

GALDOS Y ZOLA, DOS TEORICOS DEL TEATRO

Matilde L. Boo

Al considerar en el considerable éxito de Galdós como autor dramático, no se puede dejar de asociarlo, por contraste, a la poca fortuna de los novelistas franceses del siglo XIX, Balzac, Zola, Flaubert, Daudet y otros, en sus incursiones en el teatro. De entre todos ellos (y los propósitos de este trabajo) interesa la figura de Zola por el paralelismo que presenta con Galdós en ciertos detalles de su vida relacionados con su vocación teatral y, especialmente, por la influencia que ejerció sobre algunos de sus puntos de vista acerca del teatro.

El interés de ambos escritores por el género dramático data de la juventud. Zola recuerda cómo, durante su niñez en Aix, se privaba a veces de cenar por ser el primero en llegar al teatro¹. Según Hemmings «...before he left Aix Zola had started composing short sketches in dialogue form»². A los dieciséis años escribe una farsa completa, y mientras estudia en el Lycée Saint-Louis planea obras dramáticas en sus momentos libres. De 1865 es *La Laide*, drama en un acto. Con la esperanza de representarlo, pide ayuda a su amigo, el dramaturgo Adolphe Belot, quien notando el tono sentimental de la pieza, le sugiere que la vuelva a escribir en verso. Zola no sigue el consejo y envía el manuscrito al director del Odeón que lo rechaza de plano. Sin desanimarse por este fracaso, escribe *Madeleine*, drama inspirado en parte en las aventuras de la que habría de ser su esposa años más tarde, Alexandrine Gabrielle Meley. Esta obra corre la misma suerte que la primera. El director del Théâtre du Gymnase no la acepta por considerarla irrepresentable. Este nuevo fracaso le hace decidirse por la novela. En 1867 publica *Thérèse Raquin* con la que obtiene considerable éxito. Esto le decide

a novelizar *Madeleine*, que bajo el título de *Madeleine Férat* apareció en 1868.

Hemmings³ asegura que si Zola hubiese recibido algún aliento en sus aspiraciones dramáticas de juventud nunca quizá hubiera pensado en escribir novelas. Si se planteara el mismo interrogante con respecto a Galdós, sería difícil contestar afirmativamente. La riqueza y complejidad narrativa del mundo novelesco galdosiano revelan al novelista innato.

Galdós, al igual que Zola, sintió pasión por el teatro, y como él, también soñó con la celebridad dramática. Su primera obra es un drama de carácter histórico, *Quien mal hace bien no espere*; pero es en Madrid donde se desarrolla su vocación teatral. Dice en sus *Memorias*, recordando aquellos tiempos: «...si mis días se me iban en *flanear* por las calles, invertía parte de la noche en emborronar dramas y comedias»⁴.

En medio del ambiente revolucionario que se respiraba en la corte, poco antes de *La Gloriosa*, Galdós escribía incesantemente, soñando con provocar «otra revolución más honda en la esfera literaria». Pero lo que en la juventud es proyecto indefinido, se convertirá en la madurez en firme propósito de renovación dramática.

La honda impresión que le produce la representación de *Venganza catalana* le hace pensar en quemar sus manuscritos y componer nuevos dramas. Al volver de su primer viaje a París, en 1867, en que visita la Exposición Universal y lee a Balzac por primera vez, encuentra sus dramas «ridículos y dignos de perecer en el fuego». Esta reacción es, sin duda, reflejo del impacto del realismo en el escritor novel. La realidad del mundo novelesco balzaciano le hace comprender la inconsistencia de personajes y situaciones de sus propias obras. Por esta época escribe *La expulsión de los moriscos*, *Un joven de provecho* y *El hombre fuerte*⁵. En 1867 Galdós envía los dos primeros a Manuel Catalina, actor y director del teatro Príncipe, con el propósito de hacerlos representar. Este retiene los manuscritos por tres años sin leerlos. Ante esta dilación, recurre a su amigo, el crítico y poeta Federico Balart, quien a su vez pide al novelista Eusebio Blasco que interceda en favor de Galdós⁶. Este así lo hace y Catalina, después de leer los dramas, los rechaza, pues considera *La expulsión de los moriscos* un mal drama histórico y *Un joven de provecho* «a violently dramatic comedy doomed to failure because of its intrinsic bad qualities and its author's obscurity»⁷.

Dice Melchor Fernández Almagro, refiriéndose al fracaso dramático juvenil de Galdós: «La suerte de Galdós novelista estaba echada. Pero, probablemente, nunca dejó de gravitar en él la preocupación de escenificar sus novelas; algunas por lo menos»⁸. En efecto, el carácter netamente dramático de novelas como *Doña Perfecta*, *Gloria*, *Torquemada en la hoguera* y otras lo prueban. Esto mismo podría afirmarse de Zola. Muchos críticos opinan que la estructura dramática de *Thérèse Raquin*, sugiere que su autor, al escribir la novela, habría pensado en su posible dramatización. La atmósfera de tragedia que envuelve a los personajes, y el confinamiento de casi toda la acción en el ambiente húmedo y sombrío de la trastienda en donde

vive la protagonista, dan a la novela gran dramatismo. Dice Zola en el prefacio a *Thérèse Raquin*, refiriéndose a sus protagonistas: «...je n'ai eu qu'un desir: ...les jeter dans un drame violent...»⁹.

A pesar de su fracaso, ni Galdós ni Zola olvidan el teatro. En la madurez volverán a las tablas, ya dramatizando sus novelas, ya escribiendo dramas originales. Alentado por el éxito de su novela, *Thérèse Raquin*, Zola decide ponerla en escena en 1873, cinco años después de su aparición. El drama permanece en cartel por breve tiempo, y esto gracias a la interpretación de la renombrada actriz Marie Laurent. Más tarde, escribe una farsa, *Les Héritiers Rabourdin*, adaptación del *Volpone* de Ben Jonson. La obra fue bien recibida por el público el día del estreno, pero la crítica la atacó tan duramente, que resultó un fracaso. Zola, en el violento prólogo a la obra, alude desdeñosamente a la ignorancia de los críticos que no comprendieron el carácter de la farsa y ni siquiera pudieron descubrir su fuente de inspiración:

La critique, qui connaît sur le bouth du doigt les répertoires des petits théâtres, m'jeté à la figure des poignées de vaudevilles... J'ai tout simplement pris l'idée première de ma pièce dans *Volpone*, comédie de Ben Jonson, un contemporain de Shakespeare. Pas un critique ne s'est avisé de cela. Il es vrai que la chose demandait quelque érudition, quelque souci des littératures étrangères¹⁰.

Sin desanimarse ante el ataque de la crítica, y especialmente de los enemigos que se había creado a raíz de sus artículos sobre teatro, Zola escribe *Le Bouton de Rose*, cuyo argumento se basa en *Contes drolatiques* de Balzac. En esta ocasión el fracaso fue rotundo, el público y la crítica se ensañaron con la comedia. Hemmings describe la caótica noche del estreno: «On the first night the comedy was mercilessly hissed and the angry audience refused to allow the leading actor to pronounce the name of the author after the final curtain, as was the custom»¹¹.

Después de este fracaso, Zola decide concentrarse en la dramatización de sus novelas con la colaboración de Busnach, un autor de vaudevilles. Consigue éxito con la representación de *L'Assomoir*, una de sus novelas más populares, pero, en general, esta colaboración resultó desastrosa para su reputación dramática. Busnach, para conformarse a los gustos del público, convierte las novelas de Zola en melodramas, desvirtuando el contenido social que el autor les había dado. En una entrevista con un periodista de *Le Figaro* del 19 de febrero de 1887, dice Zola: «Busnach and I are not at the moment engaged on the great popular revolution I dream of, and for which it would be necessary to apply all my ideas and nothing but my ideas»¹². La asociación queda disuelta después del fracaso de *Germinal*, representada en 1888. Zola se aleja del teatro para dedicarse de lleno a la novela.

Galdós, más afortunado en su carrera dramática, escribe una veintena de dramas durante el período comprendido entre 1892 y 1918. Alcanza consi-

derable popularidad con *Realidad*, *La de San Quintín*, *Electra*, *El abuelo*, *La loca de la casa*, *Doña Perfecta*, *Pedro Minio*, *Celia en los infiernos* y *Sor Simona*, y serios fracasos con *Gerona*, *Los Condenados* y *Alma y Vida*.

Si la carrera dramática de Zola fue muy breve, como a Galdós, su pasión por el teatro lo acompañó toda su vida; según sus biógrafos, poco antes de morir planeaba una serie de dramas titulada *La France en marche*.

Hasta aquí el paralelo en cuanto a vocación teatral. Un estudio de la teoría dramática de ambos escritores ayudará a comprender mejor su común sentir frente a la crítica, al público, y al estado del teatro, en general, de sus respectivos países.

La crítica dramática de Zola, aparecida en *Le Bien Publique* y *Le Voltaire*, entre 1876 y 1880, fue publicada en 1881 en dos volúmenes: *Le Naturalisme au théâtre* y *Nos Auteurs Dramatiques*. En *le Roman Expérimental* (1880) dedica dos capítulos al teatro, y en los prefacios a *Thérèse Raquin* (1873) —dramatización de la novela del mismo nombre— a la farsa *Les Héritiers Roubourdin* (1874) y a la comedia *Le Bouton de Rose* (1878), explica el sentido que quiso dar a estas obras y se defiende de los ataques de los críticos. Lo mismo hace Galdós en los prólogos a *Los condenados* (1894) y *Alma y vida* (1902). Galdós expuso sus teorías dramáticas, varios años después que Zola, en 1885, cuando el Naturalismo era objeto de polémica en España. Sus artículos sobre teatro, aparecidos en los periódicos de la época, se publicaron en dos volúmenes de sus *Obras inéditas*, *Arte y Literatura* y *Nuestro teatro*.

Ni Galdós ni Zola han dejado un tratado de teoría dramática metódico y ordenado. Por su carácter periodístico constituyen más bien una serie de puntos de vista sobre teatro. Se puede comprobar, a través de su lectura, la misma preocupación por el estado de decadencia en que se encontraba el teatro de sus respectivos países y la misma esperanza en el advenimiento de un genio dramático capaz de regenerarlo.

En España, el teatro atravesaba por una época de estancamiento general. Agotadas las fórmulas del Romanticismo, los autores se orientan hacia un drama realista, en el que se trata de poner en escena conflictos burgueses. Ventura de la Vega con su *Hombre de mundo* (1854) prepara la aparición de la alta comedia, cuyos principales representantes Tamayo Baus y López de Ayala, en su afán moralizante, terminan por caer en un teatro falso, de personajes inverosímiles. Este defecto se acentúa en sus seguidores, en los cuales la predicación moral se convierte en obsesión. La censura dramática de la época anterior a la revolución del sesenta y ocho llega a los extremos de exigir cambios en el desarrollo de los dramas de acuerdo a principios morales; como sucedió con la obra de Enrique Gaspar *Las circunstancias*. Un sentimentalismo dulzón predomina en dramas como *Flor de un día* (1851) de Camprodón, *Verdades amargas* (1853) de Eguilaz y otros, cuyo título dan la pauta de su carácter sensiblero. Las comedias de los dramaturgos del Segundo Imperio francés invaden la escena. Se sucede una serie de adaptaciones y arreglos que desvirtúan el carácter de los dramas originales. Las revisiones

morales que se hacían de estas obras «consistían —según Yxart¹³— en descarnar y dejar en los huesos aquellas comedias que habían nacido en Francia muy fornidas y jugosas, y convertir en insípidos manjares sus más sazonados diálogos o en incomprensibles y cloróticos, aquellos personajes extranjeros».

En la Restauración surge con Echegaray un neo-romanticismo melodramático y exacerbado. Bajo esta influencia, los intentos realistas de algunos dramaturgos quedan abortados. Echegaray electriza a los espectadores con sus dramas de pasiones desbordadas. Reaparece el tema del honor calderoniano que conduce a desenlaces violentos. Los personajes se expresan en un verso hiperbólico y sonoro. *La esposa del vengador* (1874), *El puño de la espada* (1875), *En el pilar y en la cruz* (1878), *En el seno de la muerte* (1879) originan polémicas apasionadas. Paralelamente a los dramas caballerescos, Echegaray escribe dramas psicológicos, basados en casos de conciencia: *La última noche* (1875), *Cómo empieza y cómo acaba* (1876), *O locura o santidad* (1877), *El gran galeoto* (1881), en donde utiliza los mismos recursos.

Aparecen en Madrid los «teatros por horas» para subvenir a las necesidades de la creciente clase media¹⁴. En ellos se presentan piezas breves y sainetes que atraen gran cantidad de espectadores, ocasionando el vacío de los teatros en donde se ponen en escena dramas serios. Frente a tal situación Galdós ve la urgencia de una reforma.

En Francia, Zola reacciona contra las rígidas convenciones impuestas por los dramaturgos didácticos del Segundo Imperio: Augier, Dumas (hijo) Sardou y contra la «pièce bien faite» introducida por Scribe, cuya influencia se había extendido también a España. Zola quiere regenerar el teatro francés imponiendo el naturalismo, como ya lo había hecho con éxito en la novela. El Naturalismo es —según sus palabras— «la vuelta a la naturaleza». Siguiendo las ideas de Claude Bernard en la *Introduction a l'étude de la médecine expérimentale* y bajo la influencia de Comte, Taine y Darwin, aspiraba a convertir la literatura en documento de carácter biológico-social, tomando como base el determinismo de la herencia y del medio. El interés del drama naturalista no reside en una trama «bien inventada y desarrollada de acuerdo con ciertas reglas». La imaginación no es necesaria, sino que lo único importante es «la observación exacta» y la relación lógica en la acción. Zola, al suprimir la función de la imaginación en la literatura, elimina toda posibilidad de poesía, todo simbolismo. Claro está que, en el proceso creativo, ni él mismo puede evitar la intervención de lo imaginativo en su obra. Para Galdós, en cambio, lo observado constituye sólo la materia prima objeto de elaboración artística, en donde la imaginación tiene un papel esencial; su concepto del simbolismo en el drama, muy concreto en *La de San Quintín*, evoluciona más tarde hacia un vago idealismo. En el prólogo a *Los condenados* (1894), al referirse al uso del símbolo sostiene: «...el único simbolismo admisible en el teatro es el que consiste en representar una idea con formas y actos del orden material». Más tarde, en 1902, en el prólogo de *Alma y vida*, afirma que, para ser bello, el simbolismo debe ser oscuro. Si ocho años antes

había confesado no sentir placer estético con la lectura de los dramas simbólicos de Ibsen, *El pato silvestre*, *Solness* y *La dama del mar*, parece ahora sugerir lo contrario¹⁵. Este cambio está de acuerdo con el «proceso de espiritualización» que se advierte en sus últimas obras.

Zola se opone a todo convencionalismo en el teatro. Galdós, más medurado en sus juicios, reconocía que existían ciertas reglas teatrales que no podían ser eliminadas, a riesgo de anular el género dramático. Admitía, sin embargo, que había otras que debían suprimirse por constituir un obstáculo al desarrollo del drama:

Se habla mucho del convencionalismo de la forma teatral, confundiendo lo esencial con lo accidental. Hay que distinguir entre lo convencional que es inherente al arte dramático y por lo tanto inmutable, y lo convencional, que es producto del amaneramiento, al modo de un follaje vicioso, que es conveniente podar si se quiere que el árbol viva¹⁶.

Galdós se coloca en un término medio al censurar tanto la superficialidad de algunos críticos que aceptan todas las convenciones, como el reformismo ciego de otros que quieren eliminarlas todas. Como Zola, condena el teatro de Scribe «sistema de artificios para producir efectos de la índole más grosera y vulgar». Zola censura el falso y complicado mecanismo de las «novelas de intriga» en donde se da gran importancia al «métier» y lo considera causante de la decadencia del teatro francés. Ambos rechazan el drama histórico por inverosímil. En *Lettre a la Jeunesse* Zola critica las «falsedades» del *Ruy Blas* de Víctor Hugo, que había sido repuesto por la Comédie Française. «En Víctor Hugo —dice— aplaudimos al retórico, el filósofo y el moralista nos hacen sonreír».

Zola hace un estudio de los tres dramaturgos realistas más importantes que por aquella época dominaban la escena francesa: Sardou, Dumas (hijo) y Augier. Sus críticas están teñidas de dogmatismo. Sardou, según Zola, es un simple prestidigitador que mueve los hilos de sus muñecos en intrigas complicadas y desenlaces imprevistos. Los personajes de sus dramas no tienen vida, son sólo piezas mecánicas perfectas que imitan la vida. La observación es superficial y los «documentos humanos» están gastados. El único aspecto positivo que le reconoce es la exactitud de la «mise en scène», la representación material fidedigna de la vida cotidiana.

El defecto capital de las obras de Dumas (hijo) es su tendencia moralizante. Sus «documentos humanos» tienen novedad pero sacrifica la realidad a exigencias escénicas.

De los tres, considera a Augier más cercano al naturalismo por la exactitud de la observación, y por llevar la vida real a la escena. Pero en algunos dramas, dice Zola, no ha podido librarse de personajes y situaciones convencionales. Abundan en sus obras los «personajes simpáticos», cuyas actitudes no están de acuerdo con la realidad.

Galdós al referirse a los «viejos y nuevos moldes» en el drama se queja también del complicado mecanismo dramático y de la pobreza de temas y lenguaje del teatro de su época:

Analizando bien todo el teatro contemporáneo, se verá que en todo él no hay más que media docena de asuntos, repetidos hasta la saciedad y aderezados con distinta salsa. El lenguaje, por influencia de esa moral postiza, también se ha restringido, y el vocabulario del teatro es de los más pobres¹⁷.

Los prototipos, el marido engañado, la esposa infiel, el joven calavera, etc., son siempre los mismos y hablan y actúan de acuerdo a reglas convencionales.

Tanto Zola como Galdós ven la necesidad de llevar a escena personajes verosímiles; pero mientras que al primero sólo le interesan como objetos de observación, como «documentos humanos» desprovistos de libre albedrío, y sacudidos por pasiones originadas en «un simple desorden orgánico», al segundo le preocupa la realidad interior de los caracteres. Si los personajes, según Zola, deben actuar de acuerdo a exigencias del medio y de su propio temperamento, la descripción minuciosa de éstos y del lugar en que la acción se desarrolla es sumamente importante. En la práctica, sin embargo, estos extremos descriptivos, pueden atentar contra el éxito del drama. Galdós, por influencia del naturalismo, exageró —en algunos casos— el detallismo en la escenografía; aspecto que le critica Clarín como una de las causas del fracaso de *Los condenados*. Como es sabido, antes de escribir este drama, Don Benito visitó el valle de Ansó, en el Alto Aragón, para compenetrarse de la vida y costumbres de sus habitantes con el objeto de llevar fielmente a la escena trajes y decorados de esa región. Clarín, en una carta del 26 de diciembre de 1894, escrita después de la representación del drama, le sugiere que la minuciosidad en los detalles escenográficos pudo haber distraído la atención del espectador: «La sutileza ideal del asunto pedía además un medio formal, claro, transparente, en que no se distrajera la atención a objetos extraños, pintorescos, poco familiares...»¹⁸.

La moral falsa del teatro preocupaba a Galdós y a Zola. Tanto el público del Segundo Imperio como el de la Restauración parecía gustar de esa moral tan lejana de la realidad en que vivían. Zola apunta irónicamente cómo, modos de vida aceptados en lo cotidiano, son hipócritamente rechazados en la escena:

La bonhomie de la existence, les promiscuités tolérées, les libertés permises de langage et de sentiments, tout ce traintrain qui fait la vie, prend immédiatement dans nos oeuvres écrites l'apparence d'une diffamation¹⁹.

Galdós critica la misma hipocresía del público burgués que exige en la escena una moral no seguida en la vida real: «Las acciones sólo responden a una moral que sólo existe de telón adentro».

Torrente Ballester²⁰ hace notar que la sociedad burguesa de la Restauración acepta como mera fórmula los valores morales de la aristocracia, heredados de la tradición calderoniana. Echegaray supo adaptarse a estas exigencias, de allí el éxito alcanzado entre el público de la Restauración. Pero las limitaciones del drama no se reducían sólo al aspecto moral; Galdós se queja de los estrechos moldes en que se hallaba constreñido el arte dramático:

... la limitación prudencial de personajes, la tiranía del lugar de la escena, la corta duración de los actos, la falta del elemento descriptivo y episódico, la graduación forzosa del interés encierran la inspiración dramática en límites estrechos²¹.

Estas consideraciones se relacionan con la tan debatida cuestión del acercamiento de teatro y novela difundida en España por el naturalismo. La discusión consistía en determinar si el teatro, por influencia de la novela, debía presentar «un cuadro más extenso de la vida, en oposición al comprimido y limitado desarrollo de una intriga, más complejidad y análisis de caracteres...»²². En fin, si un novelista podía ser dramaturgo. En Francia, los naturalistas habían llevado al teatro algunas de sus novelas, o escrito dramas originales: En 1874 Flaubert pone en escena *Le Candidat*, sátira política que sólo se representó cuatro veces, los hermanos Goncourt, *Henriette Marechal* (1865) y *La Patrie en danger*, escrita en 1867 pero representada en 1889 por Le Théâtre Libre de Antoine, Zola, *Thérèse Raquin*, *Les Héritiers Rabourdin*, *Le Bouton de Rose*, Daudet, *Numa Roumestain*.

En España, Galdós fue el primero en seguir el ejemplo de los naturalistas franceses al dramatizar su novela dialogada *Realidad*, ya que —como lo señala Yxart— las *Tentativas dramáticas* de Valera no pueden considerarse dramas propiamente dichos, «pertenecen más bien al género no representable». El estreno de *Realidad* provocó gran conmoción entre la crítica, planteando las mismas cuestiones que años antes habían surgido en Francia con motivo de los intentos dramáticos de los naturalistas.

Zola, en su *Naturalisme au théâtre*, alude desdeñosamente a la pretensión de los críticos que exigen al escritor un «don» especial para escribir dramas y recalca que esta exigencia es sólo una «actitud acomodaticia» adoptada por la crítica, ya que «si una obra fracasa, dice que el autor carece de don dramático, si tiene éxito afirma lo contrario».

Doña Emilia Pardo Bazán, partidaria de los que en España apoyaban la teoría del acercamiento teatro-novela, se hace eco de las palabras de Zola:

¿Por qué razón —ha dicho el alto pontífice del naturalismo francés, y ha debido pensar Galdós— se pretende aislar el teatro de otras formas literarias, con las cuales guarda tan estrecha relación: la poesía, la novela? ¿Con qué derecho se afirma que la literatura representable no tiene que ver con el libro? ¿Qué significa ese *don famoso*, esa quisicosa indefinible, clave del arte escénico, parecida a la virtud del zahorí y distinta de la inspiración...? ²³

Galdós asegura que el arte del dramaturgo no depende de la habilidad innata, sino de la práctica.

El principal defecto que la crítica veía en los dramas de Zola, como en los de Galdós más tarde, era la falta de una estructura dramática. Sostenían que novela y drama eran dos géneros muy diferentes en su forma; en consecuencia, los intentos de un novelista que se pusiera a escribir dramas eran inútiles. Para tener una idea de la atmósfera de hostilidad que esta polémica había desatado entre la crítica y el público, tanto en Francia como en España, es interesante comparar las famosas palabras que Flaubert dirige a Zola, después del estreno de *Les Héritiers Rabourdin*: «Demain, vous serez un grand romancier» (aludiendo sarcásticamente a las envidias de sus enemigos que, para atacar al dramaturgo, exaltaban al novelista) con el grito de «zapatero a tus zapatos» lanzado contra Galdós por un espectador durante la representación de *Realidad*, tal como lo refieren los hermanos Quintero²⁴. Muchos veían en el acercamiento teatro-novela, un atentado «naturalista» contra la pureza del género dramático²⁵. Frente a los que criticaban a Galdós por confundir dos géneros diferentes, Doña Emilia Pardo Bazán respondía que la discusión carecía de fundamento, pues era absurdo pretender encasillar conceptos literarios. En esta polémica, la actitud de Clarín, como lo señala Roberto Sánchez²⁶, era ambigua. En 1881 sostiene que el drama debe seguir las huellas de la novela: «...tome de ella cuanto puede llevarse a las tablas y sea lo que el público busca en la novela y en el teatro no»²⁷, y le sugiere repetidamente a Galdós que dramatice sus novelas. Pero en un artículo aparecido después de *Realidad* le reprocha «no haber hecho dramas sin nada de novelas».

Galdós, en el prólogo de la novela dialogada *Casandra* (1905) asegura que la influencia mutua de novela y teatro resultará beneficiosa para ambos géneros; éste perderá su carácter esquemático para ofrecernos mayor realidad en personajes y situaciones, y la novela —al sintetizarse— ganará en dramatismo:

Los tiempos piden al teatro que no abomine absolutamente del procedimiento analítico, y a la novela, que sea menos perezosa en sus desarrollos y se deje llevar a la concisión activa con que presenta los hechos humanos el arte escénico²⁸.

Afirma que no existe una división neta entre los dos géneros: «En toda novela en que los personajes hablan late una obra dramática». Galdós advirtió más claramente que Zola, la importancia de este acercamiento de los dos géneros como medio de renovación dramática. En Zola, predomina un propósito, imponer el naturalismo en el teatro: «ou le Théâtre sera naturaliste ou il ne sera pas», afirma categóricamente.

En sus consideraciones sobre la representación teatral, Galdós da mayor importancia que Zola a la intervención del público. Dice que el éxito de un drama depende de la especial intuición del autor que le hace sentir y pensar

como el público. El espectador es parte importante en ese acto de comunicación que constituye la representación teatral, pues de la efectividad de dicha comunicación depende la existencia del drama. Si la obra interesa, el público parece recrearla con los datos que le da el autor; si fracasa, éste «se queda con un deforme embrión entre las manos». Galdós considera el teatro un medio de comunicación más efectivo que la novela. En carta al director de *El Liberal*, con fecha del 17 de julio de 1903, con motivo del estreno de *Mariucha*, afirma que «el teatro ha sido siempre el vehículo más eficaz para transmitir una idea cualquiera a mucha y diversa gente»²⁹. En Zola no parece existir tal preocupación. «El escritor —afirma— debe rebelarse contra el mal gusto del público» y debe imponer el suyo propio. Reconoce que el espectador, con su oposición instintiva a todo lo nuevo hace difícil cualquier intento de cambio.

Más preocupado que Zola por la reacción del espectador, Galdós considera el aplauso, elemento importante en el éxito de un drama porque «es manifestación de la emoción estética y al mismo tiempo la produce». El aplauso establece una corriente de simpatía entre público y drama. Por esta razón cree importante el papel de la claqué, ya que por medio de ella se logra mantener el interés de la concurrencia. La emoción producida por un drama es instantánea y si no se fomenta por medio de la aprobación del público, el interés languidece.

Esta preocupación por el aplauso, le dominó toda su vida. Berkowitz³⁰ cuenta cómo Galdós, ya anciano y medio ciego, se llenaba de infantil alegría al oír el sonido de los aplausos que el público tributaba a sus obras. Este sonido le daba seguridad y le hacía olvidar por unos instantes su innata timidez. Pérez de Ayala, gran amigo de Galdós, describe con emoción su aparición en escena, el día de la representación de *Sor Simona*:

... apenas cerrada la cortina sobre la creación escénica, vuelve a alzarse ante el creador, quien, adelantándose premioso y ciego, guiado en una manera de veneración filial por sus criaturas, llega hasta el proscenio y allí permanece inmóvil y rígido, con esa prestancia perdurable, maravillosa, a despecho de la pesadumbre de los trabajos y de los días...³¹.

Zola se lamenta de que la necesidad del éxito inmediato mecanice el teatro. El día del estreno se decide la suerte del drama. Por eso, el dramaturgo se hace supersticioso ya que la permanencia de su obra en cartel depende del fallo irrevocable del público.

Berkowitz comenta la indecible tortura de Galdós los días de estreno en que era llevado casi a la fuerza por una actriz de la compañía, si se negaba a salir a escena. Galdós asegura que «el sistema de estreno» no es un medio adecuado para juzgar un drama imparcialmente, ya que una obra, condenada el primer día de su representación, no puede volver a «levantarse». Muy frecuentemente, en la precipitación de los juicios críticos, intervienen motivos

ajenos al arte. Zola se queja amargamente en el prólogo de *Bouton de Rose* de que el juicio adverso de unos cuantos críticos, haya estrangulado su farsa en el estreno, impidiendo su posterior representación.

Siendo el teatro casi el único arte que se dirige al grupo y no al individuo y de la reacción del primero depende el éxito o fracaso de una obra, el dramaturgo está, por esta razón, en desventaja frente a otros artistas. En el caso del novelista, por ejemplo, esta desventaja es clara. Si al lector no le gusta una novela, dice Zola, puede quemar el ejemplar pero no destruir la obra. El espectador, en cambio, tiene el poder de condenar al fracaso un drama el día del estreno. Mientras que la novela cobra existencia en la intimidad de la lectura, el drama cumple su destino frente a un público. Si el individuo, tomado aisladamente, es un hombre de mediana inteligencia, el nivel intelectual de la muchedumbre es mucho más bajo, por lo tanto sus reacciones son más impresionistas; injustas en algunos casos, «Las multitudes —dice Galdós— no vibran sino con ideas y sentimientos de fácil adquisición». El individuo, en una audiencia, no actúa de acuerdo con su propia naturaleza, sino que es influido por la atmósfera que reina en la sala.

En lo que respecta a la labor de la crítica, tanto Galdós como Zola se lamentan de la incompetencia y superficialidad de algunos críticos, preocupados únicamente en publicar el comentario del drama en el periódico del día siguiente a la representación. Por esta razón, estos comentarios improvisados carecen de seriedad crítica. Esta mediocridad se debe a la «fiebre informativa». Los periódicos dedican mayor espacio a asuntos políticos o deportivos y descuidan la literatura: «La crítica de los teatros —dice Galdós— no es más que una mal razonada noticia del éxito o del fracaso». Por esta razón, el «fallo de la Prensa» no le preocupa y sólo reconoce la autoridad del público. Zola advierte que cuando el autor es un escritor novel, la crítica lo ataca sin piedad, o puede llegar a un estado de indiferencia total si advierte que sus juicios no mejoran el nivel del teatro. Para evitar caer en extremos, es necesario —dice Zola— que la crítica siga un método.

Otro tópico discutido por Zola y Galdós es el arte interpretativo. Ambos reconocen su importancia en el éxito de un drama. Zola, severo en sus opiniones con respecto a la enseñanza impartida a los actores, critica el dogmatismo de los profesores del Conservatorio, que, deseando mantener intacta la tradición, imponen a sus discípulos rígidas normas en gestos y movimientos contrarios a la verdad dramática pregonada por el naturalismo; y añade cómo, él mismo, antes de escribir dramas, tenía ya el espíritu «inficionado» por las convenciones de los dramas que había visto representar en su niñez en Aix:

J'y ai appris comment un personnage doit entrer et sortir, j'ai appris la symétrie des coups de scène, la nécessité des rôles sympathiques et moraux, tous les escamotages de la vérité...³².

Reprocha a las actrices que, en su afán de exhibir trajes lujosos, traicionan

la verdad del personaje que representan. A veces, se introducen en escena caracteres con propósitos meramente decorativos. Exige a los autores que «vivan» el drama, que piensen y sientan como lo haría su personaje.

Reprocha a Dumas, Augier y Sardou, de evitar en sus dramas a la clase proletaria. Con *L'Assomoir*, Zola presenta por primera vez en la literatura un cuadro real de la clase trabajadora, sin caer en el sentimentalismo lacrimoso de algunas obras de la época.

Galdós insiste en la gran importancia del arte interpretativo. La suerte de un drama depende de la fidelidad con que es transmitido al espectador. El actor puede empequeñecer, agrandar, perjudicar o favorecer una obra. Si bien un cómico la modifica de acuerdo con su estilo interpretativo, él mismo se halla sometido a factores que no puede controlar: edad, figura, maneras, voz. Puede caer en el amaneramiento buscando un éxito fácil. Pero los buenos actores —señala Galdós— «son amanerados con arte», es decir, están por encima de las convenciones.

Galdós sentía gran estimación y respeto por los actores y creía que un autor debía crear sus personajes para determinados actores: «Tengo para mí que las obras capitales del arte dramático han sido escritas para determinados histriones. Molière y Shakespeare sabían, desde que ideaban un drama o comedia, quién lo había de representar»³³. Como es sabido, Don Benito compuso muchos de sus dramas para determinados actores y actrices de su época. En carta del 2 de agosto de 1894 a su gran amigo, el médico Tolosa Latour, le dice que para consolar a María Guerrero por haber perdido el papel protagónico de *Los condenados* (pues se había separado de la compañía de Emilio Mario) le había prometido «escribir algo para ella sin fijar fecha»³⁴. Es probable que el drama a que alude sea *Voluntad*, pues María Guerrero lo estrenó al año siguiente.

Galdós aceptaba los cambios que los actores le sugerían; muchas veces a costa de la integridad de sus dramas. Clarín, indignado ante lo que consideraba un atropello, le aconseja, en carta del 30 de enero de 1896, que se imponga a empresas y compañías y «no consienta que nadie le peine las obras como si fueran carros de hierba, ni le mutile los caracteres, disloque las frases y convierta en anodino lo que no era según Vd. lo ideó»³⁵.

Otro tema, discutido por ambos, es la falta de ayuda del Estado al teatro. Zola y Galdós se quejan de la apatía del gobierno por el arte dramático. El primero compara las enormes sumas destinadas a instituciones musicales, con la mínima asignada al arte dramático. No cree sin embargo que esta ayuda sea decisiva para la renovación del teatro que —según aquél— no puede conseguirse con dinero, sino con talento. Galdós, por el contrario, considera fundamental el apoyo del gobierno. En su artículo de 1886, titulado muy elocuentemente «El derrumbe» describe la caótica situación del teatro por falta de apoyo estatal: la emigración a América de muchas compañías teatrales, las deficientes traducciones de obras francesas, la falta de dramas nuevos, el

agotamiento de temas, la escasez de público en las representaciones. Con nostalgia rememora el glorioso pasado del teatro español y se lamenta de la decadencia del presente. Sostiene que ésta es consecuencia de una ley histórico-literaria. La época del drama está pasando como sucedió con la epopeya y otros géneros. Analiza la situación de otros países europeos notando, en general, una evolución del drama hacia el espectáculo. Ve en esto una consecuencia del cambio de gustos en el público, que va al teatro para divertirse y olvidar sus problemas cotidianos. De allí la creación del «teatro por horas», en que se ponía al alcance de la clase media y popular, sainetes y piezas breves a bajo precio. Muchos creen que el «teatro por horas» es causa de la decadencia del teatro por la intrascendencia de las piezas representadas. Galdós ve en este sistema de representación la consecuencia de la crisis de la literatura dramática, y no la causa.

Yxart atribuye esa preferencia del público por el espectáculo a la idiosincrasia del pueblo español que nunca pudo asimilar el teatro como «arte puro y literario»³⁶. Galdós, como los autores franceses de la época, creía que el teatro era un género propio de sociedades jóvenes y que entraba en decadencia con la madurez de esas sociedades: «¿Será que el teatro florece tan sólo en las épocas de la adolescencia de los pueblos, y decae cuando éstos llegan a su madurez?»³⁷. Así como con los individuos, sucede con los pueblos, dice Galdós. En la niñez y en la primera juventud nos maravillamos ante un espectáculo teatral, pero «cuando uno ha vivido algo, aquellas ficciones de la vida no le convencen, no le engañan, no le impresionan». Esto es discutible y podría pensarse, que sucede lo contrario; una sociedad madura aprecia mejor un drama —que se dirige no sólo a la sensibilidad, sino a la inteligencia del espectador— que una sociedad joven.

De la comparación de las teorías de Galdós y Zola, se concluye que la influencia del naturalismo en Galdós, se reduce sólo al aspecto objetivo del teatro: detallismo en escenografía, decorados y personajes, eliminación de parlamentos retóricos, gestos y movimientos exagerados, entradas y salidas convencionales. Galdós no acepta el determinismo del drama naturalista.

Por su común preocupación de regenerar el teatro, liberándolo de los estrechos moldes en que se hallaba constreñido y combatiendo pobreza de temas y lenguaje e inverosimilitud de personajes y situaciones, ambos son precursores del teatro contemporáneo.

NOTAS

- ¹ EMILE ZOLA, *Le Naturalisme au théâtre* (Paris, Eugène Fasquelle, 1927, I).
 - ² F. W. J. HEMMINGS, *The Life and Times of Emile Zola* (New York, Charles Scribner's Sons, 1977), p. 98.
 - ³ HEMMINGS, *op. cit.*
 - ⁴ BENITO PÉREZ GALDÓS, *Obras completas* (Madrid, Aguilar, 1951, V), p. 1655.
 - ⁵ H. CHONON BERKOWITZ, PÉREZ GALDÓS, *Spanish Liberal Crusader* (Madison, 1948).
 - ⁶ MELCHOR FERNÁNDEZ ALMAGRO, "Galdós autor dramático: *Realidad y Realismo*", Madrid, *Insula*, 82, octubre 1952.
- Trascribe la referencia de EUSEBIO BLASCO en *Mis contemporáneos* acerca de la visita que Galdós le hace, enviado por Balart. Dice que se le presentó un joven "murciano (erróneamente cree que Galdós es coterráneo de Balart) flaco, serio, casi sombrío, en honor a la verdad no muy simpático".
- ⁷ BERKOWITZ, *op. cit.*, p. 65.
 - ⁸ M. F. ALMAGRO, *op. cit.*, p. 1.
 - ⁹ EMILE ZOLA, *Thérèse Raquin* (Paris, Eugène Fasquelle, 1928), p. IX.
 - ¹⁰ EMILE ZOLA, *Théâtre* (Paris, Eugène Fasquelle, 1927, I), p. VI.
 - ¹¹ HEMMINGS, *op. cit.*, p. 101.
 - ¹² Cita tomada de HEMMINGS, *op. cit.*, p. 107.
 - ¹³ JOSÉ YXART, *El arte escénico en España* (Barcelona, Imprenta La Vanguardia, 1894).
 - ¹⁴ JOSÉ YXART, *op. cit.*
 - ¹⁵ Galdós leyó a Ibsen, posiblemente, en traducción francesa. En el catálogo de la biblioteca hecho por Berkowitz aparecen las traducciones francesas de muchos de los dramas de Ibsen.
 - ¹⁶ BENITO PÉREZ GALDÓS, *Obras inéditas, Nuestro teatro* (Madrid, Ed. Alberto Ghirardo, Renacimiento, 1923, V), p. 152.
 - ¹⁷ BENITO PÉREZ GALDÓS, *op. cit.*, p. 155.
 - ¹⁸ SOLEDAD ORTEGA, *Cartas a Galdós* (Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 268).
 - ¹⁹ EMILE ZOLA, *Le Naturalisme au théâtre*, p. 48.
 - ²⁰ G. TORRENTE BALLESTER, *Teatro español contemporáneo* (Madrid, Guadarrama, 1968).
 - ²¹ BENITO PÉREZ GALDÓS, *op. cit.*, p. 152.
 - ²² JOSÉ YXART, *op. cit.*, p. 310.
 - ²³ EMILIA PARDO BAZÁN, *Obras completas* (Madrid, Aguilar, 1963, III), p. 1106.
 - ²⁴ BERKOWITZ transcribe en *Pérez Galdós Spanish Liberal Crusader*, la relación de los hermanos Quintero: "...a very stupid chap, whose face was the color of a counterfeit copper coin and who grated on our nerves all night with the banal cliché, 'Shoemaker, stick to the last'".
 - ²⁵ Es interesante observar que la palabra naturalismo tenía una connotación peyorativa. ECHEGARAY ridiculiza al personaje naturalista en su comedia *Un crítico inci-*

piente (1891) y en *Lo prohibido* (1885), los asistentes a la tertulia de Eloísa califican de "naturalistas" las expresiones absurdas de Raimundo; como lo hace notar José F. MONTESINOS, *Galdós* (Madrid, Castalia, 1968): "Para toda esta sociedad corrompí-dísima en el fondo, el naturalismo, en 1884 aún, era simplemente ordinario, el gusto por lo grosero, vulgar o ramplón" (178).

²⁶ ROBERTO SÁNCHEZ, *El teatro en la novela* (Madrid, Insula, 1974).

²⁷ Cita tomada de ROBERTO SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 160.

²⁸ BENITO PÉREZ GALDÓS, *Obras completas*, p. 116.

²⁹ Cita tomada de E. INMAN FOX, "En torno a *Mariucha*: Galdós en 1903", *CH*, 250-52 (1970-71), 612.

³⁰ BERKOWITZ, *op. cit.*

³¹ RAMÓN PÉREZ DE AYALA, *Obras completas* (Madrid, Aguilar, 1963, III), p. 32.

³² EMILE ZOLA, *La Naturalisme...*, p. 38.

³³ BENITO PÉREZ GALDÓS, *Nuestro teatro*, p. 170.

³⁴ RUTH SCHMIDT, *Cartas entre dos amigos del teatro: Manuel Tolosa Latour y Benito Pérez Galdós* (Las Palmas, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1969), p. 81.

³⁵ SOLEDAD ORTEGA, *op. cit.*, p. 283.

³⁶ JOSÉ YXART, *op. cit.*

³⁷ BENITO PÉREZ GALDÓS, *Nuestro teatro*, p. 197.