

## LA DUALIDAD ESENCIAL DE *ALMA Y VIDA*

Martha Heard

Cuando Galdós escribió *Alma y vida* en 1902, pocos años después de la derrota española en Cuba, él, como otros intelectuales de la época, quería indagar en las raíces del problema de la esencia de España<sup>1</sup>. Para Galdós, los últimos años del reinado de Carlos III, aquellos años inmediatamente antes de la revolución francesa, tuvieron un valor significativo en el desarrollo de la España de principios del siglo. El ocaso de la España heráldica podría explicar esta nostalgia por un pasado que pudiera haber sido y una inseguridad en cuanto al futuro del país. Este sentimiento de destroncamiento sirve como base del drama *Alma y vida* porque no se logró entonces una dualidad esencial para el progreso de España.

La dualidad esencial de *Alma y vida* está arraigada en la visión social que tiene Galdós. En la época en que está situada *Alma y vida* (Galdós señala el año 1780), la clase alta debía haber servido como guía y luz para el pueblo y a la vez haber tenido en cuenta los valores fundamentales del pueblo<sup>2</sup>. Un intercambio feliz entre la clase noble y el pueblo hubiera establecido una sociedad con altos principios y una estructura suficientemente flexible para el bienestar de los individuos de la sociedad. En tal sociedad el amor y la compasión darían paso a una justicia no sólo en teoría sino en práctica: lo ideal se convertiría en lo real; la esencia se encontraría con la materia.

La dinámica de la dualidad esencial se dirige hacia una deseada armonía en que se une la esencia y la forma, lo ideal y lo real, la clase alta y la clase baja, el amor y la justicia, incluso lo femenino y lo masculino. En esa unión armónica las dos entidades esenciales se destacan. Son dos partes individua-

les de una totalidad. El título mismo de la obra *Alma y vida* nos indica la totalidad que abarca la dualidad. Cuando la dualidad esencial no se cumple por razones de tensiones internas dualísticas y ni lo ideal se realiza ni la esencia se formaliza, queda incompleta la visión y domina un fuerte sentimiento de melancolía —el vago deseo por algo que pudiera haber pasado.

Para mejor proyectar la nostalgia que dominaba el alma española Galdós acudió al símbolo dramático<sup>3</sup>. En su interesantísimo prólogo a *Alma y vida* nos deja un vistazo al proceso creativo en cuanto al símbolo en el drama que nos ayudará a comprender la técnica dramática que usó para desarrollar la dualidad esencial. El intentó recrear «la tristeza, el desmayo de los espíritus ante el tremendo enigma de un porvenir cerrado por tenebrosos horizontes» que resulta en «épocas de mayor desaliento y confusión» (521). Este simbolismo que Galdós llama simbolismo tendencioso se base en una actual realidad social con bases históricas<sup>4</sup>. Dado que este símbolo didáctico se tiende hacia el futuro, es un símbolo dinámico, abierto; que busca la participación activa del público<sup>5</sup>. El problema principal consiste en que no es un símbolo claro, transparente, de fácil interpretación. El quería que el público reaccionara sintiendo «la tristeza, el desmayo de los espíritus» antes de dar una crítica racional, lógica<sup>6</sup>. En la obra Galdós quería «lograrse el ideal dejando ver formas vagas, bastante sugestivas para producir una emoción que no se fraccione, sino que se totalice en la masa de espectadores y unifique el sentimiento de todos» (526)<sup>7</sup>. Para dar forma a su ideal —una dualidad esencial en sí— usa los elementos que se espera del dramaturgo: los personajes, la acción o la estructura dramática, la escenografía, y los efectos escénicos. Por medio del análisis de estos elementos dramáticos veremos cómo se dramatiza la dualidad esencial de *Alma y vida*.

Al trazar los personajes principales, Laura de la Cerda y Guzmán y Juan Pablo Cienfuegos, Galdós desarrolla su teoría del símbolo dramático<sup>8</sup>. En el prólogo se refiere al drama mismo —la forma para estas ideas— como «el recipiente» en que se encierra las ideas (526). Cuando Juan Pablo toma nota de su transformación, a causa de la influencia de Laura, y decide unirse con don Guillén para derribar al tirano Monegro, él se refiere a sí mismo como «cuerpo y vaso de aquel espíritu, instrumento y no más que instrumento de cuanto ella piense y disponga» (576). Entonces Juan Pablo es la forma, la vida y Laura es la esencia, el alma. Para Juan Pablo ella es la ideal señora, la ideal belleza, la ideal justicia y según las palabras de Lope en la pastorela «amor que todo es alma será eterno».

Esta atracción mutua explica la función de la dualidad esencial. Para Juan Pablo, ella es la inspiración que le causó cambiarse para que fuera capaz de trabajar para el bien de la sociedad. La moribunda duquesa nota su atracción hacia él después de la primera noche en que se conocieron —la mítica noche de San Juan— cuando ella empieza a sentir «mucho vida, mucha vida». Ella se lo dijo a Juan Pablo poco antes de morir: «Ahora voy a

decirte por qué cautivaste mi atención. Fue por lo mismo que aquí te ha dado tan mala fama por tu impetuosidad y el desorden de tu vida. Incapaz yo de vivir, admiro a los que usan de la vida y aun abusan de ella...» (580). Cada uno necesita del otro: Juan Pablo para su inspiración idealista y Laura para su voluntad de vivir. Los dos son tipos opuestos y por eso se complementan. Laura representa lo femenino: una mujer bella, pasiva, vacilante mientras Juan Pablo representa lo masculino: un hombre activo, dinámico, determinado. En la escena se imagina fácilmente el contraste físico entre la vitalidad de Juan Pablo y el decaimiento de Laura. El interés dramático de la obra se lleva a un primer plano por los amores entre ellos. «¿Habrá boda?» nos preguntamos. Y la tristeza que sentimos al final es por qué no habrá boda.

«La invitación al llanto» con que termina la obra resulta del simbolismo de la dualidad esencial. Galdós mismo replicó a un crítico quien se había quedado perplejo al terminar el drama de tal forma: «Creo, con perdón, que no hay un final de drama más apropiado a la psicología nacional de estos tiempos. Imposible terminar el acto con boda, pues ¿cómo habíamos de casar a Juan Pablo con una muerta? Harto simbolismo es dejarle vivo, con la particularidad, muy clara en toda la obra, de que representa la porción del país que no padece parálisis ni caquexia» (529). Laura, entonces, siendo duquesa de Ruydiaz, tierra del Cid, representa la España heráldica, que por ser incapaz de gobernar, va a desaparecer. Mujer enfermiza, su búsqueda de la muerte significa el fin de la clase dirigente. Aun Juan Pablo, también de estirpe noble, que se dedica al adelanto del pueblo, no puede darle la suficiente fuerza para sobrevivir. Con Juan Pablo tenemos posibilidades para una reforma de la sociedad: la clase dirigente, enterándose de los problemas de la clase dirigida, podrá echarles una mano. Estando en contacto con el pueblo volverán los de la clase alta a sus raíces formativas. Podrán nutrirse de los valores sencillos de la sociedad. Las dos clases continuarán cada una como una entidad distinta pero con posibilidades de mutuo apoyo. Para Laura, prefiriendo la muerte a la vida, cambiará el reino terrenal por el reino celestial. El pueblo queda desamparado y el futuro nebuloso para todos.

Esta ambigüedad proviene de la imposibilidad de conseguir una dualidad esencial. El matrimonio de Laura y Juan Pablo no ocurrirá; no habrá relaciones fructíferas entre la clase alta y la clase baja; no habrá unión entre alma y vida, lo femenino y lo masculino, la justicia y el amor; la esencia y la forma no se desplegarán. Las tensiones dualísticas en la sociedad destruirán un desarrollo de la sociedad en el cual las dualidades esenciales se beneficiarían.

Si examinamos la estructura misma de *Alma y vida*, veremos cómo se desarrollan las tensiones entre una dualidad positiva y una dualidad destructiva. El conflicto fundamental se enfoca en la vida y en la muerte. ¿Seguirá viviendo la duquesita tan simpática? ¿Continuará gobernando de igual

manera la clase noble? Se nos da la respuesta sólo si se resuelven las tensiones entre la justicia y el amor.

En el primer acto que lleva el título «El juicio» se plantea esta cuestión de la justicia y el amor. Es Laura que tiene que dar el juicio y es Juan Pablo que recibirá la sentencia. El deseo de conseguir la justicia motivó los aparentes crímenes de Juan Pablo. Al principio del acto entró en casa de Laura para salvar a Irene, doncella de la duquesa e hija del administrador de los estados de Ruydiaz, despedidos contra el fuero existente, fueran mal tratados por el cruel Monegro. Incluso él tiene que defenderse contra la falsa acusación de haber robado a Monegro, explicando que sólo recobró lo suyo. Contra todo acto injusto e ilegal del autoritario Monegro se había arriesgado porque: «Dios no nos ha puesto en el mundo para que nos dejemos sacrificar estúpidamente. Perekamos defendiendo nuestro derecho, siendo jueces donde no los hay» (545). Fascinada Laura por el valor y la fuerza de Juan Pablo, empieza a reanimarse. Notando entonces la injusticia en el mundo, ella comenta en un aparte a sus amigas aristócratas: «Mal repartida está en el mundo la riqueza vital. Lo que a éste le sobra, ¿por qué no se la quita Dios para darla a los pobrecitos que tan poca tienen?» (546). Todavía ella no se da cuenta que ella misma tiene que fomentar la justa división de la riqueza, no Dios. Cuando hace reo a Juan Pablo en la torre vieja de su castillo, lo hace por miedo de perderle, no por seguir la ley. Esto que constituye su único acto de justicia lo hace por beneficio propio. Sin embargo, al final del acto cuando Turpín, el corregidor, le lleva a Juan Pablo a la cárcel, los dos se inclinan hacia Laura, mostrándose su respeto como representante de la clase noble. La sugerencia de una nueva justicia y los incipientes amores al terminar el acto nos lleva a pensar en la feliz unión de alma y vida.

La posibilidad de una dualidad esencial se deshace en el segundo acto titulado «La pastorela»<sup>9</sup>. Cuando los frívolos aristócratas se distraen con el ensayo general de la pastorela, bajo la dirección de su erudita autora, doña Teresa, se hace evidente la vida fútil de esta clase. Con el ambiente artificial de la pastorela pueden evitar profundas ideas y hondos sentimientos. En sus papeles de ninfas, dioses mitológicos y pastores escapan de los problemas del mundo que les rodea. La constante tristeza de Laura se debe en parte a este alejamiento del mundo real. Se queja ella a su doncella Irene: «Privada de los goces de la vida real, procuro alegrarme con la fingida y mentirosa» (553). Aunque se da cuenta de la falsedad de esta vida de la cual es señal y símbolo la representación de la pastorela, Laura no ve solución y sugiere que hagan lo que ya es tema de los oligarcas: «Procuremos divertirnos... nunca pensar, siempre reír» (553). Esas risas vacuas de la clase noble hacen burla de una justicia que no puede desenvolverse a su paso en la sociedad.

En primer lugar la decadencia de los oligarcas permite el total dominio de los caciques como Monegro<sup>10</sup>. Tan engañosos los unos como los otros, son los caciques que pueden arrancar el poder de las blancas manos de los delicados nobles. En la escena cinco de este acto la mutua desconfianza entre aristócrata y cacique llega al colmo cuando se enfrentan el hipócrita aristócrata don Guillén y el embustero cacique Monegro. Por su cargo de administrador Monegro puede ver «bajo las caretas de amigos caras de desleales» (551). Por eso, con rigidez hace él implacable su autoridad. A don Guillén que le trae especial antipatía le dice: «Y aquí me tenéis cada día más severo, más escrupuloso, exigiendo a plebeyos y nobles sumisión incondicional, disciplina, obediencia» (551). El medroso don Guillén sólo le contesta cuando se encuentra solo en la escena: «—¿Quién más traidor que tú? ¿Quién más refinado comediante? ...Estatua de barro, tú caerás en tierra o ya no hay vergüenza en el mundo». En esta escena de alta tensión se nota el creciente odio entre la clase noble y el cacique lo cual hace imposible la imparcialidad.

Para que la justicia se imponga, se necesita una persona fuerte pero prudente y compasiva, de la clase alta, la cual no puede ser don Guillén. La más indicada será Laura por su posición y por el respeto hacia ella, pero débil y enferma, no es constante en su mando. Se espera que el amor la pueda reavivar, y durante unos momentos del ensayo de la Pastorela este amor parece realizarse. Sabiendo ella de la fama de Juan Pablo como representante de pastorelas y églogas (y también de conquistador de mujeres), ella le pone en libertad para hacer el papel de pastor en la obra de sus amigos. Muy agradecido, Juan Pablo, de rodillas expresa su admiración hacia la generosa duquesa que ya llega a ser su ideal. En medio del ensayo, cuando repite unas líneas de Lope, se convierte la frase «tu mortal belleza» en «la ideal belleza», haciendo suyas estas líneas. También llegan a ser suyas las últimas líneas del verso de Lope: «amor que todo es alma será eterno». Se enamoran Juan Pablo y Laura mientras hacen sus papeles de pastores.

Con la aparición de los verdaderos pastores este amor tiene oportunidad de probarse. Los pobres pastores, antiguos empleados de los estados de Ruydiaz han venido a pedir «piedad y justicia». Asombrados ante la presencia de Laura, su madre y su reina, dejan hablar por ellos Juan Pablo que le explica a Laura su miserable situación. Cuando Monegro les forzó salir de sus casas, quitándoles su trabajo, ellos han tenido que vivir como pudieran en el monte. La compasión de Laura (al contraste con la repugnancia de los otros aristócratas) parece surgir del amor que siente hacia Juan Pablo, lo cual le da nuevas fuerzas. A los pastores declara: «Vuestras desgracias me conmueven. Mi corazón no puede negaros lo que tan humildemente pedís. Deseo que nadie padezca en mis estados, y que los fieles servidores, hijos de los que sirvieron a mis padres, tengan en mi casa el pan de cada día para sí y para sus hijos» (561). En estos momentos de alta justicia parece amenazar el poder de Monegro, si el cacique es como dice Juan Pablo a los pas-

tores «tan criado como vosotros». Pero la justicia todavía es sólo palabras y no obras.

Al terminar el acto la justicia y el amor parecen desaparecer como luces que se apagan al llegar la oscuridad. En un momento cuando Juan Pablo acepta con dignidad ser prisionero de Laura otra vez, parece posible la feliz unión del amor y la justicia, alma y vida. Momentos después las tensiones entre oligarquía y caciquismo rompen toda posibilidad de tal unión. Monegro interpreta la justicia de manera curiosa. Quitando la libertad a su hija Irene (la casará ya definitivamente), se la da a Juan Pablo, aunque tiene la intención de perseguirle. Laura tiene que conformarse con esta libertad de Juan Pablo. ¿Cómo podrá quitarle la preciosa libertad al hombre que quiere? Al verle partir se siente desvanecer su valor y se desmaya. La justicia y el amor habiendo estado tan cercano durante e inmediatamente después de la representación de la pastorela van extinguiéndose. Galdós deja bien claro que las transformaciones que ocurren en un mundo irreal como en la pastorela o en el drama mismo tendrán que manifestarse también en el mundo real.

En el tercer acto, «La cacería», se presentan otras posibilidades de obtener justicia derrocando al cacique. Mientras Monegro y su bando cazan a Juan Pablo y sus hombres durante una sublevación de los pobres, se juntan los varios grupos en oposición al cacique. Primero Toribia como miembro del pueblo niega dar informaciones sobre Juan Pablo a Monegro. Esta corpulenta nodriza de Laura desafía al falso Monegro con un juego de palabras gracioso pero firme, declarando su lealtad al Justo Juez:

Toribia.—...Yo no soy devota más que del Justo Juez, de la Virgen y de los santirulicos; pero de Su Merced, devota de Su Merced, que está con un pie en los infiernos...

Monegro.—(Airado) ¡Tora!

Toribia.—(Colérica) ¡Toro! Si Su Merced berrea, yo más que soy muy brava, ¡cuerpo de San Blas!, y por eso me llaman Tora (III, 566).

De esta manera ella vence al orgulloso tirano que no le ayudará de ningún modo. Después Juan Pablo sintiéndose transformado después de leer una carta de Laura en la cual ella pide que él vuelva a ella, declara: «Ya tengo alma. Me llama..., desea verme... Ya recobró la fuerza, el desprecio de todo peligro, el ansia de cosas grandes... Entran en mi mente rayos de divina ciencia. Ignorante y rudo, pareceme que todo lo sé... Desvalido y pobre, pareceme que todo lo puedo» (577). Ya con alma él, unido a don Guillén, puede cumplir su misión, haciendo preso al odioso Monegro (que irá a la torre). El cacique soberbio se derrumbe, «un ídolo de arcilla» roto en mil pedazos por sus enemigos. En este momento victorioso parece bien lograda la dualidad esencial: existe a la vez justicia y amor, alma y vida.

Durante el acto va surgiendo con una tensión fuerte, desplazadora el tema contrapuntístico, el de la vida y la muerte. Laura, separada de Juan

Pablo, siente arrebatada. Ya no cree en el poder resucitador del amor. Buscando la ayuda de las brujas, ella y su amiga la Marquesa hacen «una escapadita al mundo de las mentiras...» (569). En este ambiente irreal Laura se deja convencer que la vida, el amor, se vierte en el gran río de la muerte, el reino perenne. Quiriendo cambiar sus posesiones materiales por su salud, otorga a las brujas: «Dadme otro cuerpo y llevaos todas mis tierras, mis montes y caseríos» (572). Este cuerpo nuevo indica una transformación radical de la sociedad. Pero Laura misma sólo podrá tener otro cuerpo si ella recobrara su fe en la vida y en el amor. Las brujas recitan sus consejos como un rito en que amonestan el amor que mueve la voluntad. Como a Laura le falta la voluntad pone en duda una posible renovación de la sociedad. Después de una experiencia casi mística, Laura cree que un reino de alegría y pureza con Juan Pablo será el de la muerte. Se ha confundido la vida con la muerte y entonces pierde una vez más su voluntad de vivir. Es un reino ilusorio la dualidad esencial<sup>11</sup>.

El tema de la muerte sigue en primer plano en el último acto llamado «El ocaso». Al alzarse el telón encontramos a Laura «en actitud mortuoria». Su próxima muerte significa la desaparición de la sociedad tal como es. Aun la vuelta de su amado no la consuela suficientemente. Ya es tarde para los grandes ideales que el amor de Juan Pablo le han infundido. Cuando menciona Laura que quiere repartir sus tierras entre los que las labran, Juan Pablo, más conocedor de la situación social, indica la imposibilidad de regenerar la estructura de la sociedad: «...más alta que vuestra voluntad está la Ley» (581). El alboroto del pueblo que se acerca al palacio es un hecho innegable. Laura, al oírles, siente gran terror, sospechando una sublevación. Para protegerla de la verdad, Juan Pablo inventa una ficción: que han venido a rendirle homenaje porque se ha consumido una renovación en los estados de Ruydiaz. Sus amigos, con intención, la alejan de la realidad para que no muera ella. La falsedad de la situación se acentúa cuando ella pide las joyas y la corona, símbolos de su nueva vida y la felicidad de sus estados. La alegría la está matando: su cuerpo mezuquino no puede resistir el gran contentamiento que siente, creyendo que se ha realizado «el reino de la justicia, el reino grande y puro» (584). Pero su felicidad es basada en una ilusión. La justicia no puede existir mientras no hay una sociedad que la instituya. Los grandes conceptos, como la justicia y el amor, sólo tienen base en la realidad.

En una escena emocionante muere Laura. Todos en la escena, la nobleza, el pueblo, incluso el cacique se arrodillan. Juan Pablo anuncia el destino triste que les espera a todos: «Vasallos de Ruydiaz, el grande espíritu de nuestra señora está en un reino distante, en un reino glorioso. Era la divina belleza, la ideal virtud, y nosotros, unas pobres vidas ciegas, miserables... ¿Qué habeis hecho, qué hemos hecho? Destruir una tiranía para levantar otra semejante. El mal se perpetúa... Entre vosotros siguen reinando la maldad, la corrupción, la injusticia. ¡Llorad, vidas sin alma, llorad, llorad!»

(585). El pueblo queda desamparado sin alma. «El amor que todo es alma» —esta línea famosa de Lope que repetía Juan Pablo por la obra— pierde su autenticidad en *Alma y vida* porque el alma, aún con amor, no es eterna cuando no hay vida porque no se realiza la esencia sin vida, sin forma. La estructura de una sociedad dinámica no permite que el que dirige no forme parte de la sociedad.

Se nota en el último acto la importancia que Galdós dio a la escenificación de la obra<sup>12</sup>. La imagen visual logra el conjunto del drama. Por ejemplo el fallecimiento de la España heráldica se deja bien claro con símbolos visuales cuando la moribunda Laura se adorna con sus joyas, símbolos de esta España. Aquí las joyas simbolizan la muerte de la España tradicional. Se acentúa el significado cuando Juan Pablo le pone a Laura la corona y Laura —según las acotaciones del mismo Galdós— «cierra los ojos, queda inmóvil, en actitud hierática, la cabeza erguida, los brazos simétricamente apoyados en los brazos del sillón» (584). El cuerpo desgastado, rígido no sostiene la gloria antigua de los símbolos antiguos. Ni la estructura social permite la necesaria flexibilidad. Hay una separación definitiva de clases sociales, de espíritu y materia.

Los efectos escénicos proyectan esta dualidad esencial. En la escena emocionante con las brujas en el Acto III hay un tormento que simboliza la lucha interior de Laura. ¿Será su reino una de la vida o de la muerte? El reino terrenal —la justicia en práctica— sólo se realizará si ella acepta la vida, la única forma en que los conceptos se expresan. Durante la escena se oye truenos de la tormenta próxima que acentúan la tensión. Los amigos de Laura temen su muerte y quieren apartarla de la influencia negativa de las brujas. Toman como excusa la lluvia pero ella los rechaza porque para ella la lluvia acompaña los sentimientos suyos: «No me importan la lluvia ni el viento. Las centellas alumbran mi camino, los truenos sean mis heraldos... Voy a mi reino» (573). Este reino sombrío es el de la muerte. Cuando ella, espantada, entra en un trance, los amigos ruegan que vuelva a la vida, a la esperanza, que miren los ojos el cielo. Ella obedece encontrando en el cielo su reino luminoso, grande y puro. Aunque el tormento sigue por fuera, por dentro reina la paz de la muerte venidera. Es el fin de la España heráldica.

En el decorado vemos desplegada la oposición entre la España tradicional y la España rococó. El exterior primitivo del palacio medieval del primer acto sirve como abrigo al salón dieciochesco. La estructura social origina en la edad media y llega a su máxima tensión en el siglo dieciocho. El jardín versallesco del segundo acto en el cual los aristócratas estafalarios representan la pastorela contrasta con el campo y la alquería del tercer acto. También sus vestidos elegantes chocan con los harapos de los pastores y las brujas<sup>13</sup>. Incluso el vestido llega a tener función simbólica en cuanto a la clase social. La alta posición en la sociedad de la marquesa está subrayada con su vestido para la pastorela. Es un vestido de diosa con alitas que según ella sirve como «emblemata de divinidad». En el cuarto acto el palacio lujoso de-



corado con cuadros antiguos y panoplias con armas nos hace recordar la historia triste de una España violenta sin ideales. El decorado pone énfasis a la idea de la continua tiranía mientras no se consigue la armonía deseada.

La búsqueda de Galdós de encontrar el alma de España en esa época de gran incertidumbre le llevó a la conclusión de que el alma por grande que sea no vale sin vida, sin una forma que le sirve. A la pobre España de principios del siglo le faltó esa alma por no haber realizado en épocas anteriores una estructura adecuada. Ni la justicia ideal ni los amores bellos se logran cuando hay formas débiles o personas enfermizas. La dualidad esencial que busca Galdós en *Alma y vida* queda en el plano de lo irreal; sólo se divisa por medio del símbolo en este drama.

## NOTAS

<sup>1</sup> Galdós discute los efectos de la derrota en Cuba en su artículo en *Heraldo de Madrid* (9 abril 1901) reproducido en el artículo por JOSETTE BLANQUAT, "Au temps d'Electra", *Bulletin hispanique*, LXVIII (juillet-décembre 1966), 253-308. También es de notar el conocido artículo principal en el primer número del periódico *Alma española* (Madrid, 9 nov. de 1903) "Soñemos, alma, soñemos" en el cual Galdós examina el alma vieja de España y, a pesar del pesimismo de la España caduca, concibe las posibilidades de progresar para lo cual se figura el ensueño.

<sup>2</sup> Escribe Galdós en su artículo "Don Ramón de la Cruz y su época", *Memoranda* (Madrid: Perlado Páez y Cía., 1906), p. 178: "Sólo las clases altas recibieron alguna luz de los esfuerzos combinados de los reformadores de dentro y las ideas de fuera. El constante alejamiento del pueblo de los asuntos públicos, su nulidad como poder político, su ignorancia, su impotencia para salir del vergonzoso estado en que se hallaba, hacían que no llegara hasta él la escasa luz que iluminaba esferas más altas".

<sup>3</sup> Movióme una ambición desmedida, no exenta de desconfianza, a poner mano en empresa de tan notoria dificultad: vaciar en los moldes dramáticos una abstracción, más bien vago sentimiento que idea precisa, la melancolía que invade y deprime el alma española de algún tiempo acá, posada sobre ella como una opaca pesadumbre". Prólogo a *Alma y vida*, *Cuentos y teatro* (Madrid: Aguilar, 1907), p. 522. Las citas siguientes de *Alma y vida* son de esta edición.

<sup>4</sup> "En cuanto a la forma de simbolismo tendencioso, que a muchos se les antoja extravagante, diré que nace como espontánea y peregrina flor en los días de mayor desaliento y confusión de los pueblos y es producto de la tristeza, del desmayo de los espíritus ante el tremendo enigma de un porvenir cerrado por tenebrosos horizontes". Prólogo, *Cuentos y teatro*, pp. 521-22.

<sup>5</sup> LUIS LÓPEZ BALLESTEROS en el *Heraldo de Madrid* (10 abril 1902) mencionó varias opiniones del público: "Las hubo para todos los gustos. Un ilustre publicista me decía: —Eso que usted ve, eso que usted oye en la escena, es el principio de autoridad disolviéndose en el seno del pueblo —teoría anarquista—. —Galdós, me decía un insigne hombre público, personifica en la duquesa Laura la realeza anémica, agonizante; y Laura moribunda se enamora del pueblo, comprende que en él está la

vida; pero su amor es tardío; cuando el pueblo (Juan Pablo) llega a la presencia Laura (la realeza) muere —teoría republicana, sin posibilismo de ninguna especie—. Este artículo sigue dando más interpretaciones de estirpe política y filosófica que quiso reproducir el crítico.

<sup>6</sup> Para una discusión de la génesis del símbolo, véase mi tesis doctoral: "Man, Society and the Symbol in the Theatre of Benito Pérez Galdós", Diss. St. Louis University, 1975, capítulo III en el cual discuto la diferencia entre la teoría de Ernst Cassirer que cree que el pensamiento da origen al símbolo y la de Susanne K. Lager que atribuye la génesis del símbolo a las emociones. Parece que Galdós concuerda más con ella. Véase CARL H. HAMBURG, "Symbol and Reality", *Studies in the Philosophy of Ernst Cassirer* (The Hague: Martín Nijhoff, Photomechanical reprint, 1970), p. 49 and 50 and SUSANNE K. LANGER, *Feeling and Form* (New York: Charles Scribner's Sons, 1953), pp. 24-41.

<sup>7</sup> El efecto unificador del símbolo se discute en HAMBURG, p. 56 y en NORTHROP FRYE, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (New York: Atheneum, 1969), p. 121. Galdós espera que el público comprenda el significado total así que "unifique el sentimiento de todos".

<sup>8</sup> En toda su obra Galdós se aprovechó del nombre simbólico. Los nombres de los personajes principales de *Alma y vida* parecen pertenecer al mundo literario. El apellido de Laura de la Cerda y Guzmán se parece al de doña María Isidra Quintina Guzmán de la Cerda, socia de la Real Academia y primera mujer doctorada en España por proclamación de Carlos III en 1785. Véase CARMEN MARTÍN GAITE, *Usos amorosos del dieciocho en España* (Madrid: Siglo veintiuno de España editores, s.a.), pp. 227-30. Cienfuegos se parece al poeta Nicasio Alvarez de Cienfuegos (1764-1809) que llega a su apogeo durante el reinado siguiente al de Carlos III pero el nombre nos hace recordar el idealismo y el sentimentalismo que existía entonces. Además el poema "Un amante al partir su amada" lamenta la muerte por parte del amante de su amada, Laura. El amante echa la culpa por su muerte a los "almas de corrupción" que es similar al último discurso de Juan Pablo Cienfuegos. ¿Y es el nombre Juan Pablo una referencia a Juan Pablo Forner, el famoso polemista de aquel siglo?

<sup>9</sup> Las cartas de don Francisco Navarro y Ledesma a Galdós en agosto de 1901 mandan a Galdós ciertas informaciones pedidas por él sobre el teatro pastoril y mitológico, especialmente sobre el teatro en 1780. Se ve que Galdós quería imitar el lenguaje y la sociedad literaria de esta época. SOLEDAD ORTEGA, *Cartas a Galdós* (Madrid: Revista de Occidente, 1965), p. 341 and 342.

<sup>10</sup> Se discute el problema del poder del cacique que hace imposible un gobierno por la élite intelectual y moral en JOAQUÍN COSTA, *Oligarquía y caciquismo*, 3.<sup>a</sup> ed. (Madrid: Alianza, 1973), pp. 31-33.

<sup>11</sup> Laura describe este reino en términos bien ambiguos: "Dios viene a mí y me dice que mi reino está lejos y cerca, que está en lo profundo y en lo alto, que es tenebroso y resplandeciente". *Cuentos y teatro*, p. 581.

<sup>12</sup> Galdós nos cuenta su interés en la escenografía de este drama en el prólogo. Encontró materiales y documentos en el archivo de la Opera en París que él llevó a Madrid, donde Amalio Fernández los llevó a cabo con mucho éxito según la crítica periodística del día. De particular interés es el artículo de JOSÉ RAMÓN MELIDA, *El correo* (9 abril 1902) en que describe en detalle las decoraciones y el vestuario.

<sup>13</sup> Para fotografías del vestuario véase *El teatro*, mayo 1902, pp. 1-9.