

Realidad en el Teatro Español: Emilia Pardo Bazán de fondo

**Rosa Amor del Olmo
Universidad Antonio Nebrija**

*Emilia Pardo Bazán, punto culminante en el estreno de la primera obra de Galdós
(De fondo: la desestructuración del honor calderoniano)*

Desde su creación para la novela en 1889, hasta su perfil para el teatro 1892, Galdós mantiene primero una relación con Emilia Pardo Bazán, de la que Augusta tiene mucho de su personalidad, y la relación con la actriz, aun no consagrada como tal, Concha Morell, ya en el estreno del drama teatral. Por lo tanto Augusta Cisneros tendrá elementos de estas dos mujeres naturales, como lo demuestra una carta de Doña Emilia a Galdós, -objeto de comentario de Pattison “Two Women in the life of Galdós” *Anales galdosianos 197-* vemos cómo la escritora se identifica con el personaje de la adúltera señalando que: “Aquella mujer que quiere y venera a su marido, y sin embargo le roba el amor por hastío de la propia seguridad moral y material que preside a la existencia de ambos ¡Cuán verdad es! ¡Cuán leal y cuán simpática para los que tienen veta de artista”. A la escritora gallega el personaje le era muy familiar, y al momento de la puesta en marcha escénica, quiso estar en todos los ensayos, dedicando un artículo de cincuenta hojas en la revista que ella misma dirigía *Nuevo Teatro Crítico*. La escritora gallega acompañó a Galdós durante todo el proceso de gestación y ensayos de esta obra, estrenada en Madrid el 15 de marzo de 1892 y en el Teatro de la Comedia. Relaciones amorosas aparte, lo que interesa en este caso, es la cooperación entre escritores que sobrepasó cualquier suceso.

Doña Emilia Pardo Bazán en dicho artículo titulado “Realidad. Drama de Don Benito Pérez Galdós” y publicado en *Nuevo teatro crítico*, hace una exposición fidedigna, muy técnica y acertada del momento en que Galdós se decide a estrenar su primera obra, “ésta, arreglada de novela”. De cómo se sucedieron los acontecimientos en cuanto a la creación con los actores, de su personal opinión, y de lo que sucedió en aquellas noches de ensayos, así como en el controvertido estreno. La escritora gallega relata cómo a pesar de que se suponía se alterase la bilis de los defensores de la moralidad teatral, “en el tercero podía el público impacientarse al notar que la acción dramática...no avanzaba”. Y sí, al ser el primer estreno de Galdós, no contempló en la realidad la cuestión del tiempo escénico. El acto tercero es sin duda un acto conflictivo, porque es donde se aplicó por parte de la crítica el “aquí no pasa nada”, por lo relajado de la acción. Es el acto del descanso y de la exposición de los hechos como tal, anecdóticos y referenciales, reproducción en suma del ambiente. La cuestión social impregnada de igualdad de clases, se expone abiertamente y como nunca, obteniendo gran entusiasmo en un público, ávido de ensalzar a Galdós; un público que aclamaba y llamaba a escena repetidas veces al autor, identificaba el drama en el acto cuarto. Pero el acto quinto fue el más controvertido y que mayor suspense podría crear en el público

por lo que tuvo de novedoso o revolucionario como afirmó la escritora: “El público advertía que allí se encerraba algo muy grande, tal vez muy revolucionario, y rendía culto al Dios todavía ignoto”.

La propia Pardo Bazán hace eco de la disparidad de la crítica, en este tipo de obras que “encrespan y remueven al público”, alabando la capacidad que tienen los autores en provocar y desencadenar “borrascas”. “Los críticos, -afirma la escritora- se han dividido en dos bandos: ditirámicos, que volcaron el saco de las hipérboles, y examinadores, que dieron a Galdós, como autor dramático, un aprobado o un suspenso, previas las formalidades que marca la ley. Toda mi admiración por Galdós no impedirá que me incluya entre los segundos, por considerarles más útiles a la educación de ese público que ha de sostener la vida de la escena”. “Se comprende -prosigue Doña Emilia- que no me propongo citar toda la prensa. Los artículos que conservo bastan para dar idea de que *Realidad*, como suele decirse, ha alborotado el gallinero, y que el tiempo no está completamente bonancible”. (p. 40)

Ya en su obra *La cuestión palpitante*, Pardo Bazán intenta esclarecer el clima de confusión que reinaba en las letras españolas. La escritora gallega arguye con respecto a la naturaleza de los géneros que: “Al literato no le es lícito escandalizarse nimiamente de un género nuevo, porque los períodos literarios nacen unos de otros, se suceden con orden, y se encadenan con precisión en cierto modo matemática: no basta el capricho de un escritor, ni de muchos, para innovar formas artísticas; han de venir preparadas, han de deducirse de las anteriores. Razón por la cuál es pueril imputar al arte la perversión de las costumbres, cuando con mayor motivo pueden achacarse a la sociedad los extravíos del arte”, (p. 141). Doña Emilia en este caso siempre sabía ilustrar con criterio certero unas premisas indiscutibles ante la efervescencia de confusión. Porque en el clima español literario y sus novedades, siempre reinó la confusión y el desorden, como al igual ocurrió con la aceptación de este primer drama galdosiano, no se sabía que opinar.

De esto también tenemos la crónica de momento, que Galdós relata en *Memorias de un desmemoriado*: “Los ensayos duraron un mes largo. La dirección escénica se entretuvo días y noches preparando por diferentes sistemas la aparición del espectro de Federico Viera en la última escena de la obra. Por fin, se adoptó una combinación de espejos análoga al artificio llamado “la cabeza parlante”. Al manipulador de esta habilidad le llamaba Mario “el mágico de astracán”. De madrugada, después de la función, nos ocupábamos en ensayar una y mil veces el “truco” del espectro, que al fin obtuvo el “visto bueno” de los curiosos que lo presenciaban, no sin discrepancias, pues la unanimidad de pareceres jamás se realiza en cosas de teatro. *Memorias de un desmemoriado* (p. 1459)

Emilia Pardo Bazán, quien asistió a los ensayos y realizó todo el seguimiento de la puesta en marcha del drama, da cuenta también del complejo procedimiento del último acto de la siguiente manera. “En efecto, se encargó a Bussato la decoración, eligieron sus trajes las actrices, discutióse la famosa cuestión de la “sombra”, para decidir si había de ser “impalpable” o reflejada por un espejo en triángulo, y empezó para Galdós el purgatorio en que todos los autores dramáticos deben de haber expiado sus culpas, a saber: el del lápiz rojo.

Ha de entenderse que las tachaduras y supresiones en una obra dramática, aceptada y reconocida ya por buena y de ley, pueden obedecer a dos causas: extensión, y pudor o delicadeza de epidermis en el público. Sabiamente relata doña Emilia, los prejuicios con los que se enfrentaba Galdós en su estreno, y curiosamente señala estos aspectos con lápiz rojo, al tiempo, podemos ver al comprobar manuscritos y pruebas en mano que efectivamente, Galdós corregía con lápices de color rojo y azul, aquellas partes que quería evitar. (p. 27)

Augusta la protagonista de *Realidad*, es una burguesa controvertida con ciertos elementos de los preceptos naturalistas, y con buena parte también, de elementos del idealismo más representativo. Lo cierto es que no es ficción. Augusta razona, piensa y siente como ser de carne y hueso, inconsciente pero decidida y obstinada, con esa obstinación que Galdós posteriormente desarrollará en sus personajes teatrales femeninos, aunque si bien éstas con otro perfil, y con una dirección en sus voluntades. Augusta no se sacrifica, no tiene voluntad de independencia, no asume su realidad y sueña con un mundo y una realidad completamente “distintas” creado por ella y para ella. En cierto modo a Augusta le superan las circunstancias, circunstancias de un marido aparentemente “superior” como ser humano, de forma que tal es su perfección que ella no puede superar ni siquiera compartir; que ante esta evidencia prefiere vivir la incertidumbre: el juego de los contrarios. Tiene un amante con el que salda sus fantasías. A Orozco le falta buena dosis de humanidad, de imperfección, sólo la sinceridad y el perdón podrán salvar a una Augusta, que plenamente embutida en sus sentimientos como forma que expresa el carácter naturalista reflejado por Galdós. Se niega a confesar su pecado “no por temor al castigo, sino porque no va ser castigada, no va encontrar en su esposo Orozco el marido humano y vengativo que a su forma de ser le conviene, porque esa misma perfección y bondad suya casi inhumana ha sido y seguirá siendo el motivo de las infidelidades de la esposa. Con esta obra se cierra el capítulo trascendente y detestable del honor calderoniano, subiendo a la escena española, una mujer capaz de hacer su vida y buscar lo que le conviene, transgrediendo si es preciso, sus convenios matrimoniales.

En aquel tiempo yo no frecuentaba el teatro; de noche no iba nunca; de tarde alguna vez, prefiriendo la Comedia, por ser muy de mi gusto la compañía de Emilio Mario. Una tarde estando yo en el vestíbulo del teatro, entró Mario y presuroso, me dijo:
-No me detengo, don Benito, porque voy a vestirme...Tengo que hablar con usted; hágame el favor de subir al saloncillo en cualquier entreacto.

Pues, señor...Mario me salió con la misma cantata. Le habían dicho que *Realidad* novela podía ser *Realidad* drama. Él creía lo mismo. Como empresario y como amigo, me suplicaba que pusiese manos a la obra, sino para la actual temporada, para la próxima. Mientras yo tanteaba el asunto, supe que en la compañía de la Comedia había ocurrido un cambio radical.

-Explícanos –dije a mi ninfa- qué cómicos abandonaron la Comedia y quiénes vinieron a sustituirles.

Habló la ninfa:

-Maestro no me pidas fechas, porque en esto estoy poco fuerte. Los cómicos de España, como en todas partes, van y vienen de unas compañías a otras. En la Comedia estaba Vico muy considerado y bienquisto, y de la noche a la mañana se marchó con su sobrino Antonio Perrín. Tras él se fue Carmen Cobeña. Apenas separados, dividiéronse nuevamente. Pasados no sé cuántos meses, Vico y su sobrino estrenaban con María Tubau, el drama de Sardou *Termidor*, y la Cobeña se agregó a la compañía de Ricardo Calvo y Donato Jiménez, que al poco tiempo apareció en el Principal de Valencia.

Mario, ansioso de llenar prontamente el vacío de aquellos artistas dejaron en su teatro, trajo a María Guerrero, cuyo precoz talento se había manifestado en diferentes obras, y singularmente en la de Doña Inés, del *Tenorio*, y a Miguel Cepillo, actor ya consagrado por sus extraordinarias cualidades. A estos valiosos elementos añadió un joven todavía desconocido, Emilio Thuillier, que no tardó en adquirir celebridad. Con estas figuras y las que ya tenía, inauguró Mario felizmente su temporada en el otoño del 91, anunciando entre otros estrenos, el de *Realidad*¹.

La idea de Emilio Mario, expuesta en el anterior fragmento de *Memorias de un desmemoriado*, tentó al que había sido un autor teatral sin éxito de joven. A partir de esa conversación, se lanzó al mundo teatral de bastidores, camerinos, ensayos de madrugada, movimiento de actores, y su presencia en el mundo teatral que hasta entonces había sido prácticamente nula, se convirtió en obligada desde ese momento. Se leyó la obra y se procedió al reparto de papeles. Durante los ensayos se hicieron las consiguientes “reformas” del texto y su adaptación para el público; asistiendo de forma continua Echegaray, supervisando en cierto modo los ensayos, como señaló años más tarde Berkowitz. A dichos ensayos asistía también una personalidad crucial en la vida de Galdós, Emilia Pardo Bazán. Su presencia en aquellos días creaba cierta expectación entre los más allegados, sobre todo si tenemos en cuenta que, esos días eran momentos últimos de su relación con el escritor canario. El 15 de marzo de 1892 se estrenó *Realidad* en el Teatro de la Comedia. “Fue ésta una noche solemne, inolvidable para mí. Entre bastidores asistí a la representación en completa tranquilidad de espíritu, pues en aquellos tiempos yo ignoraba los peligros del teatro”².

Un público expectante madrileño, con un estreno en el que insigne novelista nacional ponía en pie el teatro. Pocos sabrían que en su juventud ya lo había intentado con mucho tesón, aunque sin éxito. A pesar de ello Galdós necesitaba “probar” el medio artístico tan complicado y a la vez tan atrayente del teatro. Él que siempre fue un hombre de retos personales, aquí tenía uno no poco complicado. Lo era y mucho hacer llegar al gran público, sus mensajes, didácticos o sociales, políticos, educativos o literarios. Debió servirle de acierto pensar que con los espectadores delante, podía dar rienda suelta al mundo humano que ya había creado y todavía aportar aún más energía, representándolos en directo. Todos sus amigos estarían en directo, sintiendo y participando de aquella novedosa exposición escénica, donde sobre todo los personajes “romperían” con todo lo establecido hasta el

¹ *Op. Cit.*, pp. 1430-1431.

² *Op. Cit.*, pág 1459.

momento por las “tesis” que iban a presentar con un lenguaje directo, llano y sin mordeduras, en suma, un lenguaje realista para un drama realista.

Uno de los elementos que tenemos para valorar el alcance del estreno de *Realidad*, aparte de los datos periodísticos, y los datos autobiográficos, es la fecunda, anecdótica y personal correspondencia que Galdós mantenía a diario. Esta correspondencia se encuentra en la Casa Museo Pérez Galdós de la Palmas, y es a través de dichas epístolas donde se produce un acercamiento más veraz hacia el entramado que ocurría en aquellos fecundos y controvertidos años de la existencia de nuestro escritor canario. Con todo, María Guerrero, en la intimidad Doña Mariquita, escribe al autor esta interesante reseña epistolar:

Barcelona, 31 de mayo [1892]

¡Ay, don Benito! ¡Cuánto le he agradecido a usted su preciosa cartita, que conservaré siempre!

Con efecto, el éxito de *Realidad* en Valencia fue precioso: el quinto acto hizo mucho más efecto que en Madrid. Nos interrumpieron varias veces; cogieron todas las frases, sin dejar pasar nada; y ya sabe usted, que es el acto más difícil de entender.

El acto de la Peri, un exitazo, y el final del cuarto no digamos. Verdad es que me tiré al suelo con unas ganas que por poco no me quedo allí; creí que me había roto la cabeza.

En fin, salí contentísima de nuestro éxito, pero los malditos periodistas, está visto, nos han declarado la guerra. Al día siguiente, empezaron a decir simplezas, a asustar a la gente; repetimos la función, los revendedores (y ésta es la prueba mayor del éxito de la primera noche), como digo, toman los revendedores toda o casi toda la localidad, esperando un lleno colosal. En efecto, la galería de bote en bote; no había más que pedir; pero las señoras de los palcos no fueron. ¿Me quiere usted decir si no era cosa de matarlos? ¿Si no tiene razón don José en todo lo que dice de ellos?³

Como revela esta carta escrita por la actriz, los resultados imprevisibles fruto de la veleidad del público, fueron muy enriquecedores para la compañía y sobre todo para el autor, a pesar de que "las señoras de los palcos no fueron". También se percibe en la actriz cierto temor, que parece curado por el beneplácito de los espectadores, que le hicieron tomar posiciones como figura de la interpretación. Si bien, sabemos que la Guerrero no dio la talla en el papel de Augusta, un personaje psicológicamente muy difícil de interpretar por una actriz tan joven.

³ Es de gran valor para el investigador de teatro, el estudio realizado por Carmen Menéndez Onrubia titulado *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*, Madrid, CSIC, 1984. En dicho estudio, la investigadora hace una recopilación de gran parte de los fondos de la Casa Museo de Las Palmas, recoge asimismo todo el ambiente teatral hasta el año cómico 1914-1915. Esta carta de María Guerrero también está recogida por Menéndez Onrubia en su estudio en las páginas 33 y 34.

El debutante autor sentía auténtico pánico cada vez que tenía que estrenar una de sus obras, y cuanto más en éste su primer estreno, pero al tiempo disfrutaba con la idea de poder llegar a un público que le admiraba por encima de todo por ser quien era, aunque no dejaba de ser decisivo y crítico –aunque sin criterio– a la hora del aplauso. Dicho aplauso era también decisivo e influyente para los críticos. Esta es una de las magias del teatro, la de no saber qué va a suceder cuando el creador expone su obra maestra, siempre es una ambigüedad:

De los críticos nada diré; todo el mundo sabe que los escritores que juzgan las obras en el instante de su nacimiento o de su estreno viven por largos años adscritos a un periódico o a una empresa teatral. La inamovilidad que disfrutaban les mueve a ejercer una especie de dictadura. Sus juicios vienen a ser como sentencias dogmáticas. En muchos casos son dichos señores insufribles por su presunción de definidores lacónicos e inapelables. Con *Realidad* fueron benévolos y corteses; cada cual dijo lo que le dictaba la conveniencia del momento. 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. La crítica de las obras de teatro en España no ha coincidido todavía con el nacimiento de las obras. Las que contra viento y marea sobreviven veinte o más años a su estreno son las que pueden obtener una sanción relativamente duradera⁴.

En 1894, Galdós a los escasos dos años del estreno de *Realidad*, preparó el estreno de uno de sus dramas que con más cariño e ilusión compuso, *Los Condenados*, estreno que fracasó terriblemente y al que Galdós sale al paso con un prólogo a la obra, un duro alegato, para defenderse de los críticos y del público. Pero el estreno del día 15 de marzo de 1892 de *Realidad* en el Teatro de la Comedia, supuso un lógico acontecimiento social, del que todavía no se ha logrado ninguna conclusión coherente, porque quizás no se ha refrescado el panorama de las críticas acontecidas.

La mayoría de las veces los críticos, se enfrentan a acontecimientos teatrales de los que apenas tienen criterios objetivos y concretos para su análisis, por lo que a menudo nos encontramos con reseñas, noticias anunciadoras o descripciones. Razones, que impiden la verdadera consideración de lo que resulta un estreno determinado en un contexto también determinado. La figura del crítico es siempre ambigua, y como tal, confusa, porque siempre está subordinada a la subjetividad, a clichés más o menos establecidos, o a tener como soporte la respuesta de un público, en este caso que nos ocupa del estreno galdosiano, poco preparado para la “captatio” del mensaje subliminal que el autor envía en un medio mucho más directo que el género novelesco. El teatro se encuentra, además, en manos de empresarios cuyos fines son económicos, o de actores completamente endiosados que también anhelan la seguridad en gustar al espectador, olvidándose de la elección cualitativa de determinada obra, de la importancia o innovación que ésta conlleve, en suma el desprecio o temor por lo novedoso. Claro que el caso de Galdós era distinto en el hecho de que el

⁴ B.P.G, *Memorias de un desmemoriado*, Obras Completas, Tomo VI, Madrid, Aguilar, 1982, pp 1459-1460.

autor canario ya estaba más que consagrado, pero eso sí, como novelista, ahora tenía que demostrar su capacidad como dramaturgo. La mayoría de las veces la crítica finisecular, se debate más que otra cosa en ver y opinar si los novelistas deben o no, ser dramaturgos, y si sus novelas deben o no ser transferidas a la escena, y con ello tenemos para rato, olvidándonos de lo esencial, para buscar no sé qué influencias y extrañas ligazones, cuando el crítico o el espectador no ha entendido nada.

A pesar de todo *Realidad* novela dialogada en su nacimiento, tenía sus adeptos y seguidores que animaron a Galdós a “arreglarla” para la escena. Hay que intercalar que no todas las producciones teatrales galdosianas son “adaptaciones “ de las novelas tal y como se nos ha hecho creer hasta ahora, algunas, parten del hecho teatral, y la mayoría como el caso de *Realidad* no es una adaptación para el teatro como se ha pensado, y como sigue debatiendo la crítica, sino que en la concepción inicial que el creador tuvo en su inicio de la obra la configuró como drama, como materia en sí misma escénica. Galdós en su creación tenía el alma de la escena, por eso hizo una novela dialogada, porque prescinde por completo de los elementos básicos novelescos, el novelista no interviene. Es la acción, el lenguaje pleno de monólogo y de diálogo, con sus acotaciones como elementos teatrales, y la concepción espacial las que dieron la pauta escénica a la coherencia que a mi juicio, siempre tuvo del teatro como materia. Si teatro es acción, *Realidad* es teatro, pero no con el lenguaje convencional, sino en su pura esencia, incluyendo escenas de relajación en los que se reproduce la vida en sí misma -aunque no tan tremendamente densa y plúmbea como Chéjov-, con sus diálogos cargados de intensidad, filosofía y realismo. Un teatro realista. Hoy sería casi una reproducción cámara en mano, de improvisaciones sobre la vida dentro de un conflicto. Porque conflicto hay, como exposición de determinadas clases sociales, los burgueses que Galdós reprodujo, aunque desde fuera en cierto modo, con sus problemáticas, sus convencionalismos, su esclavitud a la sociedad, y, en suma, con todo el entramado complejo de prototipos humanos, que más que eso aún, son prototipos de la sociedad española. Esta es la razón por la que Pedro Bofill en *La Época*, confiesa en una de las críticas más ardientes, que no le gustó la obra porque en primer lugar iba contra “el sentimiento del honor, fuente y venero de nuestra brillante literatura dramática”.⁵

Por eso todavía chocaba más la exposición de una realidad que no rompía lugares comunes de la tradición. Los protagonistas, prototipos como ya hemos dicho, se “salen” del molde del orden social al que pertenecen, y eso no se puede pasar por alto. No se puede pasar por alto la virtud de una mujer que en su interior se libera, se emancipa de las promesas matrimoniales; no se puede pasar por alto un caballero más o menos hidalguesco, confuso y contradictorio como la vida misma, que, aun dando rienda suelta a sus placeres diversos, acaba suicidándose por cuestiones de honor siendo incapaz de controlar su destino. En fin, tampoco se puede pasar por alto la caída de la tradición calderoniana de matar por honor, que Orozco rompe, invitándonos a un nuevo concepto de la vida más elevado y pacifista. La corrupción de los altos cargos, sus ocios y entretenimientos nada saludables entre mujeres y juegos, y sobre todo la pretendida unión de clases sociales representada por Clotilde y Santanita, inaceptable por un público en su mayoría reaccionario, como reaccionario es el comportamiento de los personajes, en este caso de Federico, que tampoco acepta la

⁵ *Op. Cit*, pp. 36-70.

simbiosis de clases que su hermana “aristócrata venida a menos” propone con un hortera de barrio. Toda la obra es una conmoción, y un poner “patas arriba” una sociedad con unos convencionalismos completamente obsoletos y caducos, que le cuesta avanzar, que le cuesta entender que los sentimientos, las pasiones y las emociones no tienen clase social, son en sí mismas sentimientos sin elitismos.

Todo cuanto acontece en el vivir de *Realidad* fue experimentado por don Benito a lo largo de su vida. Esta es la teoría que plantea Carmen Menéndez Onrubia en su libro *El teatro de Galdós*, donde insiste en el carácter autobiográfico de la obra, en todos los papeles de los personajes. Hay referencias del Galdós joven en Federico Viera, en la unión de los amantes Clotilde y Santanita en una relación prohibida socialmente, y hay resonancias de un Orozco que en esos momentos se aproxima muchísimo al pensamiento de Galdós de aquel momento, ya invadido de más madurez que romanticismo.

Esta sociedad era la del nacimiento del socialismo, y Galdós, escritor eminentemente político, fue precursor de lo que entendemos ampliamente por teatro social, no sólo en la intención, sino en su destino: un teatro para toda la sociedad, comunitario y colectivo, en suma un teatro que pueda llegar al gran público.

A nosotros nos llega el texto, pero como tal, y si es teatro de verdad, no se debe quedar exclusivamente en la lectura del drama, como era frecuente entre los autores de la época, incluso Galdós conoció a Ibsen y otros dramaturgos a través de sus lecturas. Existe un elemento esencial a la hora de valorar un trabajo teatral y que casi nunca tenemos en cuenta en las críticas, y es el hecho de que de manera lamentable no estábamos personalmente en la vivencia y representación del drama, aunque esto sin duda es primordial. Sobre todo, si tenemos en cuenta que el teatro, como escribe Ángel Berenguer⁶ entre otros, es ante todo representación. El texto está concebido para su representación e interpretación, y ésta depende definitivamente de la habilidad con que se trate el texto y su exhibición. Es decir, en aquellos años, no existían los medios de hoy, apenas había luz eléctrica en la escena, los actores no tenían una metodología de la interpretación como hoy lo entendemos, como tampoco existían escuelas especializadas en diversas tendencias interpretativas. Por lo tanto, la realización del texto queda en manos de los hados, y de la interpretación y dicción de los textos, a la manera convencional, donde la mayoría de las veces los actores pecaban de afectación al estar mediatizados, en parte lógicamente, por el “mal gusto” del público. Estas “torcidas” costumbres y usos en el teatro, irán desapareciendo con la implantación del teatro realista, tan reacio a lo postizo, y tan fomentador de la naturalidad en escena y de la credibilidad teatral. Galdós, fue un precursor del teatro realista y un reformador del teatro de su época. Bien es cierto que, en aquellos años, todavía no sabían cómo denominar la innovación del nuevo dramaturgo, al existir elementos que podrían confundir, como son perfiles de personajes románticos, Federico, elementos filosóficos...etc. Ni la propia Doña

⁶ Escribe Ángel Berenguer: “El teatro es, fundamentalmente, una acción en la que se representa una sucesión de circunstancias. Esta acción es siempre imaginaria y se realiza ante un público colectivo, en un lugar previamente convenido y por unos personajes encarnados material y circunstancialmente por actores. Partimos, por lo tanto, de un principio esencial para el teatro: su carácter de representación. En ello consiste su esencia activa y no puede existir sin el acto de la representación. *Teatro*, Revista de estudios teatrales, junio, 1992, pp. 19-20.

Emilia Pardo Bazán, supo dónde encasillar este primer drama de Galdós, cuando dice: “¿Es realista o naturalista el drama? Yo diría que ni lo uno ni lo otro: algo nuevo, sí, aunque no sin precedentes en la escena española, en la francesa y, particularmente, en el extraño teatro de Ibsen. Para definir lo menos mal posible este género, le llamaré realismo romántico-filosófico”. La escritora que obviamente no quiere aventurar definiciones, puntualiza algunos aspectos del recién estrenado drama y, de las innovaciones galdosianas, en una conceptualización analítica en la que podría haber de todo. Todos los ismos, para definir “algo nuevo”. Añade la autora de *Los pazos de Ulloa* que “en el diálogo, en el medio ambiente y en el desarrollo de la acción externa, veo el contingente realista: en ciertos recursos y en los caracteres, el romántico, ejemplo, Augusta, Federico, Infante, el mismo Orozco: en el alcance del drama, el filosófico. Si no evitase la prolijidad, demostraría, analizando los dramas de Ibsen, que en ellos se advierte esta misma amalgama”⁷. Eran momentos, sin lugar de dudas de un proceso de gestación del nuevo teatro, cuya coronación estará con los autores teatrales del siglo XX, pero sin olvidar que, la innovación se inicia con Galdós.

Uno de los periodistas que con mayor acierto consigue hablar de las técnicas de actuación de los actores es El Abate Pirracas, Matías Padilla, quien en su reseña de *El Heraldo de Madrid*⁸, con fecha del 17 de marzo, insiste con bastante conocimiento, al menos del espectador que observa con criterio, en la “penosa” interpretación del papel de Augusta por María Guerrero. No considerando a la actriz ni mucho menos una primera figura, que era exactamente lo que ella pretendía hacer creer, insta a la actriz a mejorar su paupérrima interpretación de un personaje que seduce pero que no transmite su fuerza, porque está en manos de una actriz carente de facultades y condiciones para ser protagonista y llevar todo el peso escénico de la obra: “Augusta es, por tanto, un papel superior a las facultades de María Guerrero, que, como no es primera actriz, ha fracasado anoche, como fracasó la temporada próxima pasada en el teatro Español”⁹.

El periodista continúa haciendo un repaso de las interpretaciones de los actores Cepillo que gustó por el papel de Orozco no por su actuación que la considera monótona y sin colorido, Julia Martínez es celebrada felizmente. Mario al que le apoda como ser un “cuco” por su escaso riesgo en el escenario y en la elección de los papeles, y por último sus alabanzas, aunque con algunas “recomendaciones” para el joven actor Thuiller en el papel de Federico Viera, quien logra lo que los otros no consiguieron con todas sus trazas de primeros actores: convencer. Los planteamientos de movimiento escénico de los actores, entradas y salidas, iluminación, son esenciales, una vez más para conseguir una buena transmisión. Dificultosa fue la del final del acto V, donde la sombra de Federico con la que

⁷ Ambas citas son del artículo titulado “Realidad, drama de Don Benito Pérez Galdós”, publicado por Emilia Pardo Bazán en la revista *Nuevo Teatro Crítico* pp. 62-63.

⁸ *El Heraldo de Madrid* consagró al estreno de *Realidad* tres artículos: uno escrito por el mordaz Antonio de Valbuena, donde como dice Emilia Pardo Bazán es una “indignada catilinaria que se adelanta a calificar a *Realidad* de modelo de inverecundia”. El segundo con fecha del 16 de marzo del incondicional Martínez Barrionuevo, incondicional por que se confiesa fanático de Galdós, por lo que asiente que un fanático no piensa, no discute y no siente, se arrodilla y acata. El tercero es el del abate Pirracas. Escribió dos reseñas, una del día 16 con observaciones bastante atinadas y justas, y otra el día 17 que es la que a continuación comentamos.

⁹ *Op. Cit.*, pp. 36-70.

Orozco habla y perdona, no era apreciada por la audiencia, por causa de las distintas situaciones de distancia entre el escenario y la situación física en que se encontraba el público.

Una personalidad que siempre se encontraba en los ensayos más bien por razones “sentimentales” era la sin par Emilia Pardo Bazán, quien en el artículo dedicado al estreno de *Realidad*, publicado en su revista *Nuevo Teatro Crítico*, también habla de las interpretaciones sobre todo femeninas, arguyendo que el papel que interpreta María Guerrero -y esto por alusiones personales- es tremendo, mientras que el que desempeñan la Martínez y la Morell son facilitos, redonditos, para que se luzcan una chula madrileña y una joven que se presenta humilde, modosa. Su implicación personal está patente incluso en la descripción del vestuario, donde su opinión no es en absoluto objetiva: “hasta el modesto traje y humilde velito de la señorita Morell” ...

Estos aspectos, en fin, son los que verdaderamente interesan en la acción escénica, además claro está de la naturaleza teatral del texto. Pero ¿se puede convencer a un público, incapaz de abrir sus fronteras hacia lo novedoso, con una interpretación y unos medios técnicos obsoletos? Difícilmente. Los personajes son seres humanos, en sí mismos y no se pueden representar con los amaneramientos que imponen la mala interpretación que el grupo de actores pueden llegar a hacer. La buena interpretación y sobre todo una interpretación veraz y realista requiere la interiorización psicológica del personaje. Es un proceso orgánico que debe ser trabajado por los buenos actores. Galdós, en el drama *Realidad*, y todavía siguió utilizándolo en algunas obras posteriores, distribuye en el texto las técnicas de introspección, que restan naturalidad a la interpretación. Los *aportes* y *monólogos* son técnicas especialmente teatrales que por definición pueden llegar a ser artificiales en la escena. Sólo O'Neill supo dar a esta técnica introspectiva la dimensión teatral que corresponde, si bien, Galdós fue precursor en estos procedimientos, aunque no fuera factible su realización para el grupo actoral. Stanislavski, en esto fue un genio creador, que cambió el sistema de interpretación de los actores, hacia una introspección interior que busca la verdad y el hecho natural del personaje. Realmente el público debe ser “la cuarta pared” de la escena, y en la ubicación del actor existe un velo divisorio en el que ambos cumplen sus funciones, la del actor es hacer creer al público cualquier cosa, por descabellada e inverosímil que ésta parezca, la del público aceptar este juego, creer e implicarse. Ese es el milagro de la interpretación.

Con todo, hay fallos que hoy no comprendemos, pero de los que tenemos que hacer abstracción a la hora de valorar las críticas de un momento determinado. Así que debemos pensar que el público no estaba ubicado espacialmente con luces apagadas como hoy, sino que era muy frecuente que en su participación se pronunciaran enérgicamente con abucheos, gritos, opiniones, etc. No existían desde luego, los medios escénicos de hoy, ni sabemos exactamente cómo los actores se proyectaban en los personajes, de lo que se deduce que una Augusta puede ser interpretada y por lo tanto proyectada de muy diversas formas, unas más acertadas que otras. ¿Y quién diría algo sobre el trabajo y la interiorización del personaje en el actor? No creo que la crítica -y esto lo iremos demostrando-, tuviera la propiedad como para hablar con criterio sobre estos temas, como tampoco tuvieron criterio para enfrentarse al Galdós dramaturgo. Se quedaron los comentarios básicamente en disquisiciones sobre la novela, y de por qué Galdós la llevó al teatro. El público, por su parte, expectante, sin saber qué hacer, aún hoy lo estaría, con el mensaje del nuevo dramaturgo. Por esta razón

Shoemaker escribe: “Y de la obra estrenada no hubo aquella noche y en los días sucesivos ni ha habido en los ochenta años desde aquella fecha hasta ahora un acuerdo general sobre si la obra de teatro *Realidad* era buena o mala. Se ha debatido aún si en la misma noche de su estreno el drama tuvo éxito o no”¹⁰.

Es de suponer que el paso del tiempo es el que nos da la medida de la dimensión de la obra de arte, y así es como habría que estudiarlas, con la medida que nos da el tiempo y su devenir, cargado de acontecimientos. Hasta que no pasen los años no sabemos si determinada obra de arte es y constituye una evolución, o si se queda en el albor de las modas, en general tan caprichosas como absurdas. Y este es el caso del reestreno de *Realidad* el 25 de febrero de 1904, donde los hermanos Quintero escribieron en *El Herald*, un artículo denominado “Intimidaciones del Teatro” donde, y a pesar de los años, la controversia al igual que hoy continúa:

...los muchachos de veinte y diciennueve años, hicieron novillos...para meterse en el Paraíso. En los entreactos, dijo se hablaba por los codos, se discutía, se disputaba...El teatro desde el vestíbulo hasta el paraíso, hervía materialmente. Oíanse opiniones rotundas, categóricas, ya ensalzando a Galdós, ya condenándole sin piedad...Oíanse juicios contradictorios, vacilantes, absurdos a veces, como de gente que tiene ante sí algo revolucionario y desconocido, que aturde y desconcierta...Oíanse también, y esto era lo que más abundaba, cosas muy peregrinas por lo desatinadas, y verdaderos exabruptos. Uno de nosotros...estuvo a punto de agarrarse de obra...con un tío muy bruto...que nos molió de lo lindo toda la noche con la chabacana muletilla de “zapatero a tus zapatos”. ¡Toma zapatos! -Decíamos nosotros cada vez que estallaba un aplauso¹¹.

“Esto no es teatro” y “aquí no pasa nada” son frases que a decir de los Quintero se pusieron de moda aquella noche, aunque a pesar de todo -concluyen-, el público, aún con sus dudas previas, aceptó ecuánime los pasajes fuertes, así como el desenlace que iba en contra del honor castizo y tradicional. Todo resultó magnífico.

Doña Emilia Pardo Bazán en el valiosísimo artículo titulado “Realidad. Drama de Don Benito Pérez Galdós”¹² hace una exposición fidedigna y con propiedad del momento en que Galdós se decide a estrenar su primera obra, “ésta arreglada de novela”. De cómo se sucedieron los acontecimientos en cuanto a la creación con los actores, de su personal opinión, y de lo que sucedió en aquellas noches de ensayos, así como en el controvertido

¹⁰William H. Shoemaker. “La acogida pública y crítica de *Realidad* en su estreno” en *Estudios Escénicos* n° 18.

¹¹Referencia del artículo de Shoemaker de *Estudios Escénicos* citada anteriormente.

¹²Emilia Pardo Bazán, “Realidad. Drama de Don Benito Pérez Galdós”, *Nuevo teatro crítico*, II abril 1892, pp. 19-69. Documento de validez incuestionable por todo lo que nos aporta del momento literario y social que nos ocupa. Bazán, mujer cultísima, escritora inmejorable, ha abierto siempre las puertas de la investigación con sus obras, sus comentarios, artículos, su biografía y sus cartas, cuyo aporte desvela mucho del entramado literario y social finisecular.

estreno. La escritora gallega relata como a pesar de que se suponía se alterase la bilis de los defensores de la moralidad teatral, “en el tercero podía el público impacientarse al notar que la acción dramática...no avanzaba”. El acto tercero es sin duda un acto conflictivo, porque es donde se aplica el “aquí no pasa nada”, por lo relajado de la acción. Es el acto del descanso y de la exposición de los hechos como tal, anecdóticos y referenciales, reproducción en suma del ambiente, con la subvertiente social impregnada de igualdad de clases, que fluye entre líneas de una exposición algo ñoña, pero que sin embargo obtuvo entusiasmo en un público ávido de ensalzar a Galdós; un público que aclamaba y llamaba a escena repetidas veces al autor, identificaba el drama en el acto cuarto. Pero el acto quinto fue el más controvertido y que mayor suspense podría crear en el público por lo que tiene de revolucionario como dice la escritora: “El público advertía que allí se encerraba algo muy grande, tal vez muy revolucionario, y rendía culto al Dios todavía ignoto”¹³.

En *La Correspondencia de España*, López Ballesteros escribía, con fecha 16 de marzo de 1892:

El primer acto fue escuchado con gran interés y silencio religioso. El público saborea el diálogo, acoge con murmullos de aprobación, ya una frase feliz, ya un detalle ingenioso, y aplaude complacido al terminar esta primera jornada, que viene a ser la exposición, aunque no completa, del asunto.

En el entreacto, la animación crece, los críticos discuten y la expectación generalmente. Vuelve a reanudarse la representación. Las escenas que se desarrollan en los dos cuadros son espinosas y difíciles. El ingenio de Pérez Galdós vence, las manifestaciones de agrado son cada vez más entusiastas, y al caer el telón la junta de rabadanes, la crítica reanuda de nuevo, en solemne tribunal, manifiesta que el hueso de la obra está salvado. Actores y actrices nos declaran, no obstante, que aún queda “el hueso por roer”. Mariquita Guerrero dice a todo el que la quiere oír, que tiene mucho miedo, y el autor, ¡ah!, ¡el autor! Fuma pitillo tras pitillo, va y viene sin darse cuenta de lo que hace, y exclama de cuando en cuando: “sea lo que Dios quiera”.

...Y Dios quiso que gustara mucho el tercer acto, y que al finalizar el cuarto recibiera don Benito una ovación ruidosa, prolongada, casi imponente. (Nunca mejor que ahora deben prodigarse los adjetivos.) El telón no caía. Pérez Galdós asustado, sacado a la luz casi violentamente, hacía expresivas señas al tramoyista para que bajara la cortina. La ovación hería su modestia. Es un ejemplo bien raro.

Desde este momento, los aplausos no cesaron, siendo más nutridos al finalizar la obra.

Las señoras aplaudían y agitaban sus pañuelos, sin que nadie abandonara, durante gran espacio, las localidades. La jornada estaba ganada.¿De qué modo? ¿Con qué elementos? No pudiendo juzgar a Pérez Galdós, me reduzco a admirarle¹⁴.

¹³*Ibidem*, pág. 32.

¹⁴ *Op. Cit.*, pp. 40-41.

La propia Pardo Bazán hace eco de la disparidad de la crítica, en este tipo de obras que “encrespan y remueven al público”, alabando la capacidad que tienen los autores en provocar y desencadenar “borrascas”. Escribe la escritora gallega:

Los críticos, se han dividido en dos bandos: ditirámicos, que volcaron el saco de las hipérbolos, y examinadores, que dieron a Galdós, como autor dramático, un aprobado o un suspenso, previas las formalidades que marca la ley. Toda mi admiración por Galdós no impedirá que me incluya entre los segundos, por considerarles más útiles a la educación de ese público que ha de sostener la vida de la escena¹⁵.

Continúa añadiendo que, los periodistas deberían escribir artículos sin grandes pretensiones literarias, porque como ya he señalado, por lo general no aciertan en sus criterios porque pecan de subjetividad. A pesar de ello, asistieron también críticos de reconocido ejercicio, que sí valoraron con mayor acierto la nueva posición de Galdós. Entre los más reconocidos de la época destacan la asistencia al estreno de Valera, Menéndez Pelayo, Balart y, por supuesto, Clarín con sus ambigüedades. Éste último reseña en *La correspondencia de España* el 17 de marzo y refiriéndose a los prestigiosos críticos citados, que:

aplaudían...y explicaban el motivo de sus aplausos; quien diciendo, como Valera, que el final del cuarto acto de *Realidad* era de gran fuerza dramática y el lenguaje de la obra, en general, una saludable novedad y un adelanto de la verosimilitud escénica sobre antiguos y gastados procedimientos de convencional estilo; quien, como Balart, señalando con gestos de sincera admiración los pasajes culminantes de aquel hermoso quinto acto en que encontraba toda la fuerza teatral, en lo patético y profundamente humano que pudiera desear el más descontentadizo, que fuera, además, hombre de reflexión, sentimiento y gusto. Y en cuanto a Menéndez Pelayo, ese crítico poeta cuya inspiración es la armonía; el más expresivo, tal vez por ser más joven, dejaba que en sus ojos, en el color con que la emoción pintaba su rostro y sus ademanes, en sus exclamaciones, se reflejase todo el efecto que en espíritu tan alto y escogido iba produciendo, como una victoria, el arte noble y sencillo, poderoso en su pureza; de aquel mágico casi inconsciente que llega a las más íntimas y poéticas regiones del misterioso ideal, y que en *Realidad* en el quinto acto, sin vulgares recursos, con cierta temeraria candidez de neófito de la escena, se atreve a ofrecernos la sublime desnudez de la virtud heroica, para hacernos contemplar y amar la hermosura moral, por ella misma, sin más, artificio que el verla retratada en el alma de un poeta...-¡Este es nuestro Ibsen, así le queremos!-exclama Menéndez Pelayo¹⁶.

Clarín habla sin tapujos en este artículo de diversas cuestiones que le preocupan.

Una de ellas es el hecho en sí de que un drama de conciencia, de carácter psicológico y de orden ético haya podido interesar, conmover y llenar a un público educado para otro tipo de

¹⁵ *Ibidem*, pág. 34.

¹⁶ *Op. Cit.*, pp. 61-66.

representaciones. Un público educado en el convencionalismo y en el amaneramiento conceptual del teatro. Porque en un principio -y en esto coinciden todos los críticos- las ovaciones y aplausos tan sinceros como ciertos, fueron sin duda en agradecimiento al escritor de todos, que cosechaba reconocidos méritos de antaño. Pero fue al llegar los actos cuarto y quinto, cuando las enloquecidas ovaciones se dirigían propiamente a la obra en sí misma, al drama, a la tensión provocada, a esos personajes que sufren y que son de carne y hueso, a una realidad patentizada en la naturalidad de lo cotidiano, o como decía el propio Clarín “para reconocer la augusta castidad del arte, la estética lección moral, la austera palabra de la eterna sabiduría de la conciencia, que lo mismo resonaba, directamente en los labios de Orozco, que por contraste y lucha en los de su esposa y en los de Federico¹⁷”.

Como asiente Doña Emilia: "Se comprende, que no me propongo citar toda la prensa. Los artículos que conservo bastan para dar idea de que *Realidad*, como suele decirse, ha alborotado el gallinero, y que el tiempo no está completamente bonancible"¹⁸. Así fue ocurriendo en los sucesivos estrenos que de la obra se realizaron por toda España.

Se podría decir, que, aunque el público asiduo estaba condicionado para reclamar y exigir ¡acción!, ¡drama!, Galdós comprendió que aún también en el público se estaba gestando materia de innovación en cierto modo, materia de una restauración provocada por los cambios que se avecinaban en aquella sociedad de ideales confusos. También tenía su huella en las actitudes de los espectadores, o al menos debería ser así, como de hecho fue por parte del público, este primer intento dramático de Galdós. Fue un éxito, insisto en ello, aunque críticos y espectadores, aún no entendían, lo que quería el autor, aún no sabían qué nombre poner a lo que estaba viendo. A pesar del tiempo, creo que aún hoy, la crítica tampoco pone ningún nombre a todo el trabajo que ha aportado Galdós al medio escénico. En “Razón y suceso de la dramática galdosiana” dice Gonzalo Sobejano:

Suelen los críticos definir la dramática galdosiana con títulos como “realismo”, “naturalismo”, “drama social” o “drama contemporáneo”. De poner un título, el más adecuado sería “realismo trascendental”. Es una dramática realista porque, salvo algún caso, los sucesos y personajes que ofrece pertenecen virtualmente a la sociedad española conocida por el autor...Pero este realismo es siempre trascendental; está animado y dirigido por una intención de trascender del tablado a la vida social. El teatro de Galdós no es puro espectáculo artístico no costumbrismo descriptivo, sino la ilustración dramática de unas ideas que, obrando en las conciencias, deben llegar a todos y levantar su nivel moral.¹⁹

Queramos o no, el problema de la naturaleza del género teatral²⁰, fue tremendamente fecunda, algo más con el drama que con la novela, en la crítica del momento y eso no lo

¹⁷ *Ibidem*, pág. 65.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 40-41.

¹⁹ Gonzalo Sobejano “Razón y suceso de la dramática galdosiana” *Anales galdosianos* 1970, pág. 46.

²⁰ Sobre cuestiones de naturaleza del género y sobre todo para entender los cambios que se avecinaban desde Francia con la introducción en España del Naturalismo, es fundamental el tratado que al salto,

podemos obviar. A este respecto no faltaron incluso críticos que sintieron de cerca la invención, y respiraron verdadero drama, como asimismo relata Julio Burell en sus comentarios al periódico *El Día*, el 16 de marzo:

¡Qué triunfo! Yo busco un juicio y no encuentro más que una impresión... Cuando yo anunciaba a los lectores de *El Día* la transformación de *Realidad* en drama representable, recuerdo que acababa diciendo: En la noche del estreno de *Realidad*, la sombra de Shakespeare vagará por el teatro”. Después de los dos últimos actos del drama, puede asegurarse que por el teatro de la Comedia pasó Shakespeare mismo, con su carne y con sus huesos, y lo que es más, con el genio que engendró las cóleras de *Otelo* y la figura extrañamente dramática de Cleopatra...

No hubo anoche en el teatro de la Comedia representación teatral, sino verdadero alumbramiento. Algo muy grande nació a la vida del arte: la dramática nueva, hecha de nuestros combates interiores, de nuestras caídas en el arroyo, de esta sangrienta realidad, mezcla de grandezas espirituales y de reales impurezas que todos llevamos debajo de nuestra levita inglesa y de nuestro sombrero de copa, royéndonos el corazón como el buitre a Prometeo, pero más terrible que la dualidad clásica y más difícil de ser penetrada por un Esquilo que la cante. Galdós ha avanzado resueltamente²¹.

Uno de los defectos, -como es sabido- que más han pesado sobre los hombros del Galdós teatral, es el carácter novelístico que presentan sus dramas. Con ello me refiero a la cuestión del tiempo real de las representaciones, algo extensa para el esfuerzo de concentración que se requiere en el espectador. De ahí la necesidad de “resumir”, de acortar, escenas, diálogos, personajes, -como es el caso de la criada de Augusta, y criados de Orozco- con el fin de hacer que la representación, que duraba más de seis horas, se redujera en extensión a unas cinco horas, y hacer que el ritmo propio de los espectáculos teatrales fuera todavía más palpable. La extensión de escenas, diálogos y monólogos fue y sigue siendo hoy muy criticado. Este peculiar aspecto, irá puliéndolo el escritor canario sutilmente, y ya en su producción posterior, se renueva hacia un ritmo más dinámico en las escenas, mayor brevedad de los monólogos, menor abuso del *aparte*... elementos ellos censurados a su obra *Realidad*, aunque si bien, ésta presenta ciertos elementos psicológicos de los personajes a tener en cuenta, que justifican esta profusión.

escribió Emilia Pardo Bazán, para esclarecer el clima de confusión que reinaba en las letras españolas, titulado *La cuestión palpitante*. La escritora gallega arguye con respecto a la naturaleza de los géneros que : “Al literato no le es lícito escandalizarse nimiamente de un género nuevo, porque los períodos literarios nacen unos de otros, se suceden con orden, y se encadenan con precisión en cierto modo matemática: no basta el capricho de un escritor, ni de muchos, para innovar formas artísticas; han de venir preparadas, han de deducirse de las anteriores. Razón por la cuál es pueril imputar al arte la perversión de las costumbres, cuando con mayor motivo pueden achacarse a la sociedad los extravíos del arte”, pág. 141. Es magnífico como la autora gallega sabía poner los puntos a unas íes literarias en efervescencia de confusión. Porque en el clima español literario y sus novedades siempre reinó y reina la confusión y el desorden, como al igual ocurrió con la aceptación de este primer drama galdosiano, no se sabía que opinar.

²¹ *Op. Cit.*, pp. 42-46.

A pesar de todo, con respecto a esta particularidad, creo que Galdós lo hacía generalmente para retratar más fielmente lo natural y espontáneo, en algunos casos fue admitida como un elemento incluso positivo. Así, Francisco Fernández Villegas, Zeda, habla de esta peculiaridad en *La Época* con motivo del estreno de *El abuelo*:

Tal vez advierta la crítica detenida de *El abuelo* alguna lentitud en la marcha de la acción. Ciertamente; esta obra, como todas las comedias de Galdós descubren al novelista, que no se contenta con el rasgo característico, con la frase concisa, con la concentración dramática. Entre el género novelesco y el dramático creo yo ver una diferencia semejante a la que existe entre la brasa y la llama. La novela es más intensa, su calor más sostenido; el drama es más brillante, aunque su calor sea más efímero. Galdós no se contenta con esos resplandores...ahonda con detenimiento en el espíritu, analiza, amplifica, y esto, por fuerza, hace que la acción camine serena, sí, pero lenta.

Esto, no obstante, o a causa de esto, ¡cuántas bellezas de pensamiento, cuánta frase feliz, cuántos rasgos de honda observación psicológica esmaltan el curso sosegado de la acción.

El mismo Villegas (Zeda) había comentado en aquellos días del estreno de *Realidad* lo siguiente:

Hay en ella algo del naturalismo español de buena cepa, de aquel que apareció en nuestra *Celestina* cuatro siglos antes de que lo “descubrieran” los franceses, y que dio vida a todo el género celestiniano, algo de la grandeza de Shakespeare y hasta de sus procedimientos y de sus crudezas; algo también de la moderna escuela simbólica. Todo ello, tal como ante el público se presenta, un tanto desordenado, un poco extravagante, atrevido y genial, podrá no ser todavía el drama del porvenir, pero señala, a no dudarlo, nuevos derroteros, como antes digo, al arte, vías aún no recorridas en el camino de la belleza artística. Galdós desde lo alto de su inteligencia, ha visto la tierra prometida; pero no ha llegado a ella; es un precursor del teatro de mañana, pero no ha encontrado la fórmula a que aquél ha de ajustarse.

A mi juicio, el estudio crítico más acertado realizado a la obra de Galdós, *Realidad*, es la publicada en el Boletín de la Institución Libre de Enseñanza²², escrita por Rafael Altamira, un experto en literatura y filosofía. El crítico valora en primer lugar la condición de obra dramática con todos sus derechos, no se trata de una adaptación novelesca, porque tal y como escribe: "la novela misma la concibió y la escribió el autor como drama"²³. Destaca

²² Esta crítica es de las menos recordadas que se han hecho al estreno de *Realidad*. Rafael Altamira, secretario del Museo Pedagógico, incluye el artículo "*Realidad*, drama en cinco actos y en prosa, de don Benito Pérez Galdós, en el epígrafe "Revista Literaria", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, Imprenta de Fontanet, 1892, pp. 110-112.

²³ Esta cuestión nos lleva al capítulo II de este trabajo, donde se desarrollan estas dicotomías tan traídas y llevadas por los galdosistas más reconocidos.

como desacierto el acto III. De este acto expone Altamira que aún utilizado para condensar mejor la atmósfera de motivos que precipitan a Viera a su trágico fin, sobra. A pesar de ello considera que gustó mucho al público por ser "una maravilla de gracia, de movimiento, de experiencia y observación mundanas, de intención y naturalidad en el lenguaje"²⁴. Pero su mejor visión crítica se encuentra en la valoración que hace del acto V:

El acto quinto, trasunto del capítulo último de la novela, con el episodio de la sombra inclusive, produce un efecto muy raro, después de la explosión trágica del final cuarto. Algunos críticos han entendido que sobra, que distrae la atención, llevándola a otro problema, que es como otro drama; pero precisamente la idea del autor se contiene - a mi entender- en este acto quinto. Para él ha hecho los restantes; suprimirlo, sería borrar la originalidad y la intención de la obra²⁵.

Transcribimos a continuación la crónica resumen de *La correspondencia Militar* del 17 de marzo, que nos traslada fidedignamente al ambiente:

Estrenóse anteanoche en el teatro de la Comedia, el drama hace tiempo anunciado, *Realidad*, en cinco actos y en prosa. Su autor, por sí no era conocido *bastante* en España, obtuvo anteanoche un gran triunfo cuyo ruido se irá oyendo aún por toda Europa y América. (...) Como se verá, hay encontradas opiniones al juzgar a *Realidad*. Dice Octavio Picón en *El Correo*: Pero el talento del hombre, sobre todo, de hombre como Galdós, es semejante a quel insecto misterioso que toma el color de la planta en que se posa. Galdós no ha hecho un drama más, sino un drama que se diferencia mucho de cuantos hemos visto hasta ahora. ¿Está la novedad en la índole, en la médula de la obra o en su armazón y su estructura? Indudablemente en lo primero. Todo drama es pintura y desarrollo de pasiones, desenvolvimiento de hechos y sucesos que hacen sentir *Realidad* hace pensa: de aquí que no la entiendan o la juzguen erradamente los que la miren al través del sentimiento. En cambio, Bofill en *La época*, manifiesta francamente lo que sigue: "Supongo que a la inmensidad de muchos pobladores del espacio infinito le importará muy poco que a mí no me haya gustado, como obra escénica, el drama de *Realidad* de D. Benito Pérez Galdós, estrenado anoche en el teatro de la Comedia, y es probable que en su lenguaje rítmico y sin desatender ni un momento su danza armoniosa por el abismo celeste se hayan dicho ayer unos a otros. La obra carece de unidad. El autor ha cortado la novela *Realidad* en pedazos y la ha servido al público sin rellenar muchos huecos. Así, verbigracia, del acto segundo, de ese acto de Lupanar, pasamos al tercero, y la acción se interrumpe para dar lugar a la venida de un nuevo personaje, el padre de Federico Viera, interpretado de una manera muy característica por el señor Mario, y de un gusanillo insignificante, o mejor dicho, una hormiga, la joven Clotilde, que ni por su acción, ni

²⁴ *Op. Cit.*, pág. 111.

²⁵ *Ibidem*, pág. 111.

por la interpretación dada a ese papel por la actriz que lo tiene a su cargo, hacía falta alguna.”

Y Julio Burell en otro periódico de la noche, exaltado, exclama: “Si la antigua poesía épica debía comenzar por una invocación a Dios o a las Musas, todos los escritores que hoy empleamos la pluma en el examen de *Realidad*, deberíamos por un deshago ditirámico, por algo que fuera canto caluroso, encomio altísimo, eco y reflejo de aquella gloria luminosa que anoche pasó con las alas abiertas por el teatro de la Comedia, coronando la frente de Galdós. ¿Qué fue la representación de *Realidad*? Triunfo y apoteosis, todo a un tiempo²⁶.

En definitiva, *Realidad* fue un acontecimiento en Madrid²⁷. Un crítico importante señalaba que el autor de sesenta novelas resultaba también ser un dramaturgo...Los amigos aplaudieron con energía y la obra alcanzó veintidós representaciones consecutivas en Madrid, y pasó inmediatamente a Barcelona donde Galdós tenía especial preocupación por el resultado de su drama, donde preparó el estreno con todo detalle como puede verse en la

²⁶ Fondos de la Hemeroteca Nacional.

²⁷ (...) *El Liberal*, cauteloso, no se entusiasma con el drama, a juzgar por esto que dice: “A esta causa debemos achacar en primer término la frialdad con que el público acogió los primeros actos de *Realidad*.”

De poco sirvió el riquísimo ropaje de que se hayan revestido, la belleza indiscutible de los hermosos pensamientos que esmaltan el diálogo y la verdad con que, por regla general, están trazados los caracteres. Atesora el drama estrenado anoche admirables cualidades, pero no por cierto las suficientes condiciones de viabilidad que hubieran sido de desear.

No ha querido sujetarse el señor Pérez Galdós a las exigencias del antiguo convencionalismo, pero tampoco nos ha traído una nueva fórmula perfectamente definida y merecedora de imitación por los que buscan con afán los nuevos derroteros que ha de seguir en estos tiempos el arte dramático contemporáneo.

El autor de *Realidad* vacila en su sistema -si es que lo tiene- y ora se nos presenta como naturalista y enragé, ora apalea a los gastados recursos del más adocenado de los melodramas habidos y por haber”

El Imparcial da cuenta a la ligera el estreno de *Realidad* en esta forma:

Resultando que *Realidad*, como obra de un espíritu superior, no podía menos que imponerse por su procedencia, circunstancia que este tribunal ha tenido muy en cuenta.

Resultando que al terminar éste el público que nos representa llamó al señor Pérez Galdós, que éste salió con gran esfuerzo sobre su modestia, y que le fue hecha la ovación más frenética, delirante y prolongada que hemos presenciado desde los tiempos del Nudo gordiano acá.”

correspondencia que mantuvo con Narciso Oller²⁸. La crítica atacó duramente a los actores, incluida la Guerrero, y opinó que la obra habría de terminar con el suicidio de Federico. Aun así fue un éxito.

En Valencia, -recoge Pedro Ortiz-Armengol en *Vida de Galdós*- el éxito fue menor porque existió una campaña política en contra del autor, aunque en un telegrama de Truillier a Galdós, le da referencias de todo lo contrario: “Acaba representación Realidad. Éxito colosal mayor que Madrid²⁹”.

El éxito, creo, ya estaba en el propio autor, desde el momento que se decide definitivamente a escribir para el teatro. Las conclusiones que destaco principalmente es que la mayoría de los críticos e incluso sus amigos, como Clarín, estaban más preocupados por la iniciativa de Galdós que por el propio resultado. Que el autor canario demostró tener madera de dramaturgo era un hecho, pero a mi modo de ver con una ideología teatral anacrónica para su tiempo. El tema era escabroso como escabroso era el final propuesto por Galdós, con un Orozco que estaba por encima de todas las circunstancias sociales, y que apuntaba con su resolución, una contribución hermosa y revolucionaria para la España de aquel momento tan falta de regeneración. *Realidad*, es un drama de excelente calidad, novedoso y primerizo en el enorme universo de creación que desde este estreno prepara Galdós.

Amor y ciencia, 1905, una vuelta a los recursos de Realidad

Son las formas más puras de la dramaturgia en general. Son un tipo especial de discurso o texto separado tipográficamente de los demás textos que componen la obra teatral. Son aspectos no verbales, palabras del texto dramático que nadie pronuncia, actitudes, que conducen a la representación. La mayoría de las veces están escritas para los actores porque son indicaciones que el espectador no recibe. Se estudia en los ensayos para dar al espectador la intencionalidad de cada frase, de cada actitud, representar lo más fidedignamente el personaje. Indican el movimiento de escena, la ambientación, las circunstancias de los actos comunicativos, las interlocuciones, a quién se habla, a quién se mira, adónde se dirige un actor cuando interpreta. Un trabajo de director de escena que Galdós incluye en sus textos. Gracias a las acotaciones, el espectador va a tener la referencia del dramaturgo, al igual que la tiene el lector del novelista. Lógicamente, si estamos analizando el teatro de Galdós, y lo consideramos también en su faceta de novelista, identificamos estos mecanismos de

²⁸William Shoemaker “Una amistad literaria: la correspondencia epistolar entre Galdós y Narciso Oller” *Estudios sobre Galdós*, Madrid, Castalia. 1970.

²⁹ Este telegrama se encuentra en los archivos de la Casa Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria.

omnipresencia, sobre todo en los dramas del teatro realista. El teatro realista al igual que la novela realista, necesita que el autor-creador aporte los necesarios engranajes psicológicos tan importantes para la caracterización real de la vida. Las acotaciones sirven para que actores y público, capten todo el mundo emocional y psicológico de los personajes, que se encuentra fuera del acto dialogal, y por tanto de la palabra. En la escena III del acto I, están pergeñados los mecanismos de la intriga, por medio de las acotaciones que anteceden a las palabras de los personajes, que culminarán en la escena XII de este acto. En ellas se observa el juego de enredo y farsa que se pretende:

NATALIA.- (*Con extremos de pena, las manos en la cabeza*) ¡Jesús, Jesús...y Jesús! (...)

NATALIA.- (*Displicente a su marido*). Eres tú el que chilla. (...)

NATALIA.- (*A ELISEA*) Habrá usted oído que ha llegado a esta ciudad un médico eminentísimo...(VARONA *le tira de la falda con disimulo, indicándole que calle*) Un profesor de universal renombre...

ELISEA.- No sé... (VARONA *y su mujer se miran; él la incita al silencio*)

NATALIA.- Ha llegado, sí. (*A VARONA, con severidad*) Pero, hombre, ¿qué, qué quieres decirme?

VARONA.- Que hables bajito, Natalia.

NATALIA.- (*Bajando la voz*) Digo que en casos críticos de vida o muerte, no me fio yo de sabios más o menos auténticos. Ya sabe usted, Elisea, que la ciencia...ha fracasado.

VARONA.- (*Repite, por miedo a su esposa, la idea de ésta*). Debemos declarar y declaramos el terminante fracaso de la ciencia.

Una vez más la interpretación de los actores debía ser muy exquisita, para poder hacer esta representación sin caer en el estereotipo grotesco. El teatro de tema realista, que conlleva farsa y enredo, como ésta de *Amor y ciencia*, solamente se salva si la interpretación y dirección escénica consigue plasmar el realismo de las situaciones sobre el escenario, con naturalidad y credibilidad. Lo contrario estaría opuesto al espíritu del teatro que pretende (aún siendo simbólico) representar el conflicto de la vida.

En mi interpretación de los textos, creo, que la posición de Galdós como dramaturgo es evidente. A diferencia de otros críticos, no creo que la utilización de los elementos parateatrales (monólogos, soliloquios, acotaciones, apartes, para sí...) se debe no a un resabio de novelista que se encuentra encorsetado en el austero mundo de la dramaturgia, sino más al contrario, lo hace por verdadera afición. Su posición de creador es la del director de escena, como lo demuestra el movimiento de la escena, donde siempre recuerda "derecha e izquierda se entienden las del espectador". Esa es exactamente la posición del que está viendo, corrigiendo y dirigiendo una escena, ésta es desde el público, porque ningún actor piensa sus entradas y salidas al escenario desde el público, siempre del lado del escenario: "derecha e izquierda se entienden las del escenario". Por otro lado, la profundización en la psicología de

los caracteres de los personajes, junto al empeño en revivir la realidad, hace que de tantas pautas para la interpretación de los estados de ánimo que leemos en las acotaciones. Ambas circunstancias (posiciones de escena y acotaciones de estados de ánimo) no son resabios de novelista, al contrario es la puesta en práctica de la más pura de las creaciones teatrales.

La catástasis y el clímax, en este drama se confunden estos dos términos, se producen en el acto I, donde a través de la escena XII, el espectador se siente involucrado en la persona de Guillermo, en cómo van a resolver el conflicto, y en el atrevimiento del autor de llevar al marido ultrajado a la casa de la que había sido su mujer, cuya vida discurre al lado de otro hombre. Además Guillermo va a ir a curar al hijo de Paulina que ha sido engendrado en la infidelidad conyugal. Los diálogos, estructura temática, y actitudes, acotaciones y apartes, de los personajes hasta este momento, conducen la acción desde este punto de tensión emocional hacia la intriga, por el reto circunstancial que se crea para la honorabilidad de Guillermo:

NICOLÁS.- *(En la puerta)* Un señor... *(Súbitamente se desprende de PAULINA los brazos de ELISEA, mirando a la puerta. Aparece GUILLERMO BRUNO, que aparta al criado con gesto de impaciencia, y entra. Al verle, PAULINA lanza un grito de terror, y huye despavorida por la derecha. Da algunos pasos GUILLERMO en ademán de interrogar a ELISEA acerca de la fuga de PAULINA).* (Acotación final de la escena XII, acto I).

Los apartes

Hay diferencia entre los distintos apartes que indica Galdós. Por un lado están los apartes de entre-nos de los personajes que aportan el ambiente de enredo, sobre todo al inquietar al espectador que no sabe sin cuando hablan entre ellos los demás personajes de la escena lo escuchan. Otros son los que se dicen al público (que son los menos, porque rompen por completo la frontera entre realidad vivida, y realidad representada), y los "para sí", propios del teatro realista que en Galdós proceden según la crítica, de recursos novelescos, y que muchos de ellos terminan en monólogo, por su extensión.

escena II, acto II

ADOLFO.- *(Aparte)* Marcha al sacrificio..., coro de sacerdotes! *(Alto)* Nicolás.
(escena II, acto II)

escena VII, acto II

NATALIA.- *(Aparte)* Mal anda esa cabeza.

ADOLFO.- *(Aparte, a NATALIA)* Háblale con menos desaliento, mamá.

VARONA.- *(Aparte, a NATALIA y ADOLFO)* Vosotros, los de la cáscara dulce, fortalecedla, levantad su espíritu.

ADOLFO.- *(Aparte, a NATALIA)* Es más cristiano inspirarle confianza en la ciencia.

NATALIA.- (*Aparte, indignada*) ¿Hase visto majadero semejante? (escena VII, acto II).

escena VIII, acto II

VARONA.- (*Llevando aparte a TERESA, le pregunta si ha empezado la intervención quirúrgica*). ¿Ya...?

TERESA.- (*Aparte a PAULINA*) Señora, no tema nada.

TERESA.- (*Aparte, a VARONA*). Don Joaquín, su simpática señora le aguarda en la iglesia.

escena II, acto III

VARONA.- (*Aparte, burlándose*) Ya escampa...

escena III, acto III

ADOLFO.- (*Aparte*) ¡Si le habrá dado Teresa mi carta!

escena V, acto III

VARONA.- (*Aparte, volviendo por el fondo*). Acecho a Teresa para...

VARONA.- (*Aparte, a su hijo*) Un chiste, Adolfin. Di que tu madre es lega trapense.

ADOLFO.- (*Aparte, a VARONA*) No está mal.

VARONA.- (*Aparte, melancólicamente, mirando al techo*) "Tedium vitae".

escena VI, acto III

VARONA.- (*Aparte, al MARQUÉS, corriendo a su encuentro*) Llegas a tiempo.

NATALIA.- (*Aparte, a ADOLFO*) Vámonos. Viene a darle la cicuta. ¡Pobre mujer: tras una desdicha, otra!

escena XIV, acto III

PAULINA.- (*Para sí*) No puedo razonarlo...Soy muy torpe.

escena XVI, acto III

ADOLFO.- (*Aparte, a distancia*) Nos hemos caído...Creí que estaba sola.

ADOLFO.- (*Aparte*) ¿Bromitas? Ya me lo dirás..., porque tú has de caer..., caerás en silencio. Si el secreto duplica la virtud, pecar sin escándalo es pecar a medias.

VARONA.- (*Aparte, paseándose agitado*) Corfú..., Corfú, o el suicidio.

ADOLFO.- (*Aparte, contrariado*) Se sienta...(*Aparte a su padre*) Di, ¿mamá y tú no pensabais ir a...

escena XVII, acto III

VARONA.- (*Aparte*) ¡Y ahora éste!

ADOLFO.- (*Aparte*) Este nos faltaba

NATALIA.- (*Aparte, a ADOLFO*) ¿Qué quiere decir esto?

VARONA.- (*Aparte*) ¡Horrible, horrible!

NATALIA.- (*Aparte a VARONA*) Y tú majadero, ¿toleras este ultraje?

Hasta este momento los apartes -con la excepción del *para sí* de Paulina del acto III- están dando a la escena la idea de farsa que se pretende para estos personajes subtrama, que tienen que poner en evidencia por medio de su falsedad, el mundo de hastío matrimonial. Estos apartes acompañados de los diálogos representan con total veracidad el odio que sienten los esposos, Varona y Natalia, y las relaciones absurdas de estos con el degenerado y parásito social de su hijo, Adolfo, que pretende fanfarronamente tener relaciones con Paulina. En realidad, estos apartes no alejan al personaje de la acción, ni tampoco dan idea de ningún estado interior o psicológico, son apartes de movimiento y juego dramático con una finalidad, como ya he dicho denunciante, la hipocresía de las clases elevadas, e intrigante, para que el público se implique en el proceso. Son además muy buenas indicaciones para la

interpretación de los actores, para conseguir reflejar mejor si cabe, todo lo hipócrita. Pero a partir del acto IV, los apartes cumplen ya la verdadera función que se les atribuye, que no es otra que la de plasmar los diferentes niveles psicológicos de los personajes, la afloración del subconsciente individual, como lo hiciera posteriormente O'Neill en *Extraño Interludio*. Aunque sea forzado, y aunque los preceptos del teatro realista no admitían bien estos elementos de interiorización por su resultado práctico inverosímil, si el dramaturgo necesita expresar el mundo interior, necesita recurrir a ellos³⁰.

escena II, acto IV

PAULINA.- (*Aparte, pasmada*) También discreta.

PAULINA.- (*Aparte.*) ¡Que remilgada sutileza!

PAULINA.- (*Aparte*) ¡Y que oiga yo esto!...! ¡Y qué bien se armonizan su hermosura y su pedantería!. Ambas me destrozan el alma.

PAULINA.- (*Aparte*) ¡Y ahora se burla!

LUCINDA.- (*Aparte, gozosa de su descubrimiento*) ¿No lo decía yo? ¡Cómo voy acertando!

LUCINDA.- (*Aparte*) ¡Qué bien disimula!... Pero no hay duda, es la madre de Salvador.

escena III, acto IV

PAULINA.- (*Aparte, observando con asombro en OCTAVIA los encajes que dió a GUILLERMO*) ¡Mis encajes! Otro misterio... Sigue la leyenda, el cuento de niños. Veré si de ésta saco más luz que de la otra.

escena V, acto IV

PAULINA.- (*Aparte*) Hablan de mí. Su mirada me aterra.

PAULINA.- (*Aparte, atribulada*) ¡Que soporte yo estas groserías!

escena VI, acto IV

PAULINA.- (*Aparte*) El desvío de estas mujeres me oprime el corazón... Siento impulsos de huir...No, no; pase lo que pase, y digan lo que dijeren, aquí espero a Guillermo.

OCTAVIA.- (*Aparte, a GERVASIA*) ¿Y no nos despedimos de ella?

escena VIII, acto IV

LUCINDA.- (*Aparte, alejándose*) ¿Cómo puede ser esposa de Guillermo la madre desnaturalizada...? (*parándose y mirándola*) Inmenso enigma, yo te descifraré (*Desaparece por el foro izquierda*)

PAULINA.- (*Aparte*) El desvío de estas mujeres me oprime el corazón...Siento impulsos de huir...No, no; pase lo que pase, y digan lo que dijeren, aquí espero a Guillermo.

OCTAVIA.- (*Aparte, a GERVASIA*) ¿Y no nos despedimos de ella?

³⁰ El soliloquio o monólogo, entendido como hablar a solas y en alta voz, ha sido un procedimiento tradicional en el teatro y en la novela para sacar a la luz, el mundo interior del personaje, aunque las convenciones restrictivas a que debía someterse su empleo en teatro eran mucho más rígidas que en la novela especialmente en el caso del teatro realista-naturalista. Este teatro rechazaba sistemáticamente el uso del monólogo y del aparte, por considerarlo increíble. Sin embargo no pudo suprimirlos absolutamente pues no siempre los dramaturgos encontraban medios con que suplir sus funciones. Aunque pocos, Galdós incluye soliloquios en sus obras, aunque desde *Realidad* estrenada en 1892, su utilización disminuye tanto por la cantidad, como por la forma. Fernando Wagner *Teoría y técnica teatral*, Barcelona, Labor, 1970).

El soliloquio (a solas) se produce al principio del acto cuarto, en un monólogo de Paulina, hecho que se realiza nada más concluir el Himno a la alegría de Beethoven. Galdós quiere por todos los medios de que dispone, exponer el mundo interior de Paulina, todas las emociones que siente "la mujer pecadora" porque es una necesidad del espectador, saber realmente qué piensa Paulina y cómo se siente después de haber cometido los hechos que protagonizan la trama. Los apartes de Paulina, como podemos comprobar, reflejan el estado de ansiedad que invade su vida. Todos sus apartes se encuentran en el acto IV, que es donde ya se declara su condición de ser humano. Aquí aparece una mujer desconfiada, temerosa de ser reconocida como la causante de la crisis más dolorosa que ha tenido Bruno, y teme a la sociedad que la juzga, teme a esa sociedad sectaria que dirige Bruno. Paulina refleja que no entiende nada de lo que está contemplando, vemos a una mujer que ha cambiado su actitud, porque se ha arrepentido. Por medio de los apartes vemos como surgen de ella la debilidad y los celos, ambos sentimientos impropios de la Paulina de antes entregada a las vanidades. Sus caracteres han cambiado y temblorosa enfrenta la entrada en el asilo.