

# REALIDAD

## Y LAS NOVELAS DIALOGADAS DE GALDOS

Charles David Ley

En 1889 publicó Galdós la primera de sus “novelas dialogadas”, según él las llamaba. Galdós quería hacer teatro de lectura. Cita como ejemplo de este género *La Celestina*, que califica como “la más grande y bella de las novelas habladas”. Llega a opinar que ciertas obras de Shakespeare no son para representarlas, por lo menos en el teatro de nuestros siglos sino que “pertenecen al teatro ideal, leído sin ejecución”<sup>1</sup>.

Es curioso que un novelista tan enormemente productivo como Galdós, capaz de escribir hasta tres novelas extensas al año, llegase a sentirse insatisfecho con la forma artística de la novela realista en la que había hecho obras tan magistrales como *Fortunata y Jacinta* y otras. Lo cierto es que Galdós necesitaba expresarse en otra forma artística sin poder contentarse con los laureles ya obtenidos.

En el mismo año de 1889 publicara Galdós *La incógnita* presentada como una serie de cartas enviadas por Manolo Infante a un amigo suyo en la ciudad provincial ficticia de Orbajosa, donde, entre paréntesis, se desarrolla la novela *Doña Perfecta* en 1876. La forma epistolar presenta la acción desde el punto de vista del que escribe la carta o cartas. *La incógnita* nos deja sin revelar si la muerte de Federico Viera es suicidio o asesinato. El misterio no se resuelve. Por lo tanto tampoco sabemos la contextura moral de los personajes centrales de la acción como Augusta, su marido Orozco y Federico Viera.

En las últimas páginas de *La incógnita* Manolo Infante dice haber recibido un drama en cinco jornadas llamado *Realidad*, que cuenta la misma historia que *La incógnita* en forma dramática. No se aclara del todo quien ha escrito el drama. Es, en fin, una manera de anunciar que en el próximo libro de Galdós, titulado *Realidad*, el misterio ha de explicarse.

De hecho, en cuanto terminó de escribir y publicar *La incógnita* hizo Galdós su primera novela dialogada sobre el mismo tema y con los mismos personajes, pero ya Manolo Infante, quien contara todo en las cartas de *La incógnita*, no es más que un personaje menor y un tanto fatuo que visitaba la casa de los Orozco en sus reuniones de alta sociedad, donde se comentan ingeniosa e irónicamente la política y los últimos sucesos. Ahí Federico Viera y Augusta se nos presentan como amantes.

De noche, inquieta y fingiendo estar dormida, Augusta se imagina ver la Sombra del marido. Por fin, según acotación del autor, se da cuenta de su ilusión y admite "reconozco la realidad". La tal Sombra no existe. No obstante hemos estado muy cerca del mundo sobrenatural de los espectros.

Es posible que Augusta sea un reflejo de Emilia Pardo Bazán, con quien Galdós tuvo grandes vínculos emocionales y artísticos, y que Galdós trate de expresar en la actitud caritativa de Orozco el deber que él y Emilia Pardo Bazán sentían como cristianos de aliviar la miseria que veían en los barrios bajos madrileños.

En 1887 escribe Clarín a Galdós desde Oviedo: "Ahora vivo en Rusia, enamorado de Gogol y de Tolstoi". Incita a Galdós a leer *Guerra y Paz* a pesar de lo mal traducido que está<sup>2</sup>. En el mismo año de 1887 Emilia Pardo Bazán leyó en el Ateneo de Madrid sus conferencias sobre "La revolución y la novela en Rusia" a las que asistió en primera fila su amigo Galdós con entusiasmo, e hizo una reseña muy favorable cuando las conferencias se publicaron. Que Galdós leyese también por su parte algunos de los escritos de Tolstoi parece lógico. Y no será ningún disparate encontrar un rastro de Tolstoi en la novela dialogada *Realidad*, especialmente en los episodios finales de la obra.

En *Realidad* la situación se complica en la Jornada Tercera con la llegada a Madrid de Joaquín Viera, el padre de Federico, dispuesto a sacarle el dinero a Tomás Orozco. Orozco decide hacerle caso, tratando de favorecer también al necesitado Federico y a su hermana Clotilde.

En la Jornada Cuarta se empiezan a descubrir las relaciones amorosas entre Augusta y Federico. Mientras tanto Orozco sigue impertérrito en sus planes de ayudar a Federico, quien se niega a aceptar su generosidad, por remordimiento de sus relaciones secretas con Augusta. La Sombra de Orozco se le aparece en la casa de San Salomé y en su propia casa insistiendo en su propósito de ayudarle.

En la Jornada Quinta el misterio sin resolver en *La incógnita* se resuelve por la intervención de la Sombra de Orozco. Cuando la Sombra se marcha Federico coge la pistola y se pega un tiro en el costado, herido sale a la calle donde se dispara otra vez y se mata.

Después de la muerte de Federico, Augusta está en un estado de histeria que le hace pronunciar frases inconexas a su marido. Orozco entiende pero insiste en no hacerle caso mientras no declare la verdad, cosa que ella no se resuelve a hacer. Al final, Tomás solo en la alcoba ve entrar la Imagen de Federico con el que se reconcilia con un gran abrazo de perdón.

La manera de desenvolver la acción en esta novela dialogada, el cambio constante de lugar, parece un guión cinematográfico. La intervención de la Sombra de Orozco y de la Imagen de Federico son de un efecto simbólico muy distinto al ambiente realista con el que se acostumbra a asociar las novelas realistas contemporáneas de Galdós.

Emilia Pardo Bazán se entusiasmó cuando vio la versión teatral de *Realidad*. Comentó: "Además no hay pensamiento más cristiano"<sup>3</sup>. Lo dice por la actitud de Orozco perdonando a los que ofenden su honor en vez de vengar el ultraje como hubiera hecho un marido de Calderón o de Lope.

Se observa una influencia indirecta de *Ana Karenina* de Tolstoi en el desenlace de la novela dialogada de *Realidad*. El erudito ruso, V.S. Bagno señala un parecido entre los

principales personajes de las dos obras: Tomás Orozco se parece a Karenin, Augusta a Ana y Vronski a Federico Viera<sup>4</sup>. Esto supone que Karenin es un virtuoso cristiano como Orozco, juicio que a primera vista no resulta muy cierto.

Al final de la primera parte de *Ana Karenina* Ana, después de dar a luz a una hija de Vronski, parece a punto de morir. Karenin perdona cristianamente a su ofensor y le da la mano como señal de perdón. Vronski se va a su casa deshecho por la crisis emocional que le supone tal escena. Entre sueño y realidad imagina que ve otra vez el pasado entre Karenin y él. Luego busca su revólver y se da un tiro en el costado. No se muere, pero queda gravemente herido. El parecido con la actuación de Federico Viera no resulta ser casual.

El poeta y crítico inglés, Matthew Arnold, en un ensayo sobre Tolstoi que publicó en 1888 comenta: "en una novela corriente la historia terminaría así, Ana moriría, Vronsky se suicidaría y Karenin habría de sobrevivir, dueño de nuestra admiración y simpatía"<sup>5</sup>. Esta idea de Karenin como modelo del perdón cristiano, igual que Tomás Orozco, no concuerda con la impresión del lector que haya leído la novela de Tolstoi entera. Karenin no resulta un personaje nada admirable. Cabe la posibilidad que Galdós no hubiese leído más que la primera parte de *Ana Karenina* cuando escribió *Realidad*. De todas formas la coincidencia es muy notable.

Tres años después de publicar la novela Galdós hizo una versión teatral de *Realidad* para la compañía de Emilio Mario, con María Guerrero en el papel de Augusta. Desaparece la multiplicación de escenario y las diversas apariciones de la Sombra de Orozco. Joaquín Viera, representado por el propio Emilio Mario, tiene un papel más corto que en la novela pero su confrontación con Tomás tiene más tensión dramática. Al fin del cuarto acto Federico recibe en su casa la visita de Augusta. Está en un estado de gran perturbación por su aparente ruina, sin expresar apasionamiento amoroso. Sale por una puerta y se da un tiro fuera de escena, como Hedda Gabler en la obra de Ibsen. Cae el telón rápidamente. En la última conversación entre Orozco y Augusta, en que ella se resiste a confesarle la verdad, casi todo se expresa en repetidos apartes. Cuando Orozco se queda meditando en su sillón ve la "imagen subjetiva" de Federico como una especie de reflejo y cuando Orozco le extiende los brazos en un abrazo de perdón, se desvanece.

En 1897, año en que Galdós leyó su discurso de entrada en la Real Academia Española, Menéndez Pelayo le contestó, como es costumbre, con una revista panorámica de su obra. Dijo que Galdós en su teatro representado en escena procuraba "más de una vez encarnar en sus obras algún pensamiento de reforma social, revestido de formas simbólicas, al modo que lo hacen Ibsen y otros dramaturgos del norte"<sup>6</sup>. Naturalmente Don Marcelino no mencionó a Ibsen casualmente sino porque en aquellos años la fama internacional de Ibsen estaba en su apogeo, si bien algunos le tenían por autor escandaloso. En cuanto a los "otros dramaturgos del norte", cabe que se refiriera a Björson, a Strindberg y aun a Tolstoi, que había publicado dos comedias.

El mismo Pío Baroja en *El tablado de Arlequín*, publicado en 1903, criticando la opinión de Julio Verne que los novelistas del futuro serían los periodistas, dice: "Sería una lástima que Ibsen y Tolstoy, por ejemplo, en vez de hacer dramas y novelas, hiciesen artículos de periódico en Noruega y en Rusia"<sup>7</sup>.

En 1897 volvió Galdós plenamente al teatro de lectura con *El abuelo*, que arregló para el Teatro Español en 1904. La comedia llegó a ser con los años la obra más frecuentemente repuesta de todas las de Galdós.

*El abuelo* tiene, como *Realidad*, una diversidad y riqueza de escenario no propios del teatro, y las acotaciones son a veces propias de la narración novelística. En la jornada segunda hay unas extensas escenas en la casa del Alcalde, con un párrafo largo dedicado detalladamente a la descripción de una comida en que se llega a comentar hasta la temperatura del café.

En la Jornada Tercera se inserta otro párrafo de estilo novelístico sobre si se debe mandar al conde arruinado, a la fuerza, a un convento de Jerónimos, seguido por un soliloquio del conde mientras pasea por un bosque. Más tarde sus nietas le acompañan a dar un paseo por el campo donde visitan una casa pobre, que se describe con todo detalle.

La narración en la Jornada Tercera, de la fuga del Conde del convento hacia los acantilados, semeja un poema épico:

“Es ya noche cerrada, noche lúgubre, de cielo revuelto, invadido de negras nubes veloces, que corren hacia el Este, montando unas sobre otras, acometiéndose... Por entre sus vellones deshilachados se deja ver, a ratos, la luna creciente, despavorida, que con su lividez ilumina el Páramo, y da siniestro relieve a los peñascos esparcidos, los cuales semejan aquí gatos en acecho, allí esfinges egipcias, más adentro esqueletos de ballena.”

Al hacer Galdós la versión teatral de *El abuelo* trató, en unos diálogos muy cambiados, de conversar el desarrollo esencial del drama sacrificando la poesía de la obra original.

Con la novela dialogada *Casandra* (1905) empleó Galdós la misma técnica al trasladarla al teatro (1910). El argumento de las dos versiones es el mismo aunque se cuente de dos maneras algo distintas. Doña Juana, marquesa de Tobalina, pretende llevar su casa de una manera piadosa y ejemplar, pero se encuentra amargada porque su difunto marido ha dispuesto en su testamento que su hijo ilegítimo goce finalmente de una gran porción de la herencia. Este, Rogelio, vive con Casandra, hija de un escultor, también fallecido. Casandra es una mujer decente pero a su vida le falta la bendición del matrimonio. Doña Juana está dispuesta a hacer cualquier cosa con tal que la herencia no pase a manos de la pareja. Intriga para separar a Casandra de sus hijos hasta que Casandra desesperada mata a la vieja con un cuchillo.

La forma teatral de la obra acaba así pero la novela dialogada continúa con dos Jornadas más, abandonando su estilo realista, con una serie de escenas simbólicas o sobrenaturales.

Los personajes que rodeaban a doña Juana tratan de apoderarse del dinero de la finada. Para Rogelio antes eran más que personas demonios y así actúan ahora. Mientras tanto entre los mendigos a la puerta de una iglesia aparece el espectro mudo de doña Juana que llena de espanto a los diablos que quieren heredarla. Rogelio se acerca al fantasma y le grita el nombre de “Casandra”:

La espantable figura se sacude y estremece cual si un zig-zag eléctrico la traspasara.

Se casan por fin Rogelio y Casandra, que por una petición de clemencia no tendrá que permanecer más de un año en la cárcel.

La última novela dialogada de Galdós y que no remodeló nunca para teatro fue *La razón de la sinrazón* (1915), dictada a un amanuense cuando ya estaba ciego y que se podría considerar su obra final de imaginación.

Con escenas fantásticas y a menudo cambiantes se relatan los azares de la angelical Atenaida, que trata de salvar al joven caballero Alejandro de las maquinaciones de los mundanos diablos que frecuentan la ciudad de Usaria, ayudados por dos brujas, Celeste y Rebeca. La fantasía da muchas vueltas. Todo parece un sueño. En tantos extraños incidentes de *La razón de la sinrazón* hay como una reminiscencia de *El sueño* de Strindberg, donde se cuenta como la hija del dios Indra baja a la tierra y se enamora perdidamente de un poeta. La obra presenta un mundo poético y a veces es como caricatura irónica. La diferencia es que la obra de Strindberg es muy representable. Mientras que Galdós hizo con *La razón de la sinrazón* su principal, su final obra imaginaria, que es difícil representar en escena.

*Notas*

<sup>1</sup> Prólogo de Benito Pérez Galdós a *El abuelo, Novelas y miscelánea*, Aguilar, Madrid, 1977, p. 801.

<sup>2</sup> Carta a Galdós de Clarín del 1 de abril de 1887, *Cartas a Galdós*, Soledad Ortega, Revista de Occidente, Madrid, 1964, p. 240.

<sup>3</sup> *Cartas a Benito Pérez Galdós (1889-1890)* Emilia Pardo Bazán, Prólogo y edición de Carmen Bravo Villasante, Ediciones Turner, Madrid, 1975, p. 10.

<sup>4</sup> Estudio sobre Tolstoi y algunos escritores españoles del siglo XIX, publicado en la revista *Literatura rusa*, nº 3, Leningrado, 1978.

<sup>5</sup> Ensayo de Matthew Arnold sobre el Conde León Tolstoi, publicado por primera vez en *Fortnightly Review*, diciembre 1887, y recogido en *Essays in Criticism*, 1888. Las palabras citadas las he traducido al español de la edición de Macmillan, 1918, Londres p. 272.

<sup>6</sup> Véase la nota preliminar de "El teatro de Galdós", edición de Aguilar, Benito Pérez Galdós: *Cuentos y teatro*, Madrid, 1986, p. 112.

<sup>7</sup> Pío Baroja, *El tablado de Arlequín*, Madrid, F. Sempere y Comp<sup>a</sup> Editores, sin fecha, p. 147.