

«Alceste:» Volver a la vida

JOAQUÍN CASALDUERO

LA CONSTANTE DRAMÁTICA DE GALDÓS

Se conservan títulos de piezas de teatro — *La expulsión de los moriscos*, *El hombre fuerte*, publicada en parte por Eduardo de Lustano (*Nuestro tiempo*, 1902, I, págs. 155-65) —; H. Chonon Berkowitz publicó en *PMLA* (Setiembre 1935), *Un joven de prevecho*, que el autor no quiso imprimir. Otras obras se irán descubriendo o el joven escritor las destruiría, al dedicarse decididamente a la novela. En 1867, poco más o menos, cesa de escribir para la escena, y en 1892 elige de nuevo la forma dramática con la versión larga de *La loca de la casa*. Han pasado unos veinticinco años. Pero en *El doctor Centeno* (1883), cuando ya lleva unos dieciséis años de incesante labor novelesca, crea al joven poeta dramático Alejandro Miquis, el cual destruye algunos de sus ensayos, tiene un sinfín de proyectos y dos títulos, *El Grande Osuna* y *El condenado por confiado*; el primero, entregado a los empresarios; el segundo, planeado. Debemos apuntar lo que dice el novelista de su personaje. Estaba cierto de que se había de representar. El éxito era seguro. «¡Misión altísima la suya! Iba a reformar el Teatro; a resucitar, con el estro de Calderón, las energías poderosas del arte nacional.» Alejandro lo había leído a un autor mediano, «pero muy corrido en la escena, hombres de estos que llaman prácticos en el arte»; el cual le empezó a dar consejos: reducir los cinco actos a tres, suprimir más de la mitad de los personajes, simplificarlo todo, especialmente la escenografía. Después de lograr que caiga en manos de un Director, no se lo representan, pero le da muchos más consejos. No se desanima y se lo lee a Felipín Centeno, su criadillo analfabeto. Los dos se exaltaban, «ambos gozando lo increíble: el uno por lo sabio, el otro por lo ignorante. Siendo tan diferentes, algo les era común: el entusiasmo, quizá la inocencia». De *El condenado por confiado* dice Miquis: en ese drama «voy a presentar una idea nueva, una idea que no se ha llevado nunca al teatro: la idea religiosa». «Quemar *El Grande Osuna*. Es detestable... Es feo y repugnante como mi enfermedad. Todo lo que contiene resulta vulgar al lado de la excelsa hermosura artística que ahora veo, al lado de esta creación

de las creaciones, que tituló *El condenado por confiado*... Es la salud, es el vivir sin dolor... Aquí veo otra figura, otra belleza suprema... A su lado aquélla es fealdad, impureza... podredumbre... consunción...»¹

Alejandro Miquis es querido de sus compañeros y condiscípulos; a alguno le da también por las tablas, logrando estrenar. Alejandro habla con entusiasmo de su obra, porque era generoso en todo; no sólo con sus dineros, sino con sus sentimientos. Como nos ha contado el novelista con ironía el argumento de *El Grande Osuna*, nos habla ahora de la comedia ponderada por Alejandro. «La comedia era sosa y a él le parecía salada; era roma, y le parecía aguda. Pertenecía al género moral papaveráceo, y sus efectos eran admirables si al teatro fuéramos a dormir. Era un alegato en favor del matrimonio, y Ruiz hacía ver allí lo desgraciados que son los solteros ... los personajes, cuidándose de no hacer nada, hablaban, quien en favor del matrimonio, quien en contra. Al final quedaba la virtud triunfante y el vicio rudamente castigado.» (P. 1435a.)

Galdós nos dice que en su juventud todo muchacho que aspiraba a la gloria literaria «se lanzaba al mundo de las letras con el indispensable tomo de poesías o con el consabido dramita».² También el joven Galdós soñó con el éxito del palco escénico, y sus primeros años en Madrid los dedicó encarnizadamente a alcanzarlo. Pensaba más que en el triunfo, sin embargo; quería reformar el teatro, confiaba en las poderosas energías del arte nacional; sentía horror por la moral al uso; iba con una idea nueva: la idea religiosa. Descubre una belleza nueva: el vivir sin dolor — recuérdese al leer *Alceste*.

Pero en el mundo de las letras hay un escalafón tan cerrado como el de todos los empleados — políticos, burócratas, eclesiásticos, universitarios, etc. —: los hombres prácticos. Cualquier majadero dice lo que hay que suprimir, recortar, cambiar, modificar. De este obstáculo — directores, actores, hombres con la experiencia adquirida entre bastidores — no se libra nadie; pero se acaba por vencerlo siempre. No hay más innovadores en el siglo XIX que en las épocas anteriores, pero tienen que librar las mismas rudas batallas que sus predecesores. Alejandro Miquis nos habla también de la esencia y maravilla de la representación: la comunión; lograr la unidad purificadora del entu-

1. *Obras completas* (Aguilar, Madrid, 1966), t. IV, págs. 1376a, 1377b, 1378a, 1379b, 1431a y b, 1447a. Los subrayados son míos; los puntos suspensivos, no.

2. *Arte y crítica*. Ed. Alberto Chiraldo (Madrid, 1923), pág. 39.

siasmo. Lo que a partir quizás del siglo XVIII, pero con toda seguridad del XIX, es imposible, pues el hombre ha dejado de ser religioso y vive situado en una zona política, social, económica, científica, en una tensión masa-individuo. En España «el novelista contemporáneo [todavía peor para el autor dramático] tropieza con la dificultad de una lengua poco trabajada y afinada en el terreno de la expresión familiar»;³ Galdós recomienda la lectura del epistolario de Moratín.

El novelista nos ha dicho por qué abandonó su actividad teatral: «Hace más de veinte años, hallándome en los comienzos de la lucha literaria, y viendo cerrados ante mí todos los caminos, creí que podría meterme por el de la novela, que me pareció más expedito y *menos trillado que otro*».⁴ El escritor nos dice cómo veía el teatro de su época. «Los asuntos se iban reduciendo a tres o cuatro fábulas, la fábula del adulterio, la del desprecio de las riquezas, la de los novios que no pueden casarse porque los padres se odian, y nada más. Siempre ha de haber, para que la burguesía se entusiasme, un grave conflicto entre novio y novia; y el ignorar si al fin se casan o no, mantiene el interés y lo gradúa hasta que se pronuncia la palabra sacramental del matrimonio. Los caracteres han quedado reducidos al marido engañado que siempre es el mismo, y ha venido a ser un verdadero muñeco de cartón, a la esposa infiel, al padre intransigente y entrometido. Estas figuras obran y hablan con arreglo a una ley de humanidad puramente teatral. Las acciones responden a una moral que sólo existe de telón adentro.»⁵ Todavía continúa Galdós hablando de los esposos adúlteros, mujer pizpireta, marido de cascos ligeros, amigos comprometedores, joven honrado y puro, que desprecia las riquezas y asegura en quintillas que quiere ser padre. La ironía y la línea caricaturesca no falsea la situación del teatro de su época, el cual, junto al engolamiento, produce una insoportable impresión de artificialidad. Se atreve a llevar a la escena el mundo moderno para destruirlo o bien para hacer que resplandezcan las virtudes del público a quien se dirigen, virtudes inexistentes, pues son sólo prejuicios. Este fondo hace resaltar aún más por lo menos una de las cualidades innegables del teatro galdosiano: su originalidad, su personalidad, su fuerza; el rehuir el halago del público, el buscar su sacudimiento.

3. *Nuestro teatro*. Ed. Alberto Chiraldo (Madrid, 1923), pág. 38.

4. *Arte y crítica*. Ed. cit., pág. 144.

5. *Nuestro teatro*. Ed. cit., págs. 155 y ss.

Don Benito, en su primera narración, *La Sombra*, ya necesita proyectar con la sombra la vida interior en un múltiple significado: es una idea, es un hombre, es la realidad interior y la exterior. Significa también un ser sobrenatural y luego la conciencia, el pensamiento, el miedo... En esa misma novelita a la imaginación se le llama la loca; ya para averiguar la realidad ha de «despejar la incógnita».³ En *Un joven de provecho* ya se dice se armó la de San Quintín. La hija sacrifica su fortuna para salvar el honor de su padre, descubriendo quizás una nueva vida. Otro personaje femenino se ve atormentado por su necesidad de confesar la verdad sin que nada externo le constriña a ello. En la obra se presenta la moral espiritual y la apegada a la letra, el hombre bajo y vil ministrable, gran egoísta, exige para su vida la moral de las apariencias. Alejandro Miquis quería reformar el teatro; en *Un joven de provecho* nos encontramos los pilares del mundo galdosiano, y junto con *La Sombra* tenemos que recordar *La loca de la casa*, *La de San Quintín*, *Voluntad*, *Mariucha*.

EL NUEVO TEATRO Y EL PÚBLICO

Hacia 1880 y tantos, Galdós empieza a sentir que el público estaba ansioso por asistir a otras representaciones de las que se le ofrecían: nuevos asuntos, caracteres en lugar de muñecos, acción lógica y humana; además no soportaba el mundo artificial de pasiones y afectos, quería presenciar las fuerzas que agitaban a las sociedades. Quizá pensaba en otros países, lo cierto es que insiste en que el público «no pide que se haga un teatro nuevo, sino que se restaure el viejo arte del teatro, que el mecanismo vuelva a ser accidental y que los caracteres y la reproducción de la vida constituyan el fondo de la composición».⁷ Galdós, sin duda, pensaba que tratar de cambiarlo todo al mismo tiempo era exigir demasiado; por otra parte, el escenario tradicional le bastaba para sus proyectos dramáticos. *La loca de la casa* no necesitaba nada nuevo desde el punto de vista escenográfico, y en verdad *Realidad* tampoco. Es curioso, aunque hay muchos dramaturgos que han luchado por ello, le parecía injustificado la impuesta duración de unas dos horas. Lo cierto es que con los entreactos pasar de tres horas es casi

6. Véase *Vida y obra de Galdós*. Tercera edición ampliada (Gredos, Madrid, 1970), «La sombra», págs. 193 y ss.

7. *Nuestro teatro*. Ed. cit., pág. 158.

siempre insoportable. También es verdad que no parecía ver claro la diferencia entre novela y teatro. No se daba cuenta de que una cosa es el error de tratar de definir lo que es la novela y todavía más insensato la forma de la novela y otra cosa definir una novela y una forma. No se deberá trazar la diferencia entre novela y drama, pero nadie confunde un drama con una novela.

El teatro no sólo tiene un diálogo diferente del novelesco — lo que Galdós tardó mucho en reconocer —, sino que en la acción, que es el diálogo dramático, hay que incluir el silencio, el gesto; es decir, el actor — intérprete del autor — y el tiempo — ritmo — y el espacio con la presencia o ausencia de cosas y hombres. Al teatro se va a oír con los oídos y la vista. Además de la comunicación y lo comunicado existe quien ha de percibir esa comunicación que se distingue del lector no tanto por ser una colectividad en lugar de un individuo como un ponerse en relación con el creador a través de un intérprete-actor y director. No quiero repetir lo ya sabido: el intérprete salva o destruye la obra. La complejidad resulta del significado en potencia — siempre múltiple, constantemente expuesto a las circunstancias: lugar, individuos, situación política, social, religiosa, económica — y en la recepción pasiva o activa, Galdós quizá no se dio cuenta de la diferencia entre la vida de una novela y la de una pieza teatral, pues parece haber captado, o por lo menos expresado, sólo lo más externo: «La emoción colectiva es y será siempre un misterio. Las multitudes no vibran sino con ideas y sentimientos de fácil adquisición, con todo aquello que se saben de memoria, y se tiene ya por cosa juzgada y consabida... En el libro se habla al individuo, al lector aislado y solitario. Se le dice lo que se quiere, y el lector lo acepta o no. En el teatro se habla a la muchedumbre, cuyo nivel medio no es muy alto ni aun en las sociedades más ilustradas; y no hay manera de herir a la multitud, sino devolviéndole las ideas y sentimientos elementales y corrientes que caben en su nivel medio.»⁸

GALDÓS Y SU ÉPOCA

No he negado nunca la relación de Galdós con Ibsen y los autores rusos. He creído que estaba con ellos, que coincidía con ellos, que como ellos estaba creando su época. Y la estaba

8. *Ibidem*, pág. 159.

creando desde España. Su teatro surge cuando había superado el mundo naturalista, aprendido en Zola, y al salir al mundo espiritualista por propia necesidad interior, se encuentra en el mismo ambiente de Ibsen y Tolstoy, y muy diferente de ellos. Galdós nos ha hablado de esas diferencias y de su admiración por *Casa de muñecas*; sin embargo, su actitud hacia la mujer es tan distinta de la del dramaturgo noruego como Tristana lo es de Nora. A quien respeta y cuyos consejos sigue es Echegaray, el hombre práctico en cosas de teatro, el conocedor de la escena. En casi todas sus obras hay algún momento de efecto a lo Echegaray, y a veces también los desenlaces tienen algo, bastante, de efectistas. No cae en la retórica echegariana, pero sus largos parlamentos, los apartes, los monólogos, la disposición de los personajes nos recuerda con frecuencia al autor de *Mancha que limpia*. Echegaray capta de la manera más superficial las nuevas directrices de su época y las vierte en un molde más que tradicional, arcaico. Galdós no se apropia nada, nada se asimila, él vive y descubre la tensión, la inquietud, las ansias, tormentos y anhelos finiseculares. No acude ni a formas tradicionales ni extranjeras, pero sus temas universales modernos — sinceridad necesidad del espíritu y la verdad, la imaginación creadora (no la fantasía encubridora de la realidad), la voluntad gracias a la cual el carácter recto puede dirigir la vida, el rechazo de las formas vacías: honor, dignidad, moral, etc. —, como ocurría con *Doña Perfecta* (actitud institucional e individual reaccionaria opuesta al racionalismo progresista, liberal y cristiano), o con *Gloria* (intransigencia de los que se creen en posesión de una verdad absoluta en contradicción con el amor), cuya universalidad se enraíza en tierra de España; ahora los temas universales no se dan tanto en un medio español como dentro del propio mundo galdosiano y de sus símbolos.

La palma introduce en un Domingo de Ramos a Victoria en su Pasión (*La loca de la casa*); la unión de las almas se traslada a esa realidad-metáfora del tercer acto de *Electra* (fusión de los metales), o en *La de San Quintín* tenemos la de las rosquillas, o en *Amor y Ciencia* el canto, a telón corrido, del Himno a la Alegría de la Novena. Ese movimiento escénico o simbólico, como lo llamó el mismo Galdós, creo que hoy es contraproducente, aunque en su tiempo coadyuvara al éxito de la obra y lucimiento de los actores y de la Dirección. No me refiero a esto. Lo que en mi opinión aleja el teatro de Galdós de nuestra época es la técnica novelesca, que nada tiene de común con el sentido

novelesco del drama lírico romántico. No se trata de un ambiente «romancesco» que proyecte y desparrame el lirismo, sino de una multiplicidad que no se integra en unidad temática y no dirige al desenlace y que, además, da lugar, a pesar de la extensión paralizadora, a una gran confusión. La riqueza y variedad de elementos en la novela de todos los tiempos ha creado una densa textura que, lejos de ahogar el tema esencial, lo realza y sirve de fondo haciendo resaltar una variedad de aspectos y calidades que quizá no pudieran aflorar de otro modo.

Tomemos, por ejemplo, *La de San Quintín*. La duquesa Rosario de Trastamara es la protagonista, y le acompaña el joven Víctor. La Duquesa es la que tiene un verdadero conflicto dramático, desgarramiento interior que debería ser el tema esencial de la obra; la acción que debe ejecutar y la intención con la que la lleva a cabo. Se trata, como se recordará, si debe darle a Don César Buendía, quien la corteja, las pruebas de que Víctor — hijo tenido con una institutriz italiana —, al cual se dispone a legitimar, no es su hijo. Primero, Rosario quiere vengarse de César y sabe lo logrará negándole la paternidad; segundo, enamorada de Víctor, ignora cómo aceptará éste el que le desposean de un nombre y una fortuna; tercero, la intención de su acto, ¿qué puede más en ella, el deseo de vengarse o el amor a la verdad?

Con Víctor el tema es diverso. Su amor a la verdad es su esencia, pero el dinamismo dramático de la figura reside en encontrarse, en «ser otro». Es el tema de la «persona», llegar a la esencia del ser. Desde *El amigo Manzo*, quizás antes, Galdós había forjado la palabra «otroísmo», antónimo de egoísmo, que, como es natural, no hay que confundir con altruismo, ni filantropía con los sobreentendidos filosóficos, sino la realidad de la persona: en lugar de pensar exclusivamente en uno mismo, darse al otro. De ahí, pasando por *Lo prohibido*, llegaremos al conflicto espiritualista, que luego Unamuno hará suyo. La Intención, la Persona y su esencia quizá no es fácil que se acepten como los temas — el de Víctor dependiente del de Rosario — esenciales de la obra. Ni el mismo Galdós ha apuntado nuestra atención hacia ese blanco.

No me interesa ahora precisar el sentido de esta comedia; lo que quiero es fijar la complejidad de la obra, causa, probablemente, del problema de su técnica teatral. Si la Intención y la Persona fueran los núcleos dramáticos esenciales, hay que reconocer que el público y la crítica no podían darse cuenta de ello — de que el drama consistiera en esos dos temas. El propósito de Galdós es múltiple y tampoco era fácil captarlo. La familia de Buendía — el abuelo, Don José, su hijo César, la hija de éste, Rufina, están simbolizando la estructura de la España de los Habsburgos, su ascensión creadora, su plenitud y su final (Rufina entrará en un convento y, por lo tanto, ahí terminará la dinastía; pero, además, la fragata ya inservible se llama Rufina) — esterilidad eclesiástica y ruina de la flota mercante; es decir, ruina financiera y comercial. Víctor es ilegítimo; el mundo moderno racionalista, científico, industrial, es algo ajeno a lo tradicional hispánico. Usura como forma de enriquecimiento y aristocracia improductiva: juego, herencias, falso honor. Caricatura de los empleados del Estado; Canseco es el notario, casi analfabeto e incapaz de darse cuenta de la vida a su alrededor.

Todos estos motivos, que se encuentran sumamente elaborados en los Episodios y en las Novelas, duran y perduran en la obra galdosiana. En *El abuelo* rodean a Albrit. Pero el motivo que parece destacarse con la duquesa Rosario es la unión, la liga de la aristocracia y el pueblo, idea constante en la novela y en el teatro de Don Benito. Hay que advertir la confusión. La familia tan noble como arruinada de los Trastamara ya estaba unida a los Buendía. La Duquesa continúa arruinada y Víctor no tiene nada de pueblo. La Duquesa, al recibir la caridad de Don José — la acoge en su casa —, parece entrar en contacto con el proletariado; lo único que hace, sin embargo, con las rosquillas y el planchado es jugar al trabajo. En realidad, es un escarnio de la vida mísera y humillante de la servidumbre. Además Rosario de Trastamara mientras liga la masa — y explica la metáfora o el símbolo — tiene su gran aventura de amor, con el horno puesto al rojo que espera su tarea.

No es necesario discutir si es acertado presentar el intercambio cultural y los contactos de la vida espiritual como ilegitimidad. Acertado o no, esto se comprende en la novela, de la misma manera que se nos explica la función del ejército (el padre de Víctor es un coronel) en la primera mitad del

siglo XIX, muy diferente de la que fue después —, y en *Consuelo* se nos da otro ejemplo de esa transformación. Lo importante es que veamos que a Víctor se le presenta como socialista, cuando no es otra cosa que un cerebral, intelectual, un individualista de fin de siglo. Pero lo que verdaderamente es Víctor es un señorito que ha recibido siempre el dinero necesario para ir haciendo lo que se le antojaba. Este señorito, en cuanto pasa la crisis de la juventud, «sienta la cabeza», y gracias al amor parte para Norteamérica, donde posiblemente se hará millonario por su trabajo, sus conocimientos, en medio de la libertad individualista y capitalista.

Galdós destaca la elaboración de las rosquillas; a mí mucho más importante me parece la escala mística que recorre Rosario buscando la casa del Amado. Y las rosquillas, al terminar la obra, se transforman en una nueva comunión: «¡Mi ducal corona! El oro de que estaba forjada se me convirtió en harina sutil, casi impalpable. La amasé con el jugo de la verdad, y de aquella masa delicada y sabrosa he hecho el pan de mi vida.» Y cuando Don César, sin más que esperar que la muerte, exclama, al ver la feliz pareja que se marcha, «Es un mundo que muere», Don José le replica: «No, hijos míos: es un mundo que nace.» Pero alumbrar ese mundo nuevo para España y para la Humanidad es el empeño de Galdós desde *Gloria*. Desearía haber logrado aclarar más que la complejidad y la complicación del teatro de Don Benito, la lucha del escritor por conseguir comunicar directamente su mensaje a los hombres de toda España. He elegido una pieza dramática que tuvo casi tanto éxito como *Electra* para mostrar que el público no podía penetrar en ella. Galdós no intentó nunca manejar el halago para conseguir el triunfo. Triunfar era conseguir lo que se proponía.

«ALCESTE», LEYENDA Y ARGUMENTO

Entre los años 17 a 25 de este siglo he visto representar *La loca de la casa*, *Doña Perfecta* y *El abuelo*, con María Guerrero o la Xirgu, con Morano o Borrás. La impresión que me quedó fue la de una colosidad monolítica con Pepet, Doña Perfecta y El Conde. Más acentuada en la tenaz e invariable figura político-religiosa, pero en todas ellas con igual imponente eficacia dramática, las novelas y los Episodios producen el mismo efecto. La monumentalidad de *Fortunata* y de *Ángel Guerra*, los

tres volúmenes de la serie de Torquemada, y obras breves como *Torquemada en la hoguera* o *Nazarín* y *Halma* producen el mismo sentimiento que no depende de la rapidez o lentitud, sino en el enfoque espacial y la preferencia por la densidad y el espesor, tanto en los caracteres como en las situaciones. En los cinco Prólogos de sus cinco obras dramáticas defiende insistentemente la morosidad y detención en el análisis.

Todo esto varía en los últimos años de la producción galdosiana, donde no se logra la levedad ni se maneja la alusión impresionista. Sin embargo, se consigue una ligereza de toque sorprendente. *Alceste*, tragicomedia, nos conduce con una medida «clásica». Parece que no siente necesidad de diluirse ni extenderse; de una manera natural se rehuye la insistencia que vemos substituida por una repetición, si no alusiva, impregnada de un delicado movimiento. No creo que sea el tema quien le hace adquirir esa manera. Me parece que la ironía de la vejez es causa de que abandone el didactismo. Los elementos galdosianos son fácilmente perceptibles, pero afloran vistas desde el Olimpio del Tiempo. El anciano sonríe comprensivo. No va a negar la necesidad de la Justicia, eso es imposible, especialmente en el Mundo que ha construido; tampoco hay que suprimir el castigo, pero en sus últimos años se empeña en crear la felicidad. Sueño que en medio de los horrores ha soñado siempre la Humanidad.

La leyenda de Alceste todos la recuerdan. Admeto ha cometido un crimen en uno de esos ataques de furia tan sorprendentes en los dioses, semidioses y héroes griegos. Pero en seguida suelen reconocer su falta y arrepentirse, lo cual no evita el castigo. Es lo que le sucede a Admeto. En la fábula de Don Benito, Mercurio le ayuda de una manera cruel: Admeto ha de morir a menos que una persona de su familia se sacrifique voluntariamente. Nadie acude en su auxilio; Alceste, su esposa, en cuanto se entera, irrevocablemente acepta el sacrificio. Hércules acude cuando se van a celebrar las ceremonias funerales y la vuelve a la vida.

El dramaturgo, para la obra que iba a estrenar el 21 de abril de 1914, dispone los personajes siguientes: Eumelo y Diomedea, hijos de Admeto y Alceste. Pherés y Erectea, los caducos padres de Admeto. Mercurio y Hércules. Demofonte, sacerdote; Aristipo, filósofo; Polícrates, músico; Hiperión, archivero y consejero del Rey; Gorgias, *parásito*, consagrado a la Historia; Cleón, físico y astrónomo. Tisbe, nodriza (confidente) de Alceste; Friné, esclava muy hermosa. Además, la comparsa, muy nume-

rosa, de Hércules y de la casa de Admeto, con guerreros magnates, etc. La acción transcurre en unas veinticuatro horas, empieza por la tarde, noche, día siguiente. Lugar, el Palacio de Admeto.

La tragicomedia se divide en tres actos, el último en dos cuadros. Decide este cauce para la acción: Acto primero, Admeto, por su arrebató, ha matado a Corydón, hijo de Liriope, ninfa protegida de Juno, la cual obliga a Júpiter a que le condene a muerte. Debe morir esa misma noche. Está desesperado; sin embargo, espera que Mercurio le consiga el perdón. Escena 2, Mercurio llega y le dice a qué han accedido las Parcas. Admeto cree que su caduco y anciano padre se ofrecerá gustoso. Escenas 4 y 5, el padre y la madre se niegan al sacrificio. Inmediatamente, escena 6, cuando Admeto y Mercurio se han retirado, surge la lucha por la sucesión, por el poder. El sacerdote de Apolo, Demofonte, se destaca. En las dos últimas escenas, 7 y 8 hace su entrada Alceste acompañada de sus hijos.

En el acto segundo, escenas 1 y 2, vemos a Alceste arrastrada por un ominoso presentimiento. En las escenas siguientes, hasta la 6, inclusive, la acción política que se dibujaba en el acto primero aparece como la lucha de dos fuerzas. El acto termina: escenas 7 a 9, con el sacrificio de Alceste.

El acto tercero, dividido en dos. Cuadro primero, dolor de Admeto (escenas 1 y 2), llegada de Hércules (escena 3). Cuadro segundo. Las tres primeras escenas, Hércules como huésped; ignora lo que sucede en la casa de Admeto, pero la belleza triste de Friné le indica que algo anormal ocurre. Escenas 4 y 5, Hércules, enterado, vuelve a la vida a Alceste.

COMPOSICIÓN DE «ALCESTE»

La exposición es breve y escueta, se puede repetir una y otra vez, y así se hace. En realidad, la acción no es otra cosa que el desarrollo del tema: la sentencia de Júpiter y la aparición de una víctima voluntaria. Como hay muy pocas horas, los acontecimientos deben sucederse rápidamente. Pero el breve plazo se podría hacer inacabable. Galdós maneja tres hilos. De un lado, la desesperación del protagonista, primero, por la espera inútil del perdón; segundo, la decepción que le causan sus padres; tercero, el activo movimiento político. El desenlace es sorprendente, y la nota desoladora individual se contrabalancea con la

lograda estabilidad política. Al resucitar Alceste surge la armonía.

Los actos no tienen ni la vibración ni la tenuidad sensorial y sentimental que el Impresionismo requería. Hay, sin embargo, un ritmo que nos hace pasar sin aceleración, sin subidas y bajadas, de un estado a otro. De la nota de dolor con que comienza la tragicomedia pasamos a la alegría final de la madre, para terminar el acto, y de un punto a otro tenemos el cómico egoísmo de los padres de Admeto. En el segundo acto se repite el mismo diseño; la tonalidad ha cambiado, no obstante, por completo. Se empieza y termina con el dolor y la muerte de Alceste, marco de la lucha política que se prepara. Esa vida política que era inimaginable en el primer acto, donde surge de una manera incipiente, ahora está dibujada con gran relieve. Lo mismo ocurre con la angustia de Alceste comparada con la contención de Admeto. En la primera escena entra como madre entristecida, en contraste con su alegría al final del primero; inmediatamente el vocabulario ensombrece toda la acción: ansiedad, agonía, incertidumbre, pavoroso, conturba, horror, peligro, tenebrosa inquietud. Vocabulario ambiental que crea el patetismo de la separación de los hijos y del esposo.

El tercer acto, dividido en dos cuadros, vuelve a empezar con el dolor de Admeto, que ha querido matarse y se lo han impedido. Llegan sus hijos con la nodriza, portadores de flores para el lecho mortuario. Sobre este fondo delicado de color y ternura la agonía íntima del Rey. Hércules, con su presencia, introduce una extraña alegría. Extraña, porque la hospitalidad exige que al huésped y a su comitiva ya se les deje en libertad y se les oculte el luto del Palacio. Todos tratan de mostrarse afables, pero disimulan a medias el agobio en que se encuentran. Hércules no tarda en advertirlo, y al presentarse Admeto le exige la verdad. Esto da ocasión a que el semidiós se ofrezca a luchar con la Muerte y rescatar a Alceste.

De los personajes, los niños sirven para que Alceste se manifieste como esposa y madre. Al entrar en escena llega con todo el orgullo de quien ve en su hijo el digno heredero de su esposo. Fuerte, ágil, en el gimnasio, con los caballos y el arco; el reino y la federación pueden ver la promesa de un rey que les conducirá como Admeto. La niña está llena de encantos. El sacrificio de Alceste no es sólo un acto de valor y de voluntad que la une aún más estrechamente a su rey. Los niños permiten que muestre su dolor humano, el terrible sufrimiento de la madre.

Junto a la ternura, el valor y la decisión; junto al amor a su esposo y su rey, el patetismo de una manera muy contenida aflora con toda fuerza.

Es fácil ver que los personajes del palacio de Admeto — los príncipes ancianos, los consejeros políticos, el sacerdote, los sabios, el historiador Georgias — pertenecen al elenco galdosiano. Los encontramos desde sus primeros episodios y novelas, y la manera como se les trata es muy frecuente en la serie inacabada y aun en la cuarta, así como en las novelas y obras dramáticas a partir de finales del siglo. El egoísmo, los intereses personales, la vida parasitaria, el descontento con la Historia, por antivital, el buen consejero; hasta las esclavas «guapitas», que hay muchas, y la bella Friné, rodeada de hombres maduros y viejos, sin hablar de Hércules, que acuden a su hermosura como las moscas a la miel. Pero hay que observar la ligereza, la bondad con que están tratados. Incluso el sacerdote de Delfos, ambicioso, dominador e hipócrita; incluso la Princesa, decrépita y senil, al dar su gritito de «regencia trina». Estas figuras son como un friso que, más que individualmente, hace resaltar en conjunto lo que es la Humanidad, la pobre Humanidad encerrada en su bajo horizonte. No se siente por ella ni indignación ni la necesidad de fulminar castigos; despierta piedad, humorística conmiseración. En *El abuelo* la ingratitud, el egoísmo, la espesa grosería, la pobreza espiritual del cura, del médico, del alcalde no suscitan la piedad; y aparte de la imponente forma del Mal, que se encarna en Lucrecia, don Pío Coronado es un valor extrahumano, casi esperpéntico, cuyo que «malo es ser bueno» choca humorística, pero amargamente con el Conde de Albrit. Su sentido del honor con humildad cristiana ilumina al Conde, pero al mismo tiempo muestra el error de toda la vida del abuelo, de toda una tradición histórica. Se llega al amor no sin antes arrinconar viejos conceptos que han perdido su vigor y vitalidad.

La levedad y delicadeza con que están tratados estos vicios y faltas en *Alceste* nos trasladan a otro plano que se enlaza íntimamente con el nivel más elevado. Los contrastes entre los dos niveles son evidentes, pero se presentan muy amortiguados; tanto el humor como el sufrimiento han sido sometidos fuertemente. Se podría pensar que en el último acto la venida de Hércules modifica el tono de la obra, pero por el contrario lo hace sobresalir. El mismo Galdós nos dice que ha paliado la conducta del Hércules legendario; su bullicio y algazara apagan lo más posible el luto de Palacio, luego vemos al héroe sintiendo que

le hayan ocultado la verdad. El entrelazamiento de los dos niveles produce un efecto estético de la mejor calidad. Creo que en ninguna otra obra se ha movido Galdós con tanta seguridad y dominio. Se siente un aire puro, parece que se está en una altura en la cual se respira con placer y satisfacción, desde la cual se contempla amplio panorama en una atmósfera limpia y transparente. La razón de este sentimiento creo que reside en la claridad de percepción del autor, el cual contempla el gran tema que da unidad a toda su creación y puede librarla de las adherencias de lo secundario que antes se imponían necesariamente. La Historia, la Naturaleza, el respeto mutuo que ha de superar la intransigencia, poco a poco ha ido forjando su gran Obra. Pero todo ello ha de ser para algo. Galdós logra dar a su escritura la fluidez de la lengua hablada sin ningún engolamiento en las escenas más dramáticas; con familiar llaneza discurre el diálogo incluso cuando hablan los dioses; los reyes padres parecen unos burgueses y alguna vez los actores deben dar al tono, la mirada y el gesto cierto aire madrileño.

SIGNIFICADO DE «ALCESTE»

El tono didáctico se abandona por la graciosa sátira, y en el mismo comienzo de la obra (escena 2.^a) Mercurio cuenta a Admeto cómo ha entrado en Palacio sin ser conocido. Pherés ni ha advertido su presencia. «Luego, en los pórticos, estaba tu madre, la venerable Erectea, con Demofonte, el sacerdote de Delfos. Ya sabes que éstos no se apartan de las damas ilustres y ricas. Tu madre... me vio al pasar, y por algo que le dijo el grave ministro de mi hermano Apolo, comprendí que me había tomado por el actor Sofronio, que de pueblo en pueblo representa el papel de Mercurio en la famosa tragedia de Tespis *La muerte y la vida*.» Se ha destacado al Sacerdote, sitiando siempre a las damas con dinero, sobre todo confundiendo a los dioses con los histriones que hacen su papel en los tablados. De esa manera irónica Galdós nos da el tema de su obra. Sofronio representa la tragedia de la muerte y la vida. El dios no ha querido sacarles del engaño.

Esa tragedia la vive el hombre. El dramaturgo no quiere hablar del pecado original ni de la relación entre la culpa y el castigo. Lo que le ocupa es la situación en que el hombre se encuentra y cuál debe ser su actitud. Gorgias, recuérdese, el historiador, aconseja a Admeto, y así empieza la tragicomedia (es-

cena 1.^a), resignación. La historia le ha enseñado que si se rebelara, él y los suyos aún sufrirían mayores males.⁹ El rey no se resigna, pero su esperanza está puesta en que Mercurio le consiga el perdón.

Con gran decoro, con levedad y seriedad de salón dialogan Admeto y Mercurio: El rey está seguro del sacrificio del padre. El dios ni duda ni cree. «Los dioses, dice, contemplamos el rudo batallar de la vida mortal, y juzgamos vuestras acciones, no por lo que nos marca la lógica rigurosa, sino por lo que nos ofrece la movable variedad de vuestros caracteres.» Queja de Admeto, del hombre, que se resume en pocas palabras: «Queremos ser puros, y nos hacéis malvados». Mercurio amablemente, sin escepticismo, presenta la vida del hombre en relación con una trascendencia incomprensible. «Vosotros, infelices mortales, resignaos a vivir y a morir dentro de ese plan invariable, y acomodaos a la idea de que no tendréis felicidad fuera de la obediencia constante a la ley que os oprime. Rodarán los siglos. ¿Vendrá, al fin, para los humanos, el día de la inmortalidad que los iguale a nosotros? ¡Quién sabe!» (escena 3.^a). Gorgias hablaba de la resignación ante la enseñanza de la Historia, el dios recomienda la obediencia a una ley trascendente e incomprensible. Alceste, la madre de los hijos de Admeto, da la nota de alegría para terminar el acto, no sin sentir la atmósfera de presagios fatales que anuncia la forzada serenidad de su esposo, pero su vida enlazada a Admeto se sobrepone a todo. En el amor a la vida no hay egoísmo, ha mostrado en cien combates que sabe ir decidido a la muerte. Quiere vivir para la gloria y felicidad de sus Estados. Noble propósito realizado irónicamente por la comicidad de la mezquina estrechez de sus padres, a quienes, jugando a lanzar el disco y comiendo golosinas, les parece absurdo que les propongan que se ofrezcan a morir. La situación es divertida porque nosotros comprendemos que se quiera vivir mientras se pueda. No se trata del nivel en que nos coloquemos, al que puede tan sólo jugar al disco y comer golosinas es difícil sugerirle como alto ideal que ya ha vivido bastante. Nadie le convencerá.

En el segundo acto, encuadrada por esa atmósfera de horror

9. En la ironización de Gorgias, en su consejo hemos de ver, según mi manera de concebir la obra de Galdós — Confusio, el historiador que escribe la historia como debía haber sido; Casandra —, la ironización de su propia creación, de su propia actitud política y especialmente del conocimiento de la Historia, del pasado como valor para el presente; esto es, de su función en la vida del hombre y de la sociedad.

del futuro y de la decisión al martirio, discurre la tumultuosa corriente de la vida: la lucha por el poder y las rápidas decisiones de Admeto, que ha salido de la angustia de pensar en la muerte, de esperarla, para tratar de salvar el Estado. Esta misma actividad contrasta con la lucha interior de Alceste. Sabe que la única manera de amar a su rey es dedicarse a su obra, que sin él no puede subsistir. Sus fieles servidores sacrifican al hombre para proteger al Estadista, el rey no puede, no debe matarse; aún más, tiene que presenciar la ofrenda de Alceste, su vida, para que en lugar de pensar en su propia felicidad, en su propio amor, continúe pensando en el Estado: único destino digno del hombre.

Admeto ha vivido angustiado esperando la muerte por una falta que no niega, pero que no ha dejado ninguna mancha en su conciencia; la conciencia le atormenta ahora por no haber sabido impedir la muerte de «esa mujer incomparable». Hércules, a diferencia de Mercurio, «lleva siempre consigo la alegría de vivir» (1272 a).¹⁰ No obstante, lo primero que les dice a Erectea y a Pherés es que están muy acabaditos y que la barca de Caronte les espera (1273 b). Gran desconsuelo, pero Cleón, físico y astrónomo, les dice «¿teméis a la muerte? Ésta no es más que una palabra, el nombre que damos a la transformación de la materia universal. Los seres humanos son tan inmortales como los dioses». El sacerdote le replica que sólo dice tonterías; Pherés quiere saber qué es la muerte. Cleón le responde, «el tránsito de una vida a otra» (1274 a). Erectea, se entusiasma y Friné exclama, «¡Oh, sí, vivir siempre, qué gusto!» En ese tono ligero y lleno de humor vemos a los sacerdotes enfrente de la ciencia, y a la deliciosa Friné le oímos su deliciosa exclamación, precedida, es verdad, por la de Erectea.

El semidiós que aporta la alegría repite una serie de motivos galdosianos: la verdad es lo que más le satisface, para él no hay mejor muestra de afecto que las palabras sinceras, «la verdad es mi norte, y guiado por ella consumo mis hazañas inauditas» (escena 4, 1275 a). Al decirle Admeto que Alceste ha muerto, Hércules, airado contra la justicia de los dioses, comienza el recitativo de sus trabajos y proezas. Galdós pone en sus labios un endecasílabo:

«¡Oh cielos implacables, cruel Destino!»

10. *Obras completas*. Ed. cit., t. VI.

se le escapa al dramaturgo. Lucha Hércules por arrancar a Alceste del poder de la muerte. «Los dioses no quieren... no me dejan», clama Alceste. Y continúa: «me llevan... me arrastran». Al volver a la vida pregunta dónde está. Hércules: «Es el Mundo, reina, es la realidad de la vida». «Mi destino es combatir por la vida humana, donde florece y fructifica el árbol del amor.» Alceste exclama: «¡Bendito sea el Héroe que con su voz potente me restituye al seno amoroso de la santa Humanidad!». Son las últimas palabras de la tragicomedia. Galdós no es ya el historiador, es el héroe dador de la alegría, el que restituye al hombre «al seno amoroso de la *santa* Humanidad».

La lucha de Alceste antes por morir, luego por volver a la vida, es la tensión entre la realidad y el vacío, entre la angustia y el cómico egoísmo, entre la vida y la muerte. La vida enlazada a tantos sufrimientos y dolores está llena de la alegría de la actividad, de la realidad, del hacer y de la creación.