Celia en los infiernos* quiere imprimir en las condiciones de vida de su fábrica son un proyecto que se explicita en la última escena de la comedia. Pero lo importante no es eso sino el camino que la ha llevado hasta ahí, particularmente al visitar los barrios marginales y comprobar sus condiciones de vida.

Sus protagonistas

En cuanto a los personajes que encarnan la figura de la rebelión y, en particular, el proceso que en escena les lleva hasta ella, observemos que se trata casi siempre de protagonistas femeninos. A propósito de la cantidad de títulos con nombres de mujeres que están en el centro de la acción, considera Sobejano que Galdós elige la mujer para representar con ella valores como los de la autenticidad ética, la espiritualidad y practicidad, la fe, la sensatez, la voluntad y el amor a la vida. En cambio, los hombres se caracterizarían por sus

dudas o su inoperancia. En cierto sentido, la mujer representaría la capacidad de futuro de España¹¹.

Lo que nos interesa señalar aquí, aunque sólo sea de paso, es la dimensión simbólica que en buena medida se encuentra incorporada en los personajes del teatro galdosiano, personajes, según la fórmula de Pérez Minik¹², lógicos al mismo tiempo que mágicos, personajes que, como ha destacado Doménech¹³, no por estar fuertemente individualizados resultan menos representativos de actitudes, de comportamientos, de tensiones y de conflictos.

Con la excepción de Casandra, esos personajes son por lo general de una extracción social alta (aristocracia de sangre o/y de dinero). Entran en conflicto con alguna fracción de su grupo de pertenencia, fundamentalmente por la presión arbitraria que este ejerce sobre ellos (doña Perfecta sobre su sobrino Pepe Rey, los padres y hermano de Mariucha sobre esta, toda la familia sobre Abelardo y Pedro Minio). Por consiguiente, como veremos después, el paso más significativo del personaje en rebeldía va a ser la ruptura con su grupo de pertenencia, adoptando nuevos valores y formas de acción.

En su camino, el rebelde va a contar con el eficaz soporte de otro u otros personajes que han hecho ya un recorrido semejante al suyo o que, siendo relativamente exteriores al grupo, sufren también su presión. A veces, este segundo personaje estará en los comienzos del sentimiento de rebeldía y facilitará su eclosión. Así sucede entre Laura y Juan Pablo en *Alma y vida* o entre Abelardo y el enérgico Pedro Minio en la obra de este título. Otras veces surgirá más tarde y encauzará esa rebelión (León en *Mariucha*, Ester en *Celia en los infiernos*). La única ocasión en que el rebelde actúa solo es en

¹¹ Gonzalo Sobejano, «Razón y suceso de la dramática galdosiana», *Anales Galdosianos*, año V, 1970, págs. 39-54.

¹² Domingo Pérez Minik, «Galdós, ese dramaturgo recobrado», *Estudios Escénicos*, 18, septiembre, 1974, págs. 13-24.

¹³ Ricardo Doménech, «Ética y política en el teatro de Galdós», artículo citado, pág. 225.

Cassandra y coincide con que es también la única vez en que la figura de la rebelión aparece en un personaje de extracción social modesta.

A propósito de esta alianza, conviene señalar que si bien el ingrediente escénico del amor carnal está presente en gran parte de las obras (*La de San Quintín, Doña Perfecta, Electra, Alma y vida, Mariucha ...*), no es la única relación afectiva posible, como lo muestra el amor entre el viejo Albrit y su «nieta», entre Celia y Ester, hermana de leche, o entre Pedro Minio y Abelardo, entusiasmado por la frescura física y espiritual del primero. Casi podríamos dar la vuelta a la escala de valores y apuntar que la libertad de espíritu y de expresión, la capacidad de resistencia, el llevar adelante un proyecto de rebeldía constituyen al menos parte de los ingredientes que hacen atractiva, amable, la figura del rebelado.

En cualquier caso, en ninguna de las obras estudiadas el amor es un obstáculo para la rebelión o entra en contradicción con ella. La razón es muy sencilla: los dos miembros de la relación amorosa han sido ganados para la rebelión (excepto en *Cassandra*, donde la separación de Rogelio, impuesta por doña Juana, es precisamente una de las causas de la rebelión de la joven contra la matriarca de la familia)¹⁴.

La praxis concreta

Recordemos previamente que el cambio de paradigma puede darse sin desembocar en una acción concreta de rebeldía tendente a objetivizar esa modificación. Destacaremos dos variantes. La primera está representada por los criados que, aun conscientes de las arbitra-

¹⁴ En una exposición más detallada tal vez cabría una precisión mayor, relacionando las modalidades amorosas existentes en el teatro galdosiano con la tipología recogida por André Comte-Sponville en su *Petit Traité des grandes vertus*, París, Presses Universitaires de France, 1995: amor-pasión, *filia* y *agapé*, lo que permitiría apreciar una gran riqueza de matices entre los protagonistas galdosianos y su evolución en este punto.

riedades que soportan, las sufren por razones evidentes de supervivencia económica: el servicio es su único medio de sobrevivir. Así sucede con la servidumbre de doña Juana en *Cassandra*. En la misma obra tenemos la otra variante: como ya dijimos, los sobrinos de la señora soportan todas sus manías (desde la educación religiosa de los niños hasta la asistencia a los rituales litúrgicos y a la ceremonia del besamanos).

Los motivos son semejantes a los de los criados, sólo semejantes, porque percibimos que tanto Ismael (inventor de ascensores hidráulicos) como Alfonso (diseñador de maquinaria agrícola) necesitan dinero pero, en este caso, para dar vida a unos proyectos que sin dejar de ser personales podrían tener un alcance social, sin buscar otra forma de llevarlos a cabo más que esperar la muerte de la anciana. La perspectiva de una ganancia fácil y abundante les doblega ante las arbitrariedades de doña Juana: es dicha perspectiva, más que la propia vieja, lo que les somete a una norma de conducta opuesta a su sistema de valores. Si relacionamos el esquema weberiano de acción¹⁵ con la observada en estos personajes, diríamos que no es una acción afectiva o racional con arreglo a valores, sino con arreglo a fines, sopesando cuidadosamente los medios y las consecuencias de

¹⁵ Max Weber, *Economía y sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964. Distingue Weber varios tipos de acción que utilizamos en nuestra exposición: 1) *racional con arreglo a fines*: determinada por expectativas en el comportamiento tanto de objetos del mundo exterior como de otros hombres, y utilizando esas expectativas como «condiciones» o «medios» para el logro de *fines* propios racionalmente sopesados y perseguidos. 2) *racional con arreglo a valores*: determinada por la creencia consciente en el valor - ético, estético, religioso o de cualquier otra forma que se le interprete - propio y absoluto de una determinada conducta, sin relación alguna con el resultado, o sea, puramente en méritos de ese valor. 3) *afectiva*, especialmente emotiva, determinada por afectos y estados sentimentales actuales, y 4) *tradicional*: determinada por una costumbre arraigada (pág. 20).

Observemos que la clasificación de Weber no pretende ser exhaustiva y que el mismo autor señala que muy raras veces una acción concreta está exclusivamente orientada por uno solo de dichos tipos (pág. 21).

la acción, sin considerar demasiado valores éticos, estéticos o religiosos.

Bases primordiales y factores desencadenantes

La puesta en práctica de la rebelión se basa, precisamente, en el proyecto de hacer corresponder la norma de conducta con el nuevo paradigma o nuevo sistema de valores. Lo más frecuente en el teatro galdosiano es que la presión personal sufrida constituya el primer estimulante de la acción pero también puede serlo el descubrimiento de la propia responsabilidad ante los otros, más o menos próximos o lejanos. El otro en *La loca de la casa* y en *Voluntad* es la propia familia biológica, ante la cual tanto Victoria como Isidora (en oposición a la Isidora de *La desheredada*¹⁶) reconocen su responsabilidad y actúan en consecuencia. Pero el otro puede también constituir un conjunto mucho más amplio y ambicioso hasta llegar a ser la totalidad social, ya sea española (en *La Fiera*, auténtica diatriba contra las guerras civiles) o mundial (toda la Humanidad, en *Sor Simona*).

Los factores desencadenantes pueden ser varios y actuar de forma independiente o conjugada. Nos limitaremos a señalarlos, sin destacar las diversas combinaciones posibles: el aumento de la presión sufrida por el personaje rebelde o por otros (el encierro de Electra, la agravación del asedio en *Gerona*, el despojo al que se ve sometida Casandra), la prueba de que la rebelión es posible ante ejemplos concretos como el de León en *Mariucha*, la ayuda directa de otros personajes que ya están comprometidos en el proceso de la rebelión (el mismo León para Mariucha, Víctor para Rosario en *La de San Quintín*), el sentimiento amoroso o, más generalmente, afectivo por la figura del que ya ha dado el paso de la contestación (Pedro Minio

¹⁶ Teniendo en cuenta la atención de Galdós a los nombres de sus personajes, no debe de ser casual una coincidencia que permite destacar la oposición de comportamientos entre las dos heroínas.

para Abelardo, Juan Pablo para Laura en *Alma y vida*, aunque en este caso no sea suficiente, a causa de la muerte de Laura¹⁷).

Así pues, existe una amplia gama de factores que actúan como un estimulante positivo: aluden, a través de la figura ejemplar del contestatario, a la confianza en el éxito. Tenemos aquí uno de los elementos que dan cierto carácter optimista al teatro de Galdós, sobre el que luego volveremos.

Objetivos de la acción

No se tratará de buscar una transformación a fondo del cuerpo social: el objetivo de la rebelión consistirá en liberarse de la opresión recibida, no en tomar el lugar del oponente y sustituir su poder por el propio. El personaje rebelde no busca el conflicto, simplemente lo ocasiona cuando la situación se vuelve insostenible: Pepe Rey no pretende enfrentarse con doña Perfecta ni Mariucha con sus padres ni Abelardo con su familia, pero reaccionan ante el comportamiento agresivo de los otros en relación con ellos. Eso sí, dado que el conflicto opone a miembros del mismo grupo, el rebelde estará por lo general dispuesto a romper con el grupo y salir de él (lo que hacen Mariucha, el viejo Albrit y Abelardo) e incluso a abandonar la sociedad a la que pertenece dicho grupo (Rosario y Víctor así lo harán en *La de San Quintín*).

Cuando no se atreven a correr ese riesgo, la rebelión queda limitada al plano personal, sin trascender objetivamente hacia el exterior, reservada al terreno del pensamiento: el sistema de valores seguirá sin corresponder al comportamiento práctico: en la obra *Realidad*, Augusta se siente libre de la acusación de infidelidad pero no se atreverá a proclamarlo. Su libertad de espíritu difícilmente trascenderá al exterior.

¹⁷ En el plano del argumento se puede justificar esta circunstancia por estar situada la obra en 1870. En el plano referencial, la ironía galdosiana sería aquí bastante transparente: la España de 1902 (año de estreno de la obra) todavía no habría conseguido despegarse del antiguo régimen.

Dos variantes completan nuestra afirmación anterior. La primera es que, en el caso concreto de Casandra, el supremo acto de rebelión (dar muerte a doña Juana), busca eliminar el origen mismo de la opresión, como forma más radical de liberación, pero de nuevo sin pensar por un momento en usurpar el poder de la anciana (cosa además, imposible en la situación descrita). La segunda variante la representa también Casandra cuando, después de matar a la matriarca, termina la obra con estas palabras: «¡He matado a la hidra que assolaba la tierra...! ¡Respira, Humanidad!»¹⁸. Es decir, el personaje pretende justificar su acción, tanto o más que en interés propio, en beneficio de la colectividad. Sin embargo, su acción nos parece más bien afectiva, dictada, como diría Max Weber, por la necesidad de venganza y «de dar rienda suelta a sus pasiones del momento»¹⁹. Otro ejemplo, más central en el conjunto de la obra en que aparece, es el de Sor Simona, cuya acción está casi por completo orientada a superar los enfrentamientos motivados por la guerra carlista.

Medios al alcance

En cuanto a los medios, precisamente Casandra nos muestra el más radical, la eliminación directa del tirano. Sin embargo, este tipo de acción no parece ser el preferido del autor: no sólo porque lo vemos intervenir únicamente una vez en todo su teatro conocido (incluyendo sus obras de juventud) sino por sus mismas implicaciones. Sin salirnos del texto teatral, percibimos que la acción criminal es descubierta al instante por el administrador de la interfecta: Casandra será castigada por su gesto aunque este aproveche a los demás. Además, pasando del drama a la novela dialogada del mismo título, comprobamos que este provecho resulta ser bastante limitado: si la obra teatral acaba aquí, la novela, compuesta cinco años antes (en 1905), se prolonga dos actos más. En ellos se nos habla de una

¹⁸ Benito Pérez Galdós, *Obras Completas. Cuentos, teatro y censo*, Madrid, Aguilar, 1971, pág. 822.

¹⁹ Max Weber, obra citada, pág. 20.

hipotética liberación anticipada de Casandra y se nos muestran las enormes dificultades que tienen los sobrinos para acceder a la herencia: una asociación secreta de personas influyentes, amigos de la difunta, se encarga de ejecutar sus proyectos despojando a los herederos de parte de sus bienes. Doña Juana no era más que un elemento, destacado sin duda alguna, de esa comunidad de intereses, que continúa actuando de forma igualmente eficaz en ausencia de uno de sus miembros.

Para decirlo de una manera resumida, el medio empleado va a consistir en romper con las normas de conducta habitualmente respetadas por el grupo, aliándose con alguien en general exterior a él y caracterizado por su capacidad de actuar conforme a valores humanos. Esos valores, convertidos en exigencias de conducta, superan la consideración de las consecuencias posiblemente negativas derivadas de la acción (no es seguro que los protagonistas de *La de San Quintín* tengan un futuro dorado en América; lo mismo cabe decir de la vida que espera al viejo Albrit con su nieta o a Mariucha y a León viviendo en las tierras de un cacique que los odia).

Con frecuencia, el personaje se encuentra inicialmente solo, con ciertas predisposiciones para la acción de ruptura, pero sin una orientación clara para dar forma a su rebelión, hasta que surge el otro y con él la posibilidad de una acción común (pensemos en Rosario, en Mariucha, en Abelardo, etc.). La acción aislada (e incluso a veces la realizada en común, como en el caso de Pepe Rey) no suele tener éxito por la desproporción de fuerzas existente entre unos personajes tan entrañables como Casandra o Sor Simona y sus poderosos oponentes.

Precisamente en personajes como Sor Simona y Alceste tenemos una variante destacable: las dos están dispuestas a dar su vida²⁰, como única salida que ven posible, en beneficio del bien común (tal vez Casandra participe también de esta entrega). El bien común se

²⁰ Alceste llega a darla aunque es devuelta a la vida por Hércules, conmovido por la generosidad de su entrega.

considera superior al propio y este se vuelve imposible sin el bien general. La justificación es que no están en juego los intereses de un grupo sino los del conjunto de la sociedad. Es el nivel más alto de coherencia con los valores humanos que encontramos en el teatro galdosiano.

El resultado

La consecuencia fundamental es que la acción desemboca casi sistemáticamente en la salida, en principio no buscada pero luego asumida, del rebelde de su grupo de pertenencia. La permanencia en el grupo se vuelve contradictoria con el nuevo paradigma que está dispuesto a poner en práctica. A veces esa salida se produce por motivos obvios (la muerte de Pepe Rey, la prisión de Casandra) y otras, en cambio, casi parece no producirse: pudiéramos decir que al final de la obra, la protagonista de *Celia en los infiernos* sigue siendo una rica capitalista llena de buenos sentimientos.

No obstante, según se nos indica en las primeras escenas, su comportamiento es incompatible con el código de conducta de su medio familiar, que no parece muy dispuesto a tolerar su soltería ni sus devaneos humanistas. Por otra parte, el proyecto económico que está llevando a cabo (una empresa casi autogestionada, mejoras inusitadas para los obreros, becas de estudio) son signos de un nuevo comportamiento, radicalmente opuesto al de su grupo de referencia. Incluso la proyectada salida al extranjero también tiene cierto tono de ruptura inequívoca con dicho grupo²¹.

Esa ruptura se complementa con el hecho de que los rebeldes, gracias a su alianza, forman un nuevo grupo, cuya apuesta es sobreponerse a las dificultades futuras e incluso desarrollarse (casi

²¹ El problema de Celia, en el plano argumental, es la soledad (debe renunciar al amor de Germán en beneficio de Ester). Esa soledad encubre/representa su dificultad para vincularse objetivamente a un nuevo grupo: para los obreros no dejará de ser «La Señora» y para su familia será un motivo de deshonor o un caso perdido.

todos los grupos están formados por parejas con ganas de vivir ... y de dar vida). No les arredra el tener que desvincularse incluso de la propia sociedad, según sucede en *La de San Quintín*, aunque esta es la única obra donde se llega a esa solución extrema. Ese corrimiento sectorial se revela indispensable para el éxito de la rebelión, como lo muestra, *a contrario*, el desenlace de *Alma y vida*: Laura, aunque depende de su administrador Monegro por su extrema debilidad física, es una figura casi típicamente feudal, poseedora de abundantes riquezas y con dominio sobre numerosos pueblos y sus habitantes. Ella forma parte esencial de un sistema que la supera y que no permite que atente contra él. Así, aunque le cautiven la persona y los ideales de Juan Pablo («la mayor calamidad del señorío», según los que le persiguen), no tendrá literalmente fuerzas para seguirle ni para realizar los cambios que desearía en su señorío²². Galdós marca hábilmente la imposibilidad de su acción, al poner esos propósitos en boca de Laura justo cuando va a morir. Si la conversión sólo llega con la muerte, no cabe esperar que las reformas vengan de tal sector²³.

En resumen, no se tratará de buscar una transformación a fondo del cuerpo social sino, todo lo más, de una remodelación parcial de su estructura. El optimismo regeneracionista de Galdós se concentra en este aspecto, mostrando que se puede superar la situación actual y sugiriendo cómo es posible.

²² Próxima a la muerte, Laura agradece a Juan Pablo el que le haya abierto los ojos y revelado las ideas de lo justo y lo bueno. Por ese motivo, desea la distribución de sus tierras: «Quiero que las tierras grandes sean para mis parientes pobres; las chicas, para los que ahora las trabajan». Pero Juan Pablo le hace notar la realidad: «Señora y reina, soñáis. El régimen secular en que vivimos no os permite ser tan buena como queréis». *Obras Completas. Cuentos...*, obra citada, pág. 581.

²³ Al final de la obra la situación se halla bloqueada: estamos como al principio, sin perspectivas de futuro. Entre el optimismo de *Electra* (1901) y de *Mariucha* (1903), coloca Galdós una de sus creaciones más pesimistas, quizás como severa llamada de atención: tal vez el antiguo régimen todavía no ha acabado y, de todas formas, no cabe esperar nada para el futuro por parte de los sectores tradicionales que controlan entonces (1902) la sociedad.

La evolución

Esbozada así una estructura de la figura dramática de la rebelión, estructura que nos parece corresponder al conjunto del teatro galdosiano en su período de madurez, resumamos ahora algunos elementos significativos de su evolución. En primer lugar, los personajes que encarnan la figura de la rebelión en *La de San Quintín* (primera obra creada aunque precedida en su estreno, el 27 de enero de 1894, por otras tres²⁴) no sólo deben abandonar el grupo en el que estaban actuando sino emigrar hacia otro tipo de sociedad que les reciba y permita desarrollar sus capacidades²⁵.

El proyecto de marcharse, más bien de huir, anima también la acción de Pepe Rey, abortada por su asesinato. Lo mismo se proponen hacer Susana y Berenguer al final de *La Fiera* (1896): huir hacia regiones de paz, donde no les pueda alcanzar la *fiera* del fanatismo que ha desembocado en la guerra civil. Parece predominar en esas obras la noción de extrema dificultad de vivir ante la obsolescencia e incluso la descomposición de la estructura social y la intransigencia de sus responsables contra la posibilidad de reforma.

En cambio, a partir de *Electra* (1901), se manifiesta claramente la posibilidad de permanecer, de resistir y de llevar a cabo un proyecto alternativo de vida fuera del grupo de referencia pero dentro de la misma sociedad. La tendencia se confirma igualmente en obras posteriores como *Mariucha* (1903), *El abuelo* (1904) y *Pedro Minio* (1908). Los personajes hacen la apuesta de vivir de acuerdo con sus valores en la sociedad a la que pertenecen: ¿es quizás un nivel mayor de exigencia que en la fase anterior o es que perciben la aparición de

²⁴ Carmen Menéndez Onrubia, *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, Madrid, CSIC, 1983, págs. 105-111. De la misma autora: *El dramaturgo y los actores*, Madrid, CSIC, 1984, págs. 194-195.

²⁵ La comedia insiste en las capacidades creativas de Víctor. Él mismo es consciente de su valor: «Soy algo ingeniero, algo arquitecto ..., sin título, eso sí. Pero sé hacer una locomotora, y si me apuran hago una catedral, y si me pongo fabrico agujas, vidrio, cerámica ...». *Obras completas. Cuentos...*, obra citada, pág. 285.

posibilidades nuevas para realizar su proyecto? Lo que sí se aprecia es una capacidad más alta de enfrentamiento directo con las fuerzas que se les oponen y una mayor facilidad de acción que sorprende y paraliza al contrario: el proyecto de Mariucha, incomprensible para la familia; la sorpresa que da Abelardo a la suya comunicándole que la deja; la agresividad de Casandra, inimaginable para doña Juana. Se diría que existe una mayor resistencia y conocimiento de los mecanismos de la opresión, que van quedando cada vez más a la vista por el deterioro de la estructura social, ya señalado en la fase anterior.

Coincidimos por ello con Finkental cuando ve en estas obras un segundo período caracterizado, entre otros rasgos, por una orientación más militante del autor, por la profundización en las contradicciones sociales y por el estudio de los mecanismos de dominio²⁶. Baste señalar dos aspectos concretos: en primer lugar, las precisiones sobre temas como la reforma agraria, la oposición de clases, la revuelta campesina (*Alma y vida*), el funcionamiento de la estructura caciquil (*Mariucha*, mucho más precisa que *Doña Perfecta*) o el disfuncionamiento de la justicia (*Bárbara*); en segundo lugar, el tratamiento diferente de una problemática semejante: ya Doménech²⁷ destacó el paralelismo entre *Doña Perfecta*, obra del primer período, y *Electra*, del segundo, basándose en la correspondencia entre parejas de personajes: doña Perfecta/Pantoja, Rey/Máximo, Rosario/Electra.

Pues bien, ese paralelismo permite destacar más la diferencia esencial: la lucha contra el fanatismo y la intransigencia se resuelve en la segunda obra con la victoria de la pareja Máximo/Electra sobre Pantoja²⁸, lo que significa un cambio cualitativo trascendental, sobre todo, porque se confirma, como ya hemos indicado, en otras obras de este mismo período.

²⁶ Stanley Finkental, *El teatro de Galdós*, Madrid, Fundamentos, 1980, págs. 210-211.

²⁷ Ricardo Doménech, artículo citado, pág. 226.

²⁸ Ver, sobre este punto: Juan C. López Nieto, «*Electra* o la victoria liberal», *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990)*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993, págs. 711-730.

La tercera etapa se caracteriza por el nuevo giro que toma la figura de la rebelión: en ese caso no se trata de rebelarse contra un grupo determinado de la sociedad, sea el propio u otro. La perspectiva aquí es muy diferente: el foco de atención no es el grupo sino la sociedad en su globalidad, considerada en sí misma o en relación con otras exteriores. La rebeldía va a consistir en sublevarse contra todo aquello que debilita no a un grupo sino al conjunto de dicha sociedad²⁹.

Esa sublevación suele implicar una exigente entrega personal, la misma vida en varias obras: Alceste la ofrece por el bien del país (su marido es el gobernante adecuado; si él muriera, Alceste no sería más que un juguete en manos de una familia sólo interesada por el poder). Sor Simona, tras dedicar sus energías a curar a los heridos de la contienda civil, está dispuesta a dar la vida por un joven espía de la facción contraria que pudo haber sido hijo suyo. *Santa Juana de Castilla* nos parece representar la quiebra, quizás no definitiva, de esa opción: la reina es contraria a la desvirtuación de Castilla por los gobernantes flamencos, favorable a una unión estrecha con el pueblo, adepta a la libertad del pensamiento erasmista, entusiasta del ideal de los comuneros como fórmula de progreso, intransigente con el abandono en que su hijo Carlos la ha dejado a ella y al mismo reino de Castilla. Todo eso después de cincuenta años de encierro: Juana de Castilla mantiene su rebeldía hasta su muerte, precisamente en Viernes Santo, fecha simbólica que se puede tomar como expresión de derrota definitiva o de sacrificio coherente con los propios valores y como apuesta por una modificación posterior.

Los personajes citados (Alceste, Sor Simona, Juana de Castilla) poseen otro punto en común: se sienten identificados con el pueblo³⁰, aunque los tres tengan alguna forma de autoridad sobre él

²⁹ *La Fiera* (1896) ya había sido un precedente en este camino, pero sin el desarrollo ni las opciones que presentan las obras de esta última fase.

³⁰ En el caso de Sor Simona, ese pueblo parece revestir caracteres de colectividad universal: (a Sacris y Sampetro) «¿Sabéis vosotros cual es la verdadera, la única patria? Pues la verdadera y única patria es la Humanidad». *Obras completas*.

(política en *Alceste*, moral en *Sor Simona*, intelectual en *Juana*). No parece que sea el caso de *Celia*: después de romper con su familia, se sacrifica renunciando a Germán al mismo tiempo que procura su bienestar y el de los que la rodean con la reorganización de la fábrica, pero «se limita» a buscar la concordia entre clases, sin tener un punto de referencia con el que identificarse (la patria, el pueblo, la humanidad, en el caso de las anteriores). Su opción momentánea es retirarse al extranjero, como para clarificar sus ideas.

Por este motivo, *Celia en los infiernos* (1913) nos parece a caballo entre la segunda y la tercera etapa de la creación galdosiana (en su teatro de madurez): después de rebelarse, sigue en su infierno personal, por no poder aliarse con alguien ni vincularse a algún grupo concreto ni al conjunto de la sociedad.

De la figura dramática a la configuración escénica

Según hemos intentado mostrar, la figura dramática de la rebelión es un elemento central del conjunto del teatro galdosiano; por un lado, porque, a través de diversas variantes, aparece desde las primeras hasta las últimas obras (desde *La de San Quintín* hasta *Santa Juana de Castilla*); por otro lado, porque en buena parte de esas obras la rebelión constituye la unidad analítica esencial que permite dar cuenta del conjunto del drama o de la comedia.

Por ese motivo, se puede distribuir la producción dramática galdosiana de entresiglos en función de la figura de la rebelión: un primer ciclo de *desestructuración* desde 1892 hasta 1896 (*Realidad-La Fiera*)³¹, un segundo ciclo de *confrontación* desde 1901 hasta

Cuentos..., obra citada, pág. 920.

³¹ Ese ciclo acaba con un intenso sentimiento de desánimo en Galdós sobre la capacidad receptiva del público y de la crítica, según lo acredita su correspondencia con María Guerrero en 1895 (Carmen Menéndez Onrubia, *El dramaturgo y los actores*, obra citada, págs. 118 y 121), con Mario en 1899 (Soledad Ortega, *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, págs. 398 y 400) y con Tolosa Latour en 1898-1899 (Ruth Schmidt, *Cartas entre dos amigos del teatro*, Las Palmas, Cabildo Insular,

1910 (*Electra-Casandra*), una obra de enlace entre ese ciclo y el siguiente (*Celia en los infiernos*, 1913) y un último ciclo, de *integración*, desde 1914 hasta 1918 (*Alceste-Santa Juana de Castilla*). Como se puede comprobar, esta evolución cronológica corresponde bastante a las ya conocidas de Finkental y Menéndez, aunque no por los mismos motivos (en nuestro caso es la figura de la rebelión la unidad dramática de discriminación), lo cual nos parece que refuerza lo bien sentado de cada una de las tres cronologías.

A través del recorrido que hemos hecho del teatro galdosiano en su conjunto, hemos podido comprobar que la figura dramática de la rebelión no se confunde necesariamente con un personaje concreto y determinado, aunque en algún caso se pueda identificar con él (Casandra es probablemente el ejemplo más destacado). En efecto, si elevamos la rebelión a la categoría de figura dramática, diremos que es el producto de una relación a dos niveles, entre dos o más personajes y entre estos y la realidad: el contacto de los personajes entre sí y con la realidad circundante produce como resultado el proyecto de modificar su situación en su propio medio (e indirectamente, la estructura de dicho medio). La asociación no es condición suficiente de éxito pero sí muestra ser indispensable (Bárbara y, de nuevo, Casandra así parecen confirmarlo).

El haber considerado en qué consiste la rebelión, su origen y su desarrollo, nos ha permitido apreciar cierta evolución en su desenlace: a partir del segundo ciclo, esa rebelión desemboca en un victoria más o menos satisfactoria y completa (recordemos la oposición entre *Doña Perfecta* y *Mariucha*) y, aunque implica la salida del grupo, no conlleva el abandono de la sociedad a la que se pertenece.

El desarrollo de la obra, viene a consistir en la representación del proceso que lleva al cambio de paradigma y de él a la acción en busca de una forma de vida de acuerdo con los nuevos valores. Como la figura de la rebelión se afirma y triunfa inicialmente, se ha podido calificar al autor de optimista, casi de ingenuo; pero como la

1968, págs. 124 y 132). Tardaría casi cuatro años en recuperarse, hasta encontrar estímulos para subir a la escena con nuevos planteamientos, los del ciclo siguiente.

evolución de la sociedad española ha confirmado más bien el aspecto negro del drama galdosiano (los enfrentamientos civiles), otros han insistido en el pesimismo de su teatro. Ante esto, lo que cabe señalar es que las obras acaban con la victoria *inicial* de la rebelión, con la mera puesta en marcha del proyecto alternativo. En ninguna ese proceso aparece consolidado. En este sentido, el teatro galdosiano es una apuesta a partir de una necesidad, no la afirmación de un resultado concreto ni un dictamen sobre el futuro.

A este respecto podemos hablar de *mito* en la figura galdosiana de la rebelión. ¿Qué es el mito para Georges Sorel, en un texto de la misma época que las obras galdosianas (1907), sino la representación imaginaria de un futuro mejor lo suficientemente intensa como para impulsar en el presente la acción de un colectividad determinada?³²

Abordar la obra teatral desde esta perspectiva tiene, además, el interés de matizar la percepción, bastante extendida, del teatro de Galdós como centrado en la noción de unidad y de fusión³³ de grupos e intereses sociales³⁴. Ni el teatro juvenil de Galdós ni los

³² Georges Sorel, *Réflexions sur la violence* (1907), París, Marcel Rivière Editeur, 1930, págs. 32-33 y 177-182.

³³ La famosa escena de Rosario preparando rosquillas (acto II, escena VIII de *La de San Quintín*) es una de las que han dado pie a la tesis del fusionismo, apoyándose en la frase: «Luego cojo yo las aristocracias [yemas y azúcar] y ... (*Con movimiento de amasar*) las mezclo, las amalgamo con el pueblo, vulgo harina, que es la gran liga ... ¿Qué tal? Y hago una pasta ... (*Expresando cosa muy rica*)». Pérez Galdós, *Obras completas. Cuentos...*, obra citada, pág. 293.

Ese puede ser el ideal de Rosario (puesto que aún no ha roto con sus orígenes aristocráticos) pero, en primer lugar, la ocurrencia del símil es de Víctor, que la saca como diversión (Víctor es un socialista convencido). En segundo lugar, dos escenas después, Rosario sueña despierta con «hacer un mundo nuevo, sociedad nueva, personas nuevas, como hago con esta pasta las figuritas que se me antojan» (*id.*, pág. 295). En tercer lugar, la misma Rosario romperá con su medio familiar y emigrará con Víctor a América, consumando la transición entre el ideal utópico y las posibilidades concretas.

³⁴ Ver, por ejemplo, Luis Lozano, «El tema de la unidad en el teatro de Galdós», *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos II*, Las Palmas, Cabildo Insular, 1980, págs. 311-328.

dos primeros ciclos de su obra de madurez (y menos aún el segundo que el primero) permiten considerarlo como un teatro de fusiones. En cuanto al último ciclo, no es que se predique la fusión sino que el centro de gravedad se halla orientado hacia los elementos de tolerancia indispensables para evitar el desmembramiento de la sociedad global. Esos elementos son la base de sustentación de los otros (carece de sentido hablar de tensiones entre grupos si no hay sociedad) y no su negación.

Como Philippe Numo en su diálogo con Levinas³⁵, Galdós no olvida que el ideal de concordia tiene su condición en la justicia³⁶ y que esta es la cuestión primordial: sin ella, cualquier interrogación, por sensata que parezca, no es más que vanidad.

Julio Peñate Rivero
Université de Neuchâtel

³⁵ Emmanuel Levinas, *Ethique et Infini*, París, Fayard, 1982, pág. 11 (Introducción).

³⁶ Una de las obras donde Galdós trata más a fondo el problema de la justicia y de su relación con el poder es *Bárbara* (1905), perteneciente al segundo ciclo. Ver a este respecto el estudio de Theodore Alan Sackett, «Metadrama, modernismo y noventayochismo en *Bárbara* de Pérez Galdós», *Rumbos*, 13-14, Universidad de Neuchâtel, noviembre, 1995, págs. 139-151.

