

## GALDÓS EN LA ESCENA DE HOY

Carmen Díaz Castañón

0. Hace dos meses, en el curso sobre Galdós que la Universidad Complutense celebraba en Almería, yo terminaba mi exposición sobre la literatura dramática del novelista aludiendo a la representación de un texto sobre *Fortunata y Jacinta* que se estrenaría en Santander el 4 de agosto, y emplazaba a mis compañeros para reunimos en cualquier momento y en cualquier lugar a hablar de ella. El *hic et nunc* ha llegado, lamentando, una vez más, tener que conformarnos con una versión de novela, no con una obra dramática, de cuyo montaje parecen huir nuestros contemporáneos; y no precisamente porque falten directores deseosos de hacerlo, sino porque no hay empresas teatrales dispuestas a respaldar el intento: «¡Qué más quisiera yo —decía Alfredo Mañas, responsable en 1986 de la versión teatral de *Miau*— que alguien me encargase preparar la representación de *Realidad!*»

1. Revisando los escritos sobre el teatro de Galdós encuentro dos reiteradas preguntas: ¿No oscurece el Galdós novelista al Galdós dramaturgo? ¿Fracasó Galdós en su intento de entrecruzar novela y drama cuando escribe novelas dialogadas o cuando llega a lo que algunos gustan de llamar «dramas novelados»? Ambas preguntas me recuerdan siempre dos textos de Pérez de Ayala y de Clarín de obligada cita: «Don Benito Pérez Galdós —escribe Pérez de Ayala en *Las Máscaras*— llega a un antro (el teatro coetáneo) poblado de sombras y de ficciones, desde el universo de realidades vivas que la luz acusa de bulto. Él dice: «Aquí no se ve. Que abran más la puerta». Y los de dentro dicen: «Con esa luz cruda no se ve. Que cierren la puerta». Y opina Clarín: «Este autor, novelista ante todo, ha querido escribir para el teatro, y hasta hoy no ha hecho más que llevar a las escena, más o menos cambiadas, ideas novelescas, planes de novela».

La verdad es que incluso en los últimos diez años es frecuente leer en la prensa que el teatro o los artículos de Galdós son prácticamente desconocidos para el público: «Las incursiones dramáticas galdosianas —leo— son casi tímidas, inseguras, como si el narrador no se sintiera capaz de lograr que los personajes vuelquen sus pasiones sobre el escenario al igual que lo hacen desde las páginas de sus novelas». Amparadas

en el desconocimiento y la ignorancia, las opiniones críticas se repiten: hace sólo unos días leía en la prensa de mi tierra que *La loca de la casa*, falta de agilidad por ser menor la pericia teatral de Galdós que sus ansias predicadoras, «ni por su lenguaje, ni por su escaso movimiento teatral podría hoy sobrevivir a una representación», opinión que desconoce sin duda la de José Monleón, siempre tan exigente, ante la reposición madrileña de 1959.

Sin embargo, se va abriendo paso el reconocimiento de Galdós como el primer dramaturgo de su tiempo: «Ni Echegaray, primero, ni Benavente, después —escribe, por ejemplo, Ricardo Gullón en 1985— se movieron con tal intención renovadora en lo ético y en lo estético. Quiso alejar la fabulación de los caminos harto limitados que transitaban sus coetáneos y hacer su obra tan compleja como la vida misma; buscar lo natural era un imperativo aceptado como correlato de su preocupación por exponer con autenticidad el sentimiento y el pensamiento». Eduardo Haro Tecglen, crítico teatral, el pasado 10 de mayo, al dedicarle la columna que escribe diariamente en *El País*, tras recordar que «los autores de teatro decían que lo hacía mal, que lo suyo era la novela», afirma: «era un buen autor de verdad, introdujo el naturalismo, pero la fama la robó Benavente». Y el 5 de septiembre (ya leídas en el Congreso estas páginas) Francisco Nieva recuerda en *ABC* que sus padres, «espectadores plenos» (para quienes «Benavente no era lo mejor ni más nuevo»), hablaban del Galdós teatral «como se habla de un monumento, de un teatro excepcionalmente profundo» y obras como *Electra* o *El abuelo* «eran algo fuera de curso».

Pero lo que realmente ha reavivado mi antiguo interés por el teatro de Galdós y su innegable problemática fue la relectura de algunas de las críticas de sus más próximas adaptaciones y reposiciones. Por ejemplo, *La de San Quintín*, que fue en su tiempo uno de sus éxitos fabulosos, le parece a Lorenzo López Sancho, crítico de *ABC* (1983), pobre como estructura y como mensaje, además de inhábil como texto, «ya que nadie puede percibir, como los espectadores de su tiempo, el contraste del lenguaje galdosiano con el de Echegaray»; es más, Galdós que fue en su tiempo anticipador y rompedor parece ahora antiguo, retardado. El citado Eduardo Haro admite que la lectura del original sigue siendo interesante y forma parte de la cultura contemporánea, pero es contundente al asegurar «que su representación exacta es hoy imposible; no se resiste». En su época —y de ahí su éxito— «parecía que rompía con el teatro de cartón-piedra, con la falsedad, y abría una ventana respiratoria en un escenario podrido; en la nuestra, es arcaico».

Hay también un empeño por destacar que, al igual que los escritores y dramaturgos de su tiempo, Galdós era lo que podemos llamar un actualista: contaba su tiempo, su sociedad, las pugnas que se desarrollaban en su seno y las esperanzas de cambio, a las que pretendía ayudar con su escritura. Todo ello hace que la representación de sus obras tal como fueron escritas y estrenadas las haría hoy «insoportales —según algunos críticos— para un público general».

2. Reflexionar sobre todo esto y plantear yo también un interrogante sobre la oportunidad y la actualidad de llevar a los escenarios el teatro de Galdós es lo que pretendo con estas páginas.

2.1. *Realidad* es, en 1889, la primera novela de Galdós enteramente dialogada, con pocas y muy breves acotaciones, la más perfecta, además, de sus novelas dialogadas. ¿Por qué experimentar la forma dialogada? En su introducción a la edición publicada por Taurus, Ricardo Gullón ha analizado el problema comparando los logros de esta obra peculiar con los conseguidos en *La incógnita*.

En primer lugar, la forma dialogada presenta los hechos directamente al lector, que se convierte así en una especie de auditor que ve y oye a los personajes, los cuales en sus monólogos revelan al lector el contenido de su conciencia, sin necesidad de un narrador-mediador, lográndose una gran economía narrativa. Es curioso que las acotaciones sean secundarias y de poco interés (todo lo contrario de lo que sucede en Valle, por ejemplo), y demuestran que Galdós, a pesar de todo lo que se ha dicho, quiere que sus héroes ficticios sean libres. El lenguaje, audible y visual, exige una enorme atención que permita captar primero y dar sentido después a los datos que proporcionan el tono y el gesto; como en el teatro leído, lo que veo me lleva a lo que oigo y esto a lo que leo.

Si la novela dialogada representa el afán de presentar la conciencia del personaje de forma directa y a través de sí mismo, un paso más llevará a la presentación total e independiente en las tablas, aunque con una dificultad no siempre superada por el escritor: la pretensión de meter algo que es imagen y análisis a la vez en algo que es sólo imagen. Germán Gullón ha destacado la capacidad galdosiana para incluir voces variadas, su habilidad para democratizar el texto permitiendo que al lado de la voz autorizada del autor-narrador los personajes sean quienes digan lo que les corresponde. El texto se dramatiza y se pluraliza, aunque —para algunos— su dramaturgia no pasa de ser su novelística elevada a la escena: si escribió dramas fueron novelas representadas, construidas de forma idéntica a las no teatrales.

Los estudiosos de Galdós piensan que el género elegido responde siempre a una voluntad clara, que se refleja en los dos planos de la obra literaria: el contenido y la expresión. Las novelas corresponden a épocas de inmovilismo sociopolítico; el teatro a momentos conflictivos en que intenta renovar e incitar a la acción. En este planteamiento, la novela dialogada sería un género intermedio: «Casemos a los hermanos Teatro y Novela, por la Iglesia o por lo civil, detrás o delante de los desvencijados altares de la Retórica» dirá, reconociendo que en su obra más o menos conscientemente hay siempre un gran porcentaje de espectacularidad de tipo visual y teatral junto a un análisis de tipo narrativo.

Desde la perspectiva del contenido, los dramas de Galdós se presentan como una zona de aluvión y decantación final de su obra anterior; en su cronología se va viendo la evolución espiritual de Galdós frente a

la realidad inmediata de cada día, su pasado reivindicado siempre en un futuro de esperanzas hasta su desilusión final. Casaldüero, en un Congreso celebrado en esta ciudad, insistió en colocar el teatro de Galdós en ese momento en que, habiendo rechazado la imaginación para poder encontrar la realidad, se da cuenta de que es el hombre el que crea la realidad circundante con su imaginación, aceptando implícitamente que el naturalismo fue tan sueño como el idealismo: la diferencia consiste sólo en cómo y en qué se sueña. Los protagonistas de Galdós crean su destino, son libres, lo que presupone una intuición clara del bien que permite elegir entre el bien y el mal, entre la vida y la muerte. La sinceridad con uno mismo y la capacidad de aceptar el dolor y el sufrimiento de la vida conduce al propio perfeccionamiento.

Ricardo Gullón ha señalado con gran agudeza que es quizá a partir de *La loca de la casa* cuando Galdós llega a la conclusión de que el carácter no existe, lo que realza el ambiente y las situaciones, circunstancia que perjudica el teatro. Pero es también el momento en que los personajes, superando su carácter arquetípico y negándose a servir de esquemas para una demostración, revelan complejidad y humanas contradicciones, enriqueciendo y vitalizando el proyecto inicial. Y Amado Alonso hizo notar cómo el individuo teatral de Galdós va alcanzando su propio ser en la conducta para con su prójimo, porque es, ante todo, miembro de una comunidad; así, los problemas individuales de la personalidad se resuelven siempre en los sociales de la convivencia. Como recoge sugerentemente el pensador francés Alain Badiou (*Rapsodia del teatro*. París, 1991; Málaga, 1993), si el personaje de novela es inmortal, el de teatro es eterno; la función real del teatro (que es siempre teatro de ideas) es orientarnos en el tiempo, situarnos en la historia, proyectar ese conflicto íntimo sobre el que toda meditación se constituye.

Y si nos fijamos en el plano de la expresión, comparando por ejemplo la adaptación teatral de *Realidad* con la novela, no encontramos ningún cambio de actitud, sólo una reducción de la cantidad de exposición analítica. En el caso de *El abuelo* y *Casandra*, Galdós confecciona dos novelas dialogadas preparadas para su adaptación teatral. Cuando se propuso representarlas, fue fácil y rápido prescindir de los desarrollos analíticos que no interesaban y dejar los conflictos más o menos desnudos y enfrentados. Al referirse a *La loca de la casa*, habla de la necesidad de «dar tajos y mandobles para que quedara en razonables proporciones». Y cuando escribe *El abuelo* llevaba ya años colocando entre asteriscos determinados pasajes que consideraba suprimibles en los ensayos y representaciones, pero que permanecían para el lector de la obra cuando ésta era publicada.

2.2. Emilio Mario (el hombre de teatro más interesante de los últimos veinte años del siglo XIX, luchador apasionado contra la declamación exagerada de los actores y cualquier otro rasgo de guardarropía y mani-

pulador aventajado de algunos medios técnicos de reciente incorporación al escenario, como la luz eléctrica) estrena el 15 de marzo de 1892 en el teatro de la Comedia, con María Guerrero de protagonista, la versión dramática de *Realidad*, y el estreno señala la frontera entre dos épocas del teatro español. En este su primer estreno, Galdós ofrece una muestra acabada del naturalismo, un naturalismo espiritual, a la manera de Ibsen o Chejov, donde el hombre no aparece ya como mero reflejo de su fisiología o de su entorno social, sino como un todo en el que confluyen las más diversas y heterogéneas fuerzas que definen su naturaleza contradictoria. El estreno supone para su autor un momento feliz: «Entre bastidores asistí a la representación, en completa tranquilidad de espíritu, pues, en aquellos tiempos yo ignoraba los peligros del teatro», confesará más tarde.

La colaboración Galdós-Mario fue, hasta la muerte del actor y director en 1899, fecunda y perfecta: en 1893 estrenan *La loca de la casa*, sigue *La de San Quintín* en 1894, el mismo año de *Los encadenados*, y dos años más tarde, 1896, *Doña Perfecta* y *La fiera*. Algunos de estos estrenos constituyeron un gran escándalo porque Galdós tenía una visión crítica de la sociedad española, que por fuerza había de sorprender a los espectadores familiarizados con Echegaray, el «género chico» o las modestas tentativas realistas anteriores. Con *Electra* en 1901, *Alma y vida* (1902), *El abuelo* (1904), *Bárbara* (1905), *Casandra* (1910) y *Celia en los infiernos* de 1913, Galdós convertiría su teatro en un gran documento de la vida española bajo la Restauración, una época en la que se desmorona la aristocracia, domina una nueva clase industrial y comercial cerrada y egoísta y hace su aparición con conciencia de clase el proletariado. Sus textos siguen teniendo un gran interés histórico y sociológico, sobre todo para quienes intenten comprender sus simpatías por propiciar una cierta unión *teatral* entre la aristocracia y el pueblo, que no llegó nunca a darse en la práctica.

2.3. Presentes las palabras de Clarín que citábamos más arriba y antes de intentar ocuparnos de las modernas adaptaciones y reposiciones del teatro galdosiano, revisemos algunos rasgos considerados negativos y muy repetidos al hablar de él.

Se le reprocha en primer lugar que su estructura teatral es especialmente novelesca y que sus diálogos rompen la economía dramática propia de la pieza teatral impidiendo que la acción avance. Sus personajes —se dice— no se enfrentan con palabras, las utilizan para expresar hechos, ideas, sentires previos; es decir, no se *hacen* con sus palabras, están ya hechos para vivir una tesis, la tesis del autor. Se niega naturaleza dramática a sus novelas dialogadas porque la técnica de sus diálogos es novelesca y no dramática, y cuando arregla para la escena una de ellas, como ocurre con *El abuelo*, no realiza una transposición formal ni de técnica, sino que se limita a suprimir pasajes, a amputar parlamentos y a concentrar diálogos. También se dice que el desarrollo de la trama

de sus obras es demasiado complejo, muchas veces melodramático, lleno de antecedentes relatados (como la biografía anterior de los personajes) y como la época es todavía la de Echegaray —y la de Sellés, Leopoldo Cano, Feliú y Codina—, no falta la impregnación de Lenguaje enfático y altisonante. Sin embargo, creo que ha sido poco valorada su capacidad de dotar a algunos personajes de un lenguaje que resulta rasgo caracterizador o su habilidad para manipular los hilos que hacen interesante un asunto como reflejo de un problema real.

Por otra parte, su realismo es considerado por algunos como una mera aspiración del autor porque la creación de símbolos, la fabricación de arquetipos, la inverosimilitud del argumento y la concesión al lenguaje «teatral» lo alejan mucho de esa pretensión.

Pero junto a quienes se empeñan en destacar su escaso dominio de la escritura teatral, el envaramiento y el verbalismo de alguna de sus piezas, no faltan mentes agudas que llaman la atención sobre algunos rasgos que anticipan lo que años más tarde Valle Inclán bautizaría con el nombre de esperpento, como la visión deformada de alguna escena ofrecida antes desde un enfoque real (como muy bien señaló Vicente Gaos) o el intento de ahondar en los íntimos resortes del alma humana en lucha con sus demonios, algo que le emparenta con autores como Strindberg e incluso Ibsen.

3. Suele decirse que el género dramático fue para Galdós un sempiterno afán, lo más parecido al escaño de los diputados y a los discursos sociopolíticos, las obras en que intensifica su preocupación por la efectividad extraliteraria, donde buscaba la mejor manera de comunicar unas experiencias humanas de tipo personal y colectivo con el máximo de belleza artística.

Consciente de la importancia fundamental de público y actor en el hecho teatral, voy a recordar algunos textos en que nuestro escritor se refiere especialmente a ellos.

En el Prólogo a *La loca de la casa* escribe: «Imprimo completa esta obra, tal como fue presentada en el Teatro de la Comedia en octubre del pasado año. Las exigencias de la representación escénica como resultan hoy de los gustos del público (más tolerable con los entreactos interminables que con los actos de alguna extensión) han impuesto al autor de esta comedia la ley estrecha de la brevedad, y a la brevedad se atiene, salvando, en lo posible, la verdad de los caracteres y la lógica de la acción». Y la opinión de los actores le parece tan decisiva que cambia el final de la obra «para que el éxito que esperaban fuera redondo y definitivo».

En el verano de 1895 escribe a María Guerrero que no asistirá al estreno de *Los condenados* «ni a ningún estreno, porque sepa usted que odio el teatro, y el público [...] Los dichosos peligros del teatro y los exagerados miramientos y transacciones con un público casi siempre compuesto de imbéciles, me vienen cargando a mí, y ello será causa de que abandone definitivamente ese arte de mentiras y tontería en que todo es

convencional y fuera de la realidad de la vida. En todo lo del mundo hay progreso y progreso educativo. En el arte dramático no, y parece que el público es cada día más tonto y más infantil».

Al hablar de *Voluntad*, su tono es aún más duro: «Dudo mucho que esta obra prosaica y bourgeoise les guste a esas recuas que llamamos público». Y repetidas veces alude a su intención de estrenar *El abuelo* en el extranjero: «Aquí la atmósfera es asfixiante». Pasan los años y en 1908 escribe a María Pérez Cobián sobre *Pedro Minio*: «Yo sigo trabajando en mi obra. Creo que será una de las primeras que se estrenan en Lara. Me figuro que saldrá mal y que no gustará, porque el público está cada día más perdido y más idiota». El cuidado y la preocupación de Galdós por los recursos en los cuales apoyar su teatro son minuciosos y constantes. Por las mismas fechas escribe a Teodosia Gandarias: «En esta obra de teatro que estoy haciendo, hay algunos tipos de viejas charlatanas, desvergonzadas y únicas (ya sabes que la acción se desarrolla en un asilo de viejos), y me veo y me deseo para encontrar el lenguaje propio castizo de esas mujeres madrileñas, habladoras y llenas de donaire. Pues en cuanto llegue a Madrid, he de celebrar varias entrevistas con tu portera a ver si le cojo alguna de esas frases bárbaramente graciosas que hacen desternillar de risa a la gente en el teatro. Hoy mismo he estado bregando con el lenguaje de mis viejas sin hallar nada que tenga ese pícor especial del habla popular madrileña». Un año antes, 1907, cuando trabajaba en *Los bandidos*, le había escrito: «Entre los dos, trataremos las escenas y a medida que vaya saliendo del telar iremos viendo los efectos que podría causar en el público».

Entre los muchos datos en que apoyar la seguridad de la preocupación de Galdós por el público, recordemos que las versiones definitivas de sus dramas, que son las que por lo general conservamos, están editadas sobre el texto del estreno con las variaciones que el público haya aconsejado realizar mediante sus ruidosas aprobaciones y rechazos, además de lo que consideraron los técnicos teatrales y las impuestas por el propio Galdós que confundía, en ocasiones, eficacia artística con eficacia político-social. A veces, Galdós se afanaba por restar rasgos narrativos a su texto dramático y eran los directores, obsesionados por el éxito, quienes cargaban las tintas sobre los aspectos melodramáticos y de entretenimiento. (Resulta muy significativo que elementos de sus novelas suprimidos por Galdós al convertirlas en dramas, temiendo su influencia negativa en la eficacia dramática, fueron preferidos por los adaptadores modernos, como ocurre con algunos aspectos de *Cassandra* en la moderna versión de Francisco Nieva).

4. Antes de pasar revista a las representaciones de Galdós que yo he vivido, recordemos cuántos y qué diversos son los problemas que se le plantean al adaptador y director del teatro de otras épocas: la amplia gama de connotaciones que determinan el papel fundamental del público y el actor; la especial confluencia entre el tiempo interno al texto (el de la

sucesión de sus momentos narrativos) y el tiempo externo (el de la contemplación de la representación); la peculiaridad del discurso teatral con dos sujetos de enunciación y dos receptores; el polifacético y controvertido mundo de los montajes teatrales... A todo lo cual hay que añadir la agónica posición del director debatiéndose entre su papel de creador y su fidelidad al texto que puede o quizá debe traer hasta nosotros «tal como fue». ¿Aceptamos —por ejemplo— que mantener escrupulosamente un texto no significa necesariamente autenticidad, cuando los otros elementos del *hecho teatral* han variado inevitablemente con el paso de los años de modo que la fidelidad a la letra puede variar el espíritu?

4.1. Tratándose de Galdós, adaptador a la escena de sus propias novelas, no deja de ser interesante y significativo revisar la suerte de las versiones representadas en los últimos tiempos, sobre todo si pensamos que por las mismas fechas de Galdós, Antoine planteaba llevar a la escena a los más caracterizados representantes de la novela naturalista, como Zola o Goncourt.

El 17 de marzo de 1972, preparada por Alfredo Mañas y dirigida por José Luis Alonso con José Bódalo y María Fernanda de Ocón de protagonistas, llega al teatro María Guerrero de Madrid *Misericordia*. Era —según su director— una adaptación libre en la forma, pero fiel a las esencias galdosianas, para la que aceptaba la etiqueta de «realismo simbólico». La representación, sobre la que gravitaba el Buñuel de las versiones cinematográficas, fue un éxito, aunque se le reprochó la ausencia de la incisiva crítica sociológica de Galdós y el uso puramente formal, gratuito e inútil, del esperanto.

El 28 de diciembre de 1986, el mismo Alfredo Mañas presentaba en el teatro Lara, dirigida por Manuel Canseco, una versión que no adaptación de *Miau* que, a mi entender, no superó el escollo de meter en un espacio y tiempo teatral la larga crónica de la vida madrileña y política del siglo pasado, ni el intento, sociológicamente comprometido, de establecer una equivalencia de aquel tiempo con el nuestro. No creo que el relativo fracaso se debiera —como se dijo— a que los tiempos no son equiparables, sino a algo mucho peor: no se consiguió la teatralización de la crónica (la primera parte quedó reducida a un monólogo dedicado al hambre y a la pobreza vergonzante; la segunda contaba mal y pobremente la narración desde los antecedentes al desenlace). Así las cosas, la intención quedó reducida a una *tetralidad* acuciada, a pesar de que el director confesaba haber intentado conectar con el público desde dos presupuestos: «Por un lado, la teatralidad, utilizando los diferentes recursos que se pueden ofrecer desde un escenario, y, por otra, un lenguaje múltiple en el que se ofrecen diferentes ritmos, adaptados a escenas cómicas y dramáticas que se suceden a lo largo de la obra». Tras la visión del escritor crucificado por una burocracia universal e intemporal, con que efectistamente comenzaba la obra, se sucedían salidas del foso o elementos colgantes; personajes grotescos y corales en busca de la



caricatura; un tono melodramático en el desgraciado protagonista, en quien se quiere poner una intención doble, una simultaneidad antes-ahora que no funciona.

Sin embargo, el empeño fue importante y destacó la capacidad de Galdós para reflejar su realidad con tan extraordinaria nitidez y profundidad que la sentimos próxima a la nuestra.

4.2. Hace diez años, en 1983, cuando se celebraban los 140 años del nacimiento de Galdós, llegaron al teatro, al fin, dos obras de teatro: *La de San Quintín*, estrenada en el teatro María Guerrero en abril, y *Casandra* que, adaptada por Francisco Nieva en 1978, se presentaba en el Teatro Bellas Artes de Madrid tras su estreno en Las Palmas el 13 de octubre.

*La de San Quintín*, adaptada y dirigida por un hombre de tantos recursos teatrales como Juan Antonio Hormigón, no tuvo ningún éxito a pesar del concienzudo trabajo de reducción por una parte (líma de lenguaje, escenas y longitudes) y de superposición por otra (escenas añadidas y personajes incrementados; elementos, como el barquito que cruza el escenario y la pianista que toca obras de Albéniz, completamente despegados del contexto...). Es decir, lo restado del original no mejora la obra; lo superpuesto no tiene relación con ella. Parte de la crítica habla de un Galdós «revocado, pero descolorido»; otros fueron más crueles: «equivocos y anticultura para una incitación a la huida» rezaba el titular de un periódico de gran tirada. En fin, mala *rentrée* para cuantos esperábamos el teatro de Galdós (no sólo adaptaciones teatrales de sus novelas) desde aquel 23 de septiembre de 1959 en que, dirigida por Claudio de la Torre y protagonizada por Lina Rosales y Angel Picazo, era recibida en el María Guerrero con entusiasmados aplausos *La loca de la casa*.

Recordar el montaje de *Casandra* es muy esclarecedor para entender la problemática de los montajes teatrales. Decía Nieva que «los valores estrictamente teatrales de la *Casandra* de Galdós están en la novela, pero, naturalmente, no se puede desarrollar en dos horas, con la cantidad de situaciones diferentes y diversos análisis de los personajes que hay». Intenta, por tanto, un compendio que resalte, además, la parte visionaria de Galdós, esa que tan bien y tantas veces aprovechó Buñuel. No puedo hablar del estreno en Las Palmas que no viví, pero sí de su representación en Madrid. A pesar de las reticencias de la crítica, creo que la versión de Nieva dejó patente la tensión y la modernidad que acercan el teatro de Galdós a Ibsen, así como su carácter revolucionario con relación al teatro y al público de su tiempo, su valentía al llevar a la escena temas y situaciones que, sin duda, no parecerían de buen gusto a la burguesía contemporánea.

A veces en teatro se confunde la inmediatez con la actualidad, sin darnos cuenta de que el teatro rechaza la inmediatez. Creo que ésa fue la causa de que algunos no vieran la tonalidad trágica de un teatro que no se había hecho antes y que difícilmente se haría después; un teatro

con un profundo valor histórico porque en él palpitaba toda la actualidad de su tiempo, pero susceptible de un valor actual porque ha sabido llevar al escenario profundas y eternas preocupaciones españolas. Inteligentemente Nieva reconoce en Galdós «malicia teatral, instinto finamente alusivo para que sus tesis no fueran ostentadamente verticales», lo que nos permite —creo yo— lecturas paralelas con sucesivos trasfondos. Como decía antes, Nieva ha ofrecido en algunos casos apoyarse en la novela dialogada más que en la comedia, por ejemplo cuando destaca la inmensa humanidad de los personajes secundarios o cuando aprovecha el elemento demoníaco y la aparición misteriosa de la sombra de doña Juana que Galdós creó en su novela, pero no consideró adecuados para el escenario. Como dice Amorós —en su prólogo a la edición de la *Cassandra* de Nieva— Galdós creó en su novela un auténtico conflicto que luego suprimió al adaptarlo a la escena. La versión de Nieva hace que el drama psicológico, burgués, de un pequeño grupo, amplíe su horizonte y muestre su significado social.

4.3. La *Fortunata y Jacinta* que Juan Carlos Pérez de la Fuente acaba de dirigir en Santander fue estrenada en 1969 en el Teatro Lara por la compañía de Nati Mistral conducida por Alberto González Vergel. En aquel comienzo de temporada Galdós compartía la cartelera madrileña —como hacía notar en su crítica David Ladra— con *Genet*, *O'Casey* y el *Tartufo* creado casi al alimón por el inefable trío Molière-Llovet-Marsillach. Su autor, Ricardo López Aranda (ganador nada menos que del Premio Calderón de la Barca en 1960 y el Premio Lope de Vega en 1964), expone en la presentación de la obra su absoluta consciencia del diverso talante que exigen el género teatral y el novelístico, así como de la diferencia de una misma obra según el tratamiento que le den el director y los actores. Estamos de acuerdo: no creo que nadie espere encontrarse —repito sus palabras— «capítulo tras capítulo con unos actores representando sucesivas partes de la narración novelística». Pero sí puede extrañar que la tesis final de la novela haya sido totalmente cambiada. Frente a la *Jacinta* de Galdós, cuyo amor «ha quedado reducido a tan miserables proporciones, que casi no se le echaba de ver», la de López Aranda piensa seguir amando desesperadamente. Y frente a una *Fortunata* que entrega voluntariamente el hijo «para que se consuele de los tragos amargos que le hace pasar su maridillo» (fórmula elegida tras rechazar «me dio a mí equivocadamente» y «me lo dio a mí robándose-lo a usted»), la teatral muere, ante una *Jacinta* caracterizada de «paranoica» y «cruel», gritando vencida: «¡Devuélvemelo!». Mientras *Jacinta*, al mirar a Juan Evaristo, se inventa «un ser ideal, que bien podría tener la cara de Santa Cruz, pero cuyo corazón era seguramente el de Moreno», añorando quizá lo que pudo haber sido y no fue, en el final de Aranda son las mujeres las que se identifican como un único objeto del deseo de Juan.

No estamos, pues, ante dos realidades literarias separadas sólo por

sus diferentes lenguajes, sino ante dos propuestas vitales radicalmente diferentes para unos mismos personajes. No hablo, por tanto, de los indudables aciertos teatrales (como la escena del burdel y la del convento, tan conseguidas) porque llevar a Galdós a la escena de hoy creo que es otra cosa.

5. Termino afirmando que resucitar el teatro de Galdós me parece oportuno, sugestivo, apasionante, comprometido y peligroso; y no sólo porque su autor representó en su tiempo el más liberal pensamiento español, sino como una manera de luchar con la «iconoclastia endémica» de nuestro pueblo, con su resistencia a cargar con la propia cultura. Cuando Claudio de la Torre decidió montar en 1959 *La loca de la casa*, su decisión fue recibida con escepticismo, escepticismo —dice José Monleón— que quedó malparado porque el texto galdosiano —leído y olvidado— afrontó con seguridad el trance de resurrección. Su teatralidad, el tratamiento directo de las situaciones, la dignidad literaria, la dimensión irónica y el sentido de protesta contra la injusticia superaron el retoricismo del lenguaje, la propensión a las «grandes escenas» y la característica artificiosidad burguesa en la solución de los problemas planteados.

Diez años más tarde, la crítica de 1969 consideraba a Galdós como un espectáculo de rabiosa actualidad en un momento en que el teatro español parecía vivir las «últimas boqueadas del realismo», porque ignorar el realismo era entonces tan inconsciente como negarse por principio a asumir las nuevas y prometedoras actitudes teatrales. Han pasado años y en el teatro, como siempre, sigue cabiendo todo. ¿Qué decir a quienes olvidan los tiempos en que el realismo era considerado lo progresivo y el absurdo lo reaccionario? ¿No hablamos hoy, la época de los grandes espectáculos, de que estamos volviendo al texto, al teatro de la palabra? En fin, ¿por qué no representar el teatro de Galdós en una sociedad tan parecida a la suya que aún le cuesta trabajo convertirse en un clásico?

