

«Alma y Vida», obra fundamental del teatro de Galdós

ISAAC RUBIO

Este drama, estrenado en 1902, y que constituyó para su autor un fracaso sólo comparable a los sufridos por *Gerona* y *Los condenados*, ocupa un lugar cardinal en toda la obra dramática galdosiana: por su contenido, ya que en él ha dado Galdós su respuesta a la crisis española que surge del desmoronamiento de la Restauración y del desastre de 1898;¹ y por su forma: *Alma y vida* no sólo presenta influencias de la vanguardia literaria — modernismo y simbolismo —, sino que, al menos en la intención del autor, pretende ser una creación artística idealista. Si a esto se une que Galdós la escribió buscando no el aplauso popular, sino el del público selecto,² cosa ajena a la fina-

1. Galdós no quiso quedarse atrás en el acercamiento — reformista por un lado; por otro, idealista y libresco — que algunos de los más jóvenes (muchos de los cuales habían aplaudido históricamente a *Electra*) estaban haciendo al «problema español». Concretamente se encuentran en *Alma y vida* algunos puntos esenciales del pensamiento de Unamuno y Costa — dos regeneracionistas de distinto cuño —. De los conceptos unamunianos de «tradición eterna» e «intrahistoria» hay reminiscencias en el drama de Galdós; y si aquí están contaminados por el didactismo racionalista y pragmático del dramaturgo, en obras posteriores, especialmente en *Santa Juana de Castilla* (1918), son elementos sorprendentemente operativos de su concepción. Las relaciones entre *Alma y vida* y Costa son más obvias. El regeneracionismo de este último (cuyo programa databa de 1898) debió impresionar a un Galdós no muy seguro de sí mismo. Algunos testimonios: en marzo de 1901 (cuando Galdós debía estar pensando en su obra) Costa envía al dramaturgo la primera parte de *Oligarquía y caciquismo* (Soledad Ortega, *Cartas a Galdós*, Madrid, 1964, p. 417), que éste leyó al parecer atentamente: «Leí con deleite las pruebas de su admirable estudio sobre el caciquismo, y algunas ideas de él me han servido para este mi enfadoso trabajo sobre el clericalismo» (carta transcrita por G. J. G. CHEYNE, *From Galdós to Costa in 1901*, en *Anales galdosianos*, III, 1968, p. 96). Galdós se refiere a su artículo *La España de hoy*, escrito a requerimientos de la *Neue Freie Presse*, de Viena, y en el cual echa la culpa de todos los males nacionales al clero y al caciquismo (este artículo, que fue publicado también en el *Heraldo de Madrid*, puede encontrarse en JOSETTE BLANQUAT, *Au temps d'«Electra»*, en *Bulletin Hispanique*, LXVIII, 1966, núms. 3-4, pp. 295-303). Incluso alguna idea específica debió influir en Galdós, puesto que en un momento de *Alma y vida* se alude a la posibilidad — rechazada — de la reforma agraria. Por último, Galdós envió a Costa y a Unamuno su novela *Cassandra* (1905), la más radical, dentro de su habitual estimativa, de sus obras, para que la comentaran a la luz de la dinámica española actual; de ambos recibió una reservada aprobación (ver SOLEDAD ORTEGA, p. 422; NÚEZ Y SCHRAIBMAN, *Cartas del archivo de Galdós*, Madrid, 1967, p. 65). Y a los conceptos consagrados o a punto de consagrarse — regeneración, marasmo —, Galdós añade los suyos: astenia, caquexia...

2. Prólogo de *Alma y vida*, en *Obras completas*, VI, Madrid, 1961, p. 900a. Todas las citas sobre el teatro de Galdós proceden de esta edición.

lidad que siempre dirigió sus esfuerzos dramáticos, es fácil entender que se está ante un Galdós diferente: idealista, vanguardista y autor de minorías; aspectos todos opuestos a su real talante de escritor.

Sin embargo, dado que, como se intentará demostrar, lo que hace en esta obra Galdós es emplear elementos nuevos para iluminar viejos propósitos, *Alma y vida* puede ser considerada como un paradigma de su método creador y como índice de sus posibilidades como hombre de teatro y de ideas.³

I

LA CRISIS DE GALDÓS

Si se tienen presentes los últimos dramas escritos por Galdós antes de *Alma y vida* se podrá observar la inseguridad, tanto en el plano ideológico como en el estético, que le aqueja a principios de siglo; inseguridad que procede de la coyuntura que atraviesa España (muy diferente de la de los años setenta, cuando Galdós adoptaba el tono triunfalista de *Doña Perfecta*) y de las nuevas tendencias literarias, en general poco acordes con la inmediata tradición realista. Esta crisis de Galdós, que no desaparecerá ya en toda su vida, y que se hará más palpable a partir de 1913, con su inmersión en la contemplación espiritualista de la sociedad y de la historia, se patentiza más en su teatro, escrito casi siempre de una forma abstracta (de la idea a la imagen dramática) y con fines didácticos.

En *La fiera*, de 1896, había vuelto a incidir en un problema de dudosa actualidad, como es el de las guerras civiles entre conservadores y liberales. Pero prescindiendo de que esas guerras habían variado de centro hacia el final de la centuria, sorprende el punto de vista del escritor: los dos bandos en pugna son igualmente nefastos para el progreso de la nación; sólo contribuyen a la matanza entre españoles y al predominio de la barbarie. La solución que ofrece Galdós es inoperante: el hombre puro no debe tomar partido, y debe huir a «regiones de paz». Naturalmente, él no explica cómo son y dónde están esas bienaventu-

3. Las ideas de Galdós, al menos en la segunda parte de su vida, se expresan en su teatro, especialmente en los dramas escritos directamente para la escena. Es precisamente en la elaboración abstracta de éstos donde se perciben más claramente las contradicciones del pensamiento galdosiano.

radas regiones que liberan al hombre de toda elección. *La fiera* evidencia el posterior camino de Galdós: su deshistorización de los problemas, la subjetivación de sus causas y la abstracción del sentido específico que tiene toda coyuntura histórica. Tal actitud le inducirá a ver en las luchas de clases un trasunto de las antiguas guerras civiles, lo cual es, a su pesar, un pensamiento reaccionario.⁴

Este proceso es perceptible en la obra de Galdós desde, por lo menos, *Realidad* (novela) y se agudiza con la caída de la Restauración, de la cual fue crítico y apologista al mismo tiempo.⁵ El final de los «años bobos» deja enfrentada a España con «el llamado problema social» (palabras del autor), en cuya marea se ve sumergido Galdós cuando aún seguía pensando con los esquemas intelectuales de 1868. Se puede comprobar este aserto observando su actitud ante el problema del clericalismo, actitud tan indecisa que desdice hasta de su liberalismo original: en la adaptación teatral de *Doña Perfecta* se separa al clero de toda actividad política; en *La fiera*, a pesar de que las guerras de que se habla tuvieron en el clero a un protagonista increíblemente dinámico, lo mismo; *Electra*, que prácticamente es una transcripción y puesta al día de la idea base de *Doña Perfecta*, coloca al dramaturgo, sin pretenderlo él,⁶ en la vanguardia de los combates anticlericales de la época; para subsanar el error que, extrañamente, Galdós no quiso aclarar públicamente, emplea en *Alma y vida*, circunstancialmente, el mismo motivo anecdótico (obligar a las jóvenes a tomar estado religioso), pero esta vez el autor de tales tropelías no es el clero fanático, sino (?) el caciquismo. Si se piensa que unos meses antes había dicho que el clero era el culpable de «la España de hoy», no se puede evitar la perplejidad ante el indeciso comportamiento del escritor.

En resumen, Galdós se enfrenta con un dilema: captar una realidad que ya no puede concebirse como una simple opción entre conservadurismo y liberalismo ilustrado; y dentro de éste, la adopción de actitudes radicales o de compromiso.

4. El mismo Galdós confiesa indirectamente su atraso ideológico cuando se lamenta: «... pues ahora resulta que la tiranía subsiste, sólo que los tiranos somos ahora nosotros..., la clase media..., la burguesía...» (*Política española*, vol. II, Madrid, 1923, p. 268).

5. Ver el artículo *Un rey póstumo*, en *Política española*, vol. I, Madrid, 1923. También, en el mismo libro, *Los tres oradores: Salmerón, Castelar y Cánovas* (pp. 169-185).

6. La sorpresa de Galdós ante el tipo de éxito que le deparó *Electra* queda implícita en las cartas que le escribe Pereda (SOLEDAD ORTEGA, pp. 197-198).

Artísticamente también pasa Galdós por una crisis. En primer lugar porque sus dramas han venido desmintiendo la teoría teatral que había expuesto en los artículos de *Nuestro teatro*;⁷ teoría realista, como lo era la de su novela. Desde la adaptación de *Realidad* los dramas de Galdós se acercan cada vez más al modelo que éste había anatematizado: Echegaray. *La fiera*, por ejemplo, tiene una estructura dramática muy afín a, pongamos por caso, *En el puño de la espada*. Por otra parte, el aire que se respiraba en España por esos años reparte los nombres de modernismo, simbolismo, ibsenismo. No extraña, pues, que luego de cinco años de estar ausente de los escenarios (es sintomática su retirada después de la fría recepción de *La fiera*) vuelva Galdós con la intención de trazar nuevos caminos a su arte (sus últimas novelas — *El caballero encantado*, concretamente — presentan el mismo proceso; y no hay que olvidar que la señora Lida de Malkiel calificó de modernista a *La razón de la sinrazón*).⁸

Alma y vida surge, en principio, como resultado de dos intereses de Galdós: plasmar la realidad española según el idealismo de la generación más joven, y ponerse al nivel de las tendencias artísticas de la vanguardia. Respecto del primero dice el dramaturgo:

«Movióme una ambición desmedida...: 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. Pensando en esto, y antes que se me revelara el artificio que había de servirme de armadura, veía yo como capital signo para expresar tal sentimiento el solemne acabar de la España heráldica... Veía también el pueblo, vivo aún y con resistencia bastante para perpetuarse... pero le veía desconcertado y vacilante, sin conocimiento de los fines de su existencia ulterior.» (O. c., p. 900 a.)

Es curioso observar cómo Galdós mezcla en los mismos argumentos puntos de vista idealistas («melancolía que invade el alma española... etc.») y afirmaciones de tipo racionalista (la alusión a la desaparición de la sociedad del antiguo régimen, y la formulación implícita de su conocimiento acerca del futuro de España) propias del optimismo que surgió de 1868. Sobre esto

7. Este librito constituye una auténtica poética, una declaración de principios dramáticos.

8. *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, 1962, p. 73.

habrá que hablar más tarde, pues en ese hiato del pensamiento del autor yace, en gran parte, el aspecto contradictorio de la elaboración de *Alma y vida*. Lo que importa tener presente de momento es su afirmación de que primero concibió la idea y luego salió en busca de la forma.⁹

GALDÓS EN PARÍS

A fines de 1901 Galdós va a París con el propósito de preparar el terreno para el estreno de *Electra*.¹⁰ De España se llevaba ya la idea de *Alma y vida* y algunos elementos de su composición.¹¹ De la capital francesa se iba a traer los demás.

En París se encuentra Galdós con que la vanguardia no es el realismo (en su más próxima vertiente naturalista), sino el simbolismo; que las novelas de las que se habla no son las de Zola, sino las de Huysmans (*Au rebours*); que los nombres fundamentales del teatro son Ibsen,¹² Maeterlinck y otros; que los directores revolucionarios no son ya Antoine y sus seguidores, sino Appia, Lugné-Poe, Gordon Craig; y que el templo principal del arte dramático es L'Oeuvre.¹³

El fenómeno simbolista se bifurcaba en dos direcciones: un estado de espíritu, definido, en general, por su oposición a la sensibilidad naturalista, y unas formas artísticas nuevas que al mismo tiempo reflejaban ese estado de espíritu y se oponían a la estética del realismo. Sin embargo, como sucede con todos los

9. Galdós había tratado del problema, unos años atrás, en *Voluntad* (1895). Pero el punto de vista era distinto: temáticamente todo se reducía a un razonamiento muy simple (espíritu de trabajo y patriotismo); formalmente se basaba en un simbolismo ingenuo (España era una tienda de tejidos) que Galdós ahora quiere superar.

10. El dato se debe a JOSETTE BLANQUAT, op. cit., p. 254.

11. Concretamente el ambiente dieciochesco y la pastorela del segundo acto. Los testimonios son seguros: en algunas cartas, fechadas en agosto de 1901, Francisco Navarro y Ledesma informa a Galdós acerca de la construcción de las pastoreles del siglo XVIII, y luego, en el prólogo de la obra, al referirse Galdós a este aspecto de *Alma y vida*, alude a «un amigo mío», que sin duda es Ledesma (SOLEDAD ORTEGA, pp. 341-42).

12. El Ibsen amañado por los simbolistas; él no estuvo muy de acuerdo con ellos.

13. «Les théâtres d'avant-garde ne restent pas inactifs, et de nouvelles salles accueillent les pièces idéalistes. L'Oeuvre a rouvert ses portes, et Lugné-Poe monte en 1900 deux drames de Verhaeren, *Le Cloître* et *Les aubes*; puis en 1901, *Le Roi Candaule*, en 1902 *Monna Vanna* de Maeterlinck, l'année suivante *La Roussalka* de Schuré, en 1905 *La Gioconda...*» (Michel Lioure, *Le drame*, París. 1968, p. 81.)

movimientos de vanguardia, lo más evidente del proceso total son los estereotipos formales. Y esto es lo que le ocurrió a Galdós. Porque basta conocer un poco su obra y sus ideas para entender que no podía comulgar con los principios simbolistas: irrealismo, irracionalismo, subjetivismo a ultranza, relativismo del conocimiento (esto en lo que se refiere a las relaciones entre el individuo y la realidad objetiva); en cuanto a la literatura: esteticismo, rechazo del contenido real (sea psicológico, moral, social o histórico), antididactismo y abominación de toda estética imitativa. En cambio, lo que sí podía aceptar nuestro dramaturgo era una serie de innovaciones técnicas, las cuales, privadas de su sentido, podrían funcionar en cualquier contexto, bien como instrumentos retóricos o bien como afeites decorativos. Efectivamente, los elementos que por primera vez Galdós introduce en la composición de uno de sus dramas adquieren esta dimensión: plasticidad, identificación de música y drama, tonos espiritua- listas y expresiones simbólicas, un lenguaje a veces oscuro, otras ambiguo o arcaizante; empleo de la sugerencia en lugar de la apelación directa a las cosas, préstamos de Shakespeare, Lope y Enzina y los convencionalismos dieciochescos.

Galdós vuelve a España cargado con estas novedades, y seguro, al menos en lo que a la plasticidad imaginada de su obra se refiere, de traer «un progreso del arte teatral» (p. 909 a). A pesar de todo, *Alma y vida* fracasó rotundamente, pero Galdós no se dio por vencido: la culpa la tenían la crítica y algunos sectores del público; ellos eran los responsables de que «el todo Madrid» se hubiera perdido un espectáculo tan valioso. Y después del fracaso, al tratar de responder a las acusaciones de la crítica, Galdós hace un alarde, aparentemente, de conversión a la vanguardia: «No es condición del arte la claridad... La transparencia no es siempre un elemento de belleza..., también puede lograrse el ideal dejando ver formas vagas... para producir una emoción que no se fraccione..., el autor está en su derecho... haciendo ver la incubación lírica de su obra, estado de espíritu que se sobrepone a su voluntad y le induce a presentar ideas e imágenes envueltas en el mismo celaje con que se ofrecieron a su mente» (pp. 904-905); «el simbolismo no sería bello si fuese claro..., (así) perdería todo su encanto, privando a los que lo escuchan o contemplan del íntimo goce de la interpretación personal» (pp. 899-900).

Sorprende que el mismo Galdós, que pocos años antes había hablado de «la sociedad como materia novelable», y que había ela-

borado una teoría dramática realista, imitativa, basada no sólo en el contenido de la realidad, sino también en las formas que proyecta en la imaginación, hable ahora del ideal, de la belleza, de lirismo, y que defienda un método creador subjetivo y relativista. Sin embargo, nada más lejos de la realidad (Galdós se está justificando mediante la fuerza que da siempre la adscripción a la moda artística dominante), como el análisis de *Alma y vida* intentará probar.

II

Las notas que siguen se basan exclusivamente en el análisis formal de *Alma y vida*, e intentan demostrar las contradicciones que existen en el proceso creador de Galdós; contradicciones ideológicas y estéticas que consecuentemente tienen que afectar al resultado artístico de la obra. Es mediante el estudio de los materiales, los procedimientos y las técnicas empleadas en su realización como salen a la luz los propósitos, la actitud intelectual y la posición ideológica concreta del autor respecto del tema que quiere tratar. Y es en relación con estos factores como se entiende la elección y función de los distintos elementos de la vanguardia literaria que presenta el drama. Quizás estas notas serán capaces de probar que el Galdós racionalista y didacta que escribió y escribirá otras piezas es el mismo que subyace en la estructura de *Alma y vida*; y que sus propósitos idealistas — en el acercamiento al tema y en su solución estética — no son tales, sino una proyección de su situación ideológica.

MÚSICA Y DRAMA

La primera influencia simbolista que se aprecia en la construcción de *Alma y vida* es la identificación de música y drama¹⁴ que Galdós proclama no sin conciencia de su propia originalidad:

14. Wagner, con su propósito de sintetizar todas las artes en la música, se convirtió en la obsesión del movimiento simbolista. El teatro no fue una excepción; así, APPIA, «Music and music alone can coordinate all the elements of scenic presentation into a completely harmonious whole...» (en ERIC BENTLEY, *The Theory of Modern Stage*, Penguin Books, 1968, p. 29); en el mismo sentido, ARTHUR SYMONS, a propósito de Maeterlinck: «He has realised, after Wagner, that the art of the stage is the art of pictorial beauty, of the correspondence in rhythm between the speakers, their words, and their surroundings» (*The Symbolist Movement in Literature*, N. Y., 1958 — primera edición, 1899 —, p. 88). Galdós, que compartía con los líderes del simbolismo amplios conocimientos

«...construí la ideal arquitectura de *Alma y vida* siguiendo, por especial atracción, el plan y módulos de la composición beethoviana, y no se tome esto a desvarío, que el más grande de los músicos es quien mejor nos revela la esencia y aun el desarrollo del sentimiento dramático.» (p. 900 a.)

Según esto, Galdós cree haber conseguido dos cosas: expresar la decadencia española mediante la estructura, por esencia indefinible, irreductible a conceptos, de la música; otorgar a ésta un valor semántico concreto. Ambas pretensiones son caras de la misma falacia, pues es obvio que la estructura de *Alma y vida* es conceptual, y que aplicar a una partitura, como Galdós hace, un contenido preciso supone una petición de principio.

La analogía (la identificación de música y literatura es cuestión de analogía; Galdós se engaña al pensar que entre ambas hay una relación esencial) entre el drama galdosiano y la sinfonía *Pastoral* de Beethoven (nada menos) habrá entonces que buscarla en la construcción dramática, en la arquitectura externa del drama. En tal sentido Galdós tendría que haber logrado un espacio literario análogo al sinfónico, en el cual el molde debería ser el de una sonata para orquesta, con una introducción, un desarrollo y una recapitulación; un proceso complejo y rigurosamente estructurado de claves diversas y un desarrollo de la materia dramática fundado en las variaciones de ésta y en la repetición de motivos. Esto en cuanto a la estructura general de la obra; faltaría luego la orquestación: emplear unos procedimientos tales que las funciones y relaciones rítmicas entre palabras, frases, diálogos, personajes, escenas, actos, decorados, juegos de luz y sombras, trajes, voces, etc., alcanzaran a remedar el minucioso edificio armónico de la *Pastoral* (sinfonía que, por otra parte, es considerada entre las más musicales y menos «temáticas» del compositor).

Indudablemente, los conocimientos teatrales de Galdós no daban para tanto. Y aun así, volviendo al principio, quedaría el problema del sentido. La dimensión beethoviana de *Alma y vida* es mucho más modesta, y se limita a unos cuantos aspectos muy generales de su composición: la división en actos, análogos a los movimientos de la *Pastoral* (ésta tiene cinco, y el drama de Galdós tiene cuatro; pero dado que éste confiesa haber tenido que

musicales, quiso, para seguir la corriente, combinarlos con el drama. En lo que se refiere a la elección de la *Pastoral*, no deja de ser un precursor: Gide tardaría algunos años en escribir su famosa novela.

omitir un acto por problemas de extensión el deseo de lograr el paralelismo permanece, si bien un poco empalidecido). Cada acto lleva su título propio, como la sinfonía: «El juicio» «La pastorela», «La cacería», «El ocaso» (títulos que, como es de suponer, no son una parte de la representación del drama, con lo que la analogía desaparece para el espectador). Otro aspecto es el temático: Galdós toma demasiado en serio el título de la sinfonía y asimila su supuesto tema pastoril al ambiente de *Alma y vida* (aunque los pastores aquí distan mucho de ser parte de un juego poético: son parte de un juego político). Por lo demás, es difícil captar más correspondencias: ni en los distintos tipos de lenguaje que Galdós emplea, ni en los actos con decorados distintos, ni en el reparto de la acción (a pesar de los cuatro actos, la acción sigue muy de cerca el esquema de la «pièce bien faite»: acción, nudo, desenlace), ni en el ritmo interno de cada acto, ni en la aplicación de los distintos procedimientos artísticos, se nota la presencia, al menos insinuada, de una partitura musical. Al contrario: muchos de estos elementos son instrumentos para el plan ideológico de Galdós. Así, pues, el aspecto musical de *Alma y vida* no es un factor operativo de la elaboración artística de la obra; y mucho menos un medio de comunicación.

EL MEDIO

La acción de la obra, dice la primera acotación, transcurre en Castilla y en 1780. La elección de esta fecha se debe sin duda a dos motivos: aludir a las últimas convulsiones del antiguo régimen (punto de partida de todo el pensamiento galdosiano) momentos antes de su derrota por la burguesía, y tener una oportunidad para el despliegue de un esteticismo que a la sazón está de moda: el modernismo en su fase más superficial.

En lo que se refiere al primer punto, se asiste al primer descubrimiento de los planes de Galdós y de su actitud intelectual: el medio dieciochesco de *Alma y vida* sirve como marco para la enunciación de ideas que afectan a la coyuntura española de principios de siglo. Bien entendido que no se trata de una sabia trasposición histórica, como hará cierto teatro años más tarde, y como el mismo Galdós conseguirá con *Santa Juana de Castilla*: el proceso es mecánico. Tal procedimiento, común a muchas obras del autor, tiene consecuencias de diverso orden: la principal es que el punto de vista adoptado para explicar la astenia

hispánica es el del autor, no el de la materia histórica que emplea. Lo cual desvela su actitud: de la actualidad (es decir, sus ideas sobre la actualidad) a la historia, y no al revés (así estaríamos, más o menos, ante una obra que plantea una tesis histórica — caso de *Santa Juana* —); la actualidad se justifica (no está determinada) por el pasado, lo que equivale a deshistorizar el presente. Y como de lo que se trata es de defender, como ya se verá, a la burguesía contemporánea de las amenazas proletarias, basándose pasivamente en el momento en que era realmente el momentáneo fin de un proceso histórico, no es difícil prever de qué y cómo nos está hablando Galdós.

Respecto del drama como tal, la manipulación del autor acarrea consecuencias estructurales graves: el lugar de la acción carece de sentido semántico en función dinámica con los otros componentes de la obra; carece de dimensión dramática real, y permanece como una alusión estática al pensamiento del autor; y al establecerse el punto de vista de éste (peligroso en la novela; fatal en el teatro), se deja abierto el camino a una estructura dramática abstracta e inorgánica. Todo lo cual se hace aún más visible en el tratamiento de los otros elementos — anécdota, trama, acción y personajes.

Hasta *Alma y vida* Galdós se había preocupado del aspecto plástico del teatro, a pesar de ser éste un factor esencial del realismo al que *Nuestro teatro* quería pertenecer. En general, hasta 1902 el drama galdosiano se basa en la palabra, hasta el punto de que su misma simbología es un juego de conceptos (ejemplo típico: la escena de la fabricación de rosquillas en *La de San Quintín*).¹⁵ Pero en un momento del segundo acto de *Alma y vida* un personaje dice: «juntaremos las dos poesías: el verso sonoro y la elegante ropa»; y a partir de aquí Galdós pensará que el teatro no es sólo palabra, si bien ésta seguirá constituyendo la base didáctica de sus dramas.

Sin embargo, la plasticidad de *Alma y vida* no es un elemento dramático, sino decorativo,¹⁶ pretende tener un valor por

15. Tiene razón Casaldueiro cuando afirma que el grave error de Galdós fue pensar que el teatro era sólo diálogo (*Vida y obra de Galdós*, Madrid, 1961, p. 120). Incluso en 1897, en el prólogo de *El abuelo*, Galdós afirma que «En toda novela en que los personajes hablan late una obra dramática» (o. c., VI, p. 11). Este error es compartido todavía por algunos críticos (por ejemplo, MANUEL ALVAR, *Novela y teatro en Galdós*, en *Prohemio*, I, 2, 1970).

16. El inoperante e ingenuo esteticismo de Galdós se hace evidente en su adaptación de *Alceste*. En el prólogo dice el autor que para conseguir «el encanto

sí misma y no como parte del signo dramático total. Consecuencia lógica a partir del punto de vista adoptado. Pero, además, esa plasticidad no constituye una constante artística, capaz de dar al drama una unidad estilística. En realidad, Galdós sólo se ha preocupado del aspecto decorativo del segundo acto (la representación de la pastorela), del que estaba tan orgulloso: «jamás ha visto el público en Madrid maravilla de "mise en scène" comparable al segundo acto de *Alma y vida*» (p. 909 a). Y asegura que todo ha sido obra de paciencia y «de trabajos de pura erudición». Pero aquí está precisamente el mal: Galdós no se conforma con transcribir la pastorela empleando la documentación obtenida, sino que además la explica en escena (qué es una pastorela, cómo deben ser los trajes, las pelucas, etc.). De este modo, un acto que tiene la extensión total de *Santa Juana de Castilla* se convierte en una interminable serie de entradas y salidas de personajes (que dejan de serlo) y de explicaciones al margen de la acción dramática. Sólo el simbolismo de algunos conceptos — alma, vida, amor — tienen relación con el contenido de la obra.

LOS MATERIALES

Los dramas de Galdós se fundan en una anécdota,¹⁷ unos personajes y una trama (elementos reminiscentes del realismo al que pertenece teóricamente); y estos materiales son a su vez funciones de otro que los absorbe: las ideas que el autor quiere

del artificio teatral» transfirió la acción al brillante tiempo de Pericles. Lo mismo podría decirse de la Siracusa en que tiene lugar la acción de *Bárbara*.

17. Una síntesis brevísima del argumento sería: Juan Pablo Cienfuegos entra furtivamente en el castillo de Ruydiaz y es apresado por la gente de Monegro, cacique que gobierna a su antojo y para su provecho los estados de la duquesa Laura; Juan Pablo es juzgado y condenado a prisión en tanto se decide su destino; durante su juicio se ha enamorado fulminantemente de la duquesa, débil y achacosa, pero «todo alma», de la que es también fulminantemente correspondido, ya que él es «todo vida». El segundo acto recoge la representación de la pastorela, la cual es interrumpida por unos pastores (éstos de verdad) que piden justicia contra Monegro; Juan Pablo, erigiéndose en líder de los oprimidos, pide que se les dé de comer, con lo cual los pastores pierden toda su beligerancia y lanzan vivas de contento a Laura. El acto termina con la salida de Juan Pablo del castillo y con los planes de Monegro para cazarlo a traición. El tercer acto presenta a Laura hablando con Tora, su nodriza, y con unas moriscas, las cuales le profetizan grandes, pero vagos acontecimientos; don Guillén, tío de Laura, y otros parientes de ésta, hacen la guerra a Monegro, al cual atrapan al fin, aunque Juan Pablo, que no ha intervenido en la lucha, le perdona. El cuarto acto recoge las escenas de amor entre Laura y Juan Pablo, el declinar y muerte de aquélla y la inculpación que hace su enamorado a todos los que han intervenido en la lucha.

comunicar. *Alma y vida*, a pesar de la intención que la concibió y a pesar de su composición, no es una excepción a esta regla. Por eso puede constituir un paradigma del modo de hacer de Galdós, presente incluso en aquellos casos en que quiere superarlo.

a) *La anécdota y la trama*

Por lo dicho en la síntesis argumental se puede quizás imaginar que el modelo que elige Galdós para liberar sus ideas sobre España es el melodrama. Pero hay que tener en cuenta: no el melodrama como un tono, una andadura peculiar de la acción (es decir, una cierta retórica expresiva susceptible, en principio, de apuntar a diferentes sectores de la realidad y de adquirir distintos valores; en tal sentido, muchas de las novelas de Galdós serían melodramas); no: el melodrama cuando refleja una visión convencional y forzada de la realidad.¹⁸ Desde un punto de vista externo, las piezas de Echegaray imitan una acción irreal; desde el punto de vista del pensamiento, como es el caso que nos ocupa, el melodrama es el espejo de una dialéctica gratuita (mejor: una ausencia de dialéctica). Porque esto es lo que hace Galdós en *Alma y vida* y en muchas de sus obras: convertir los elementos constituyentes de la estructura melodramática típica en soportes de sus ideas. En *Alma y vida* se encuentran las características de toda forma¹⁹ melodramática: el héroe, la heroína, el villano, la lucha entre el bien y el mal, y la justicia poética final. El esquema apunta a un mundo ordenado desde fuera, en el cual las partes del juego son consideradas como apriorismos; y señala de antemano que el eje de su desarrollo está en la mente del autor. Éste utiliza (todavía) el modelo del teatro neorrománico — enraizado en la pervivencia del héroe — para, al parecer, expresar el contenido de una edad antiheroica.²⁰

18. Se trata, por tanto, de una cuestión estructural. Este es el punto de vista de Eric Bentley: «(los elementos dramáticos) are put together according to a mechanical scheme, not like any really good work of art, according to an organic scheme» (*The Life of the Drama*, N. Y., 31970, p. 23); Paul Goodman habla de «accidental juncture» (*The Structure of Literature*, Chicago, 1968). Ramón Pérez de Ayala, que admiró sin tasa a Galdós, no supo aplicar a su teatro estas atinadas palabras: Su misión (la del melodrama) es de adoctrinamiento elemental, magistral, para la vida en comunidad» (*Las máscaras*, en *Obras selectas*, Barcelona, 1957, p. 140).

19. Forma no significa aquí técnica, sino el modo específico que tienen de ser y relacionarse los distintos elementos dramáticos.

20. Precisamente era lo que por las mismas fechas y antes estaban haciendo Ibsen, Chejov, Strindberg y Shaw: destruir al héroe romántico y su apropiación

Pero, puesto que, como se dirá más adelante, este héroe no lo es por sus hazañas, sino por las ideas que sostiene en el escenario y por lo que él mismo representa, hay que entender que el modelo melodramático no es más que una forma retórica general para poder enunciar (no demostrar) el valor universal de unas ideas que son «evidentes» por su carácter «heroico». De tal manera, el modelo dramático constituye la forma de las ideas.

En lo que concierne a la técnica, el procedimiento que emplea Galdós para convertir la anécdota y la trama en vehículos de sus ideas es muy simple (y muy repetido en otras obras): la anécdota se resume (negando así su sustancia) en motivación para la expresión del pensamiento del autor; y la trama (es decir: las leyes que dirigen la evolución de la anécdota) coincide con el vaivén de este pensamiento. Así no hay acción dramática: la acción es la enunciación de una idea, no es el desarrollo de una anécdota o la actividad de unos personajes.²¹ La economía del drama lo demuestra: la anécdota es en gran parte narrada o supuesta, y siempre rápida; en cambio, su solución en ideas es pormenorizada y ocupa casi todo el tiempo físico de la acción teatral.

En cuanto a su dimensión como obra de arte en potencia, *Alma y vida* compromete su legitimidad: los procedimientos hasta aquí señalados hacen que las categorías que deberían estructurar su cuerpo dramático (distancia dramática, leyes de desarrollo, necesidad, espacio y tiempo; categorías todas de un drama que trata de ser verosímil a pesar de todo) no se basen en las exigencias de su materia, sino en la actividad manipuladora del autor.

b) *Los personajes*

El medio y el modelo dramático descubren la actitud intelectual de Galdós; serán los personajes — como siempre sucede en sus obras — los que entreguen su pensamiento concreto. El

por el teatro burgués. En estos autores no se encuentra un drama construido alrededor de un solo personaje (a excepción del primer Ibsen, romántico aún), ya que su teatro desvela lo que el de Galdós aún intenta ocultar: el deterioro de la cosmovisión burguesa.

21. Por ejemplo: la entrada de Juan Pablo en el castillo sirve para ensalzar las virtudes del héroe y para oponerle a los vicios del villano; la intromisión de los pastores al final del segundo acto, para que Juan Pablo anatematice al caciquismo y para que explique los beneficios de todo gobierno paternalista; la muerte, a todas luces inverosímil, de Laura, para que Juan Pablo pueda condenar las guerras civiles (y las sociales), etc.

procedimiento que sigue Galdós para hacer de sus personajes contenidos de su pensamiento es semejante al seguido con la anécdota: primero se relacionan con ésta como tipos melodramáticos (héroe, villano, etc.), pero luego, con el mismo mecanismo anterior, adquieren un valor o un antivalor neto en un contexto ideológico y social; por otra parte, Galdós los orchestra de modo que por separado sean una parte de su pensamiento, y sumados constituyan éste como sistema. Así, pues, el número y la calidad de los personajes son exigencias del plan didáctico del autor. El método es tan elemental como antiguo, y hace que los personajes no se relacionen con la trama y que queden reducidos a mera sustancia mental. Por último, tal modo de proceder evidencia un pensamiento que no se contrasta con la realidad, un pensamiento que es pura lucubración.

Laura

Es un símbolo, el símbolo de España. Galdós la ha dibujado como una joven bella y de precaria salud. Se dice de ella que es «alma»; España como alma, pues. Pero aquí comienza la ambigüedad nada inocente, a pesar de cualquier reclamación vanguardista, de Galdós: esa España es a veces una sustancia (tradición eterna, intrahistoria, la tierra incluso), otras es poder, gobierno, estado. La imagen plástica no cambia al pasar de una significación a otra, y todo depende de si el personaje se relaciona con Juan Pablo o con los demás. Galdós identifica categorías espirituales con realidades sociopolíticas circunstanciales, y tal identificación es parte de su juego.

Monegro

Es un cacique perverso que domina a Laura y a sus vasallos, y que ve en Juan Pablo a su mayor enemigo. Es el mal de España. Como es un gobernante, habrá que pensar que Galdós acusa al mal gobierno de los males del país.

Guillén

Es el otro mal de España: por un lado vive a sus expensas, y en tal sentido es uno de tantos aristócratas tronados e inútiles que tan bien ha pintado Galdós en sus novelas; por otro, trata de derrotar a Monegro para volver a su antigua predominancia: es la aristocracia que desea retornar al antiguo régimen.

Juan Pablo Cienfuegos

Monegro es la tesis, Guillén es la antítesis; Juan Pablo es la síntesis. Aquéllos cierran el camino para el progreso de España porque no la aman, no son patriotas; Juan Pablo Cienfuegos (nombre con resonancias apostólicas, evangelistas y guerreras) es su futuro, la única opción posible — según Galdós — para el desangrado país que surge de 1898. Galdós describe a su héroe como ni aristócrata ni pueblo: es la clase media; y de antemano le otorga el privilegio de ser un guía para los demás y de estar en posesión de la verdad. Sus verdades son éstas: la defensa de la propiedad privada, la inviolabilidad de la ley establecida (la de 1900, no la de 1780), la jerarquización de la sociedad, la solución de la injusticia social mediante la caridad; es partidario, además, de un gobierno ilustrado: todo para el pueblo, pero sin el pueblo. Al principio aparece como paladín de los necesitados, pero más tarde se opone al reparto de la tierra, a todo conato de revolución, cualquiera que sea su signo, y niega toda viabilidad al socialismo. Sus argumentos: es inútil tratar de derrocar una tiranía porque ha de venir otra; no hay que oponerse a los planes de Dios, el mal se perpetúa en el mundo, la injusticia y la desigualdad son constitutivas. A través de su héroe Galdós ha querido hacer la apología de la burguesía, pero su falta de dialéctica le ha llevado a resultados opuestos: Juan Pablo, que defiende al pueblo contra los excesos del caciquismo y de la aristocracia, se convierte, luego de hacerse con el poder, en un comisario político terriblemente conservador y amante del statu quo; es un liberal con la retórica de 1868, pero con treinta años de evolución. Es el hombre al que Laura-España llama maestro, las moriscas, rey, y al que Galdós considera aún como la medida de todas las cosas. En una palabra, es el «hombre nuevo» de Galdós (como Orozco, Víctor y otros). Lo curioso es que éste dice de su personaje que es el único miembro de la sociedad «que no padece parálisis ni caquexia». Es de temer que sea la quintaesencia de una clase y una cosmovisión realmente achacosas.

El pueblo

Está representado²² por Tora, las moriscas y los pastores. Tora aparece en una sola escena, rebanando un pan que ella

22. En el prólogo de *Los condenados* dice Galdós: «Eso de que las figuras de una obra dramática sean personificaciones de ideas abstractas, no me ha gustado nunca. Reniego de tal sistema, que deshumaniza los caracteres» (p. 698).

misma ha amasado. Se la puede imaginar, haciendo honor a su nombre, opulenta; sobre todo cuando se nos dice que amamantó a Laura. Es decir: Tora es la sustancia ideal que los románticos llamaron pueblo. Con las moriscas Galdós ha intentado dos cosas: asimilar otro rasgo de la vanguardia — la admiración del simbolismo hacia Shakespeare²³ y sugerir una zona de su propio pensamiento sobre España que poco a poco se va abriendo paso hasta germinar claramente en *Santa Juana de Castilla*: la creencia en una España esencial, radicada en Castilla, que alcanza su esplendor con los Reyes Católicos y que comienza su decadencia nunca interrumpida con el imperio de Carlos I; un pensamiento muy cercano al casticismo unamuniano.

Las moriscas son un trasunto de las brujas de *Macbeth*. Como en esta tragedia, intervienen para augurar al protagonista un gran reino («Juan Pablo es rey»); son viejas, y hablan, como en la obra shakesperiana, con un lenguaje oscuro, sugeridor; la escena tiene un carácter extraño y misterioso. Hasta aquí la vanguardia. Sin embargo, se separan de ella en un punto fundamental: lo que sugieren no hace referencia a ningún mundo de leyenda, sino que apunta al contexto significativo previamente dado a Laura y Juan Pablo. De este modo, la sugerencia, como método artístico del simbolismo, tiene una aplicación directa a un contenido racional que está fuera de los términos de la obra (justamente lo que el simbolismo más exigente quería evitar). El lema de Mallarmé — «nombrar es destruir; sugerir es crear» — es obedecido por Galdós en la medida que se lo permite su obra entera, que siempre ha constituido un esfuerzo por apuntar a las cosas. Por otra parte, la caracterización de estos dos personajes induce a poder imaginar en ellos lo que más tarde Galdós desarrollará en *Santa Juana*: la sustancia histórica española. Galdós los presenta como moriscas (es decir, un ejemplar humano típico de la historia de España), sin edad precisa, y hace que hablen con el lenguaje más arcaico de todo el drama.

Los pastores son la representación del pueblo actual visto a través de las ideas de Galdós. Éste lo ha caracterizado como

Es un postulado teórico derivado de su estética realista, pero cae en lo contrario a causa de su método creador abstracto.

23. A los simbolistas les gustaba el Shakespeare misterioso, y entre sus obras preferían aquellas que, como *Macbeth* o *Hamlet*, presentan un mundo irreal o subjetivo (en *Le tragique quotidien* — incluido en Lioure, op. cit., páginas 173 y sigs. —. Maeterlinck da las razones que le hacen preferir *Hamlet* a, por ejemplo, *Otello*).

una masa indeterminada (a diferencia de los otros personajes, que son representaciones individualizadas de clases o grupos) que habla como los tipos de Enzina o como los lugareños graciosos de Lope. El dibujo no es casual ni revela un prurito esteticista o literario: lo que hace Galdós es convertir al pueblo en un estereotipo para evitar su actual dimensión histórica y política. Su intervención en la acción es sintomática: como un grupo de revoltosos que piden justicia y se lamentan de su hambre. Ya se ha señalado la respuesta de Juan Pablo: que se les dé de comer. La escena es una alegoría perfecta del pensamiento de Galdós respecto del pueblo en 1900: hay que mitigar su hambre, pero evitar que se haga con el poder. Una vez dicho esto ya no vuelve a sacar a los pastores a escena: las reglas del juego político están en el caciquismo, la aristocracia y la burguesía. Así escamotea Galdós el gran tema de principios de siglo, y su actitud da a su obra el incuestionable aspecto retardatario y propagandista que evidencia.²⁴

ESTRUCTURACIÓN DE LOS MATERIALES

El pensamiento de Galdós queda al descubierto si se siguen de cerca sus procedimientos para relacionar personajes y anécdota; puede asegurarse, y *Alma y vida* no es el caso más obvio, que desmontar la obra es hacer lo propio con el pensamiento del autor.²⁵

El eje estructural es Juan Pablo, y las relaciones que guarda con Laura son las fundamentales de todo el drama; ellos son el centro de todo lo que sucede en escena. Galdós se basa en un rasgo manipulado de la anécdota — el enamoramiento instantáneo de los personajes — e inmediatamente lo convierte en un apriorismo semántico presto a llenarse de sentido desde fuera. Juan Pablo tiene en la acción una situación solar: los demás

24. En *Celia en los infiernos*, 1913, Galdós vuelve a reproducir, sin apenas cambios, la misma situación. La caridad de la protagonista es considerada como «la gloriosa iniciadora de una feliz concordia entre las clases altas y las clases humildes» (p. 1246b). El tiempo hace avanzar muy poco las ideas sociales de Galdós.

25. Una obra que acepta este tipo de análisis no es una buena obra. Como dice Francisco Ayala: «Si (el contenido significativo) impone sus propios fueros..., será a costa de destruir el poema, o al menos degradar su calidad... Si, en cambio, queda subordinado a las exigencias objetivas de esa estructura poética, su sentido declarativo o enunciativo se habrá trasmutado...» (*La estructura narrativa*, Madrid, 1970, p. 42.)

— sus representaciones ideológicas — son reflejos suyos. Esto demuestra que el punto de partida de Galdós coincide con el punto de llegada; que no está analizando nada, sino declarando sus ideas. Juan Pablo es un axioma que trasparece en los procedimientos de caracterización que utiliza el autor: el héroe es el único personaje definido por sí mismo; y es él quien define a los otros. En ambos casos la omnisciencia es absoluta.²⁶ La tendenciosidad del pensamiento que manipula la obra se manifiesta a través del punto de vista caracterizador: la significación de los personajes antitéticos son meros contenidos mentales del personaje que es presentado como un supuesto previo. Es claro que así la visión de las cosas es unilateral, y que de lo que se trata es de dejar patente esta unilateralidad: hacer propaganda.

Juan Pablo, clase media, el auténtico pueblo para Galdós, es el catalizador social, histórico e ideológico de un proceso que, para siempre, ha llegado a su fin: aristocracia, caciquismo y liberalismo burgués ilustrado (el pueblo está fuera políticamente). Tal proceso ascendente tiene un reflejo en los distintos tipos de lenguaje que se emplean en la obra: arcaico el de las moriscas, Tora y los pastores (son la «sustancia» histórica que se queda en la historia); renacentista en Guillén, melodramática en Monegro; y todos éstos contrastan con la jerga ilustrada y mesiánica de Juan Pablo.

El sistema de relaciones que crean los personajes determina el puesto que la clase media tiene reservado en el futuro de España. El eje en este caso es Laura-España en sus distintas, pero intencionalmente no explícitas, significaciones. El único que se relaciona con ella en todos los niveles es Juan Pablo; los demás sólo se proyectan sobre su dimensión espiritual. De esta manera el único que tiene un acceso político al destino del país es el héroe y lo que representa; el resto es únicamente responsable de la España «esencial». Galdós comete en este caso una serie de interpolaciones propias de todo pensamiento que está a la defensiva: cualquier movimiento contra el statu quo sociopolítico se toma como un atentado a la España eterna; y al revés: la defensa de la situación es una prueba de amor por esa

26. Galdós emplea con mucha frecuencia en su teatro el autorretrato y el retrato novelescos. Como en la novela antigua, los personajes son dibujados antes de actuar, y la omnisciencia del autor, que se expresa mediante confidentes y el empleo adecuado del tono y el énfasis, funciona como vehículo transmisor de ideas. Lo novelesco en el teatro de Galdós no afecta sólo a la anécdota, sino al frecuente empleo de la narración, la descripción y la estructura novelesca.

misma España. Así el conservadurismo se convierte en patriotismo declarado: mecanismo político que la historia repite a cada momento.

La escena final, tan incongruente y forzada, es una prueba de lo anterior: España — el alma — muere cuando estallan las luchas contra Monegro, el dilapidador del país. Galdós, de una forma muy confusa, acusa a los contendientes, sean quienes sean, de causar la muerte de la patria (la acotación señala sugerentemente: «muchedumbre de distintas clases sociales con armas», p. 961 a). Es decir, toda lucha entre españoles redundaría en perjuicio del país considerado como sustancia espiritual. Al parecer, no es necesario especificar la clase de lucha: toda lucha es mala. El planto final de Juan Pablo, y su pronóstico de que todo seguirá igual, de que han abatido una tiranía para levantar otra, de que los demás son vidas sin alma, etc., no hace sino reforzar la precaria situación de las ideas de Galdós.

Unas palabras sobre los procedimientos artísticos que formalizan las relaciones entre los personajes, y una prueba más de cómo Galdós emplea la vanguardia para sus planes ideológicos. La relación Laura-Juan Pablo es simbolizada (alma y vida) y espiritualizada, mientras que las relaciones entre los otros personajes permanecen en su desnuda definición conceptual. El partidismo creador refleja el partidismo del pensamiento: Monegro, Guillén y los pastores quedan anclados en su significación anatematizada, pero Juan Pablo y Laura son elevados al terreno de lo inefable. Frente al caciquismo y la aristocracia, ellos son el alma y la vida de la realidad española: el maridaje entre el país y la burguesía es santificado en el altar de la poesía.

El modelo que ha seguido Galdós para expresar el amor de Laura y Juan Pablo es, muy plausiblemente, *Axel*, de Villiers de l'Isle-Adam. Por un lado, este drama, estrenado pocos años antes de ir Galdós a París, era el paradigma de la sensibilidad simbolista; por otro, a diferencia de las obras de Maeterlinck, aún combinaba dicha sensibilidad con una forma dramática cercana al romanticismo; por último, sorprendía por el lirismo de su lenguaje, oscuro, evanescente.²⁷ Las concomitancias entre *Alma y vida* y *Axel* son apreciables: en el lenguaje, en el tiempo lento de la acción, en el acento desvanecido de los diálogos, e incluso en la plasticidad del decorado (nos estamos refiriendo al cuarto acto) y en la actitud de los personajes. Pero, como en otros

27. ANNA BALAKIAN ha estudiado este aspecto de *Axel*, en *The Symbolist Movement*, N. Y., 1967. (Hay traducción española, ed. Guadarrama.)

casos, las semejanzas terminan aquí: Galdós utiliza el espiritua-
lismo, el lirismo (no vamos a hablar de la calidad del lirismo
galdosiano) y el simbolismo de *Axel* para santificar el predo-
minio de la burguesía. Así, cuando Axel asegura que su amor no
cabe en este mundo, está aludiendo a un ámbito indeterminado
donde la capacidad del hombre para amar tenga una satisfac-
ción; cuando Juan Pablo afirma que la justicia no es de este
mundo está negando el intento que otros quieren hacer para
realizarla. Y para terminar: los simbolistas llamaban símbolo a
la palabra o imagen cuya relación con la realidad contingente
no era perceptible (por eso defendían la relatividad de toda iden-
tificación); Galdós, a pesar de su relativismo confesado, sólo con-
sigue un cierto tipo de alegoría (que el simbolismo despreciaba).

CONSIDERACIONES FINALES

El mensaje que libera Galdós a sus compatriotas en 1902 es
más o menos éste: la única opción para España, en el momento
álgido de su crisis histórica, es el liberalismo; sino, el caciq-
uismo o la aristocracia la despedazarán. Es claro que tal ra-
zonamiento no es correcto: quiera Galdós o no, la presencia
del proletariado es una realidad política auténtica e irreversible
en la España de comienzos de siglo: la huelga general revolu-
cionaria de Barcelona en 1902, la de Córdoba de 1903, la de
Bilbao del mismo año, son ejemplos de esta realidad. Lo que
ocurre es que Galdós sigue pensando como en los tiempos de
Doña Perfecta, donde el cuarto estado no aparecía y el centro
del conflicto estaba entre Pepe Rey y su tía. Por eso el tema de
Alma y vida es tanto la afirmación de la visión liberal como la
negación de los movimientos populares; en puridad es un solo
tema. Por eso tampoco puede ser considerado el drama como un
análisis de la astenia española (que no hay tal), sino como la
añoranza de un mundo amenazado por la derecha y por la iz-
quierda. No es tampoco una tragedia, como pretende el autor;
no lo es formalmente, pero tampoco por su contenido (no se
conoce una tragedia didáctica): es un programa reformador y
antirrevolucionario a la vez.

En cuanto al valor artístico de la pieza basta con lo dicho.
Sin embargo pueden citarse unas palabras que Ramón Pérez de
Ayala dedicó a *Sor Simona*; palabras de sentido preciso, pero
de difícil aplicación a este drama o a *Alma y vida*:

«En don Benito Pérez Galdós, como en Shakespeare, se ve claramente que el autor ha concebido la obra dramática como un todo, en el cual se coordinan en cada momento la acción con el lugar en donde se desarrolla, el carácter con el personaje físico del personaje, el diálogo con la actitud y la composición, la frase con el ademán, la voz con el gesto, en suma, el elemento espiritual con el elemento plástico. Sin esta condición no hay grande obra dramática.» (*Op. cit.* p. 1203.)

... para ir a cubrir la ceniza de los miserables cuartos que sirven como cuartos de dormir en la casa de vecindad madrileña; como llevar a Doña Guillermina Pacheco «vestida de traje liso de marino negro, pañolón obscuro cuando hacía frío, y unos zapatos de raso desgastados y feos».

... En los infiernos de la miseria a los que desciende Galdós, los infiernos «de la gente pobrísima, vendedores ambulantes, mendicantes de la clase más humilde, obreros cargados de hijos, que apenas ganan para ir tirando malamente. Las mujeres apocadas, los hijos encaminados, trabajadores en dura pelea con sus señores, que unas veces les despiden sin motivo, otras les reducen la jornada; industriales en pequeña escala, que son víctimas de la brutalidad de los asentadores; niños que desde que nacen vienen al mundo empadronados para el cementerio. Y estos son los infiernos a que Celia descendiera de la mano de la muerte. Hasta era una buena parte de la sociedad española de 1883. Y Galdós, viejo y ciego, clama por ella. Galdós, una vez más, pide su redención.

... Celia en los infiernos, acto 1.º, escena VII. Seguirnos la edición de los Cuatro Volúmenes de la Editorial Aguilar, Madrid, 1.º VI, 1968, quinta edición. Celia en los infiernos ocupa las páginas 1215-36. Al texto citado, y que Galdós reescribió en boca de Celia, podían añadirse las palabras de Celia en acto 1.º, escena VIII: «El Señor está con los pobres; en los trabajadores que con su trabajo sostienen a su familia; en los desamparados, en los miserables, en los que no tienen los años que piden llorar en las puertas de las iglesias; en los niños abandonados; en los pollos; en los mil y mil indigentes que no hallan comida para su parte; en los que, solitarios por el hambre, caminan al crucear en las esquinas y calles que vagan por las calles; en los que quieren ser buenos y se ven malos; en el desprecio social que los ricos arrojan de su cielo; cuando se les ven como de donde no hay salida posible; en quien decir infierno y cielo es lo mismo que decir pobres y ricos. Sobre el tema de la pobreza, en Galdós, véase especialmente el trabajo de Robert Marjón Fedorczak, *The Theme of Poverty in Galdós's Novels*, publicado en *Romania Nova*, XI, 1968, pp. 105-11, y que estudia especialmente Ángel Guerra y Vozarín. Investigaciones de tesis de la autora de su tesis doctoral *The Theme of Poverty in the Novels of Galdós*, en el Departamento de Literatura Española, presentada en 1966 en la University of Toronto y que no hemos podido consultar.