

4.2-8

GALDÓS, RENOVACIÓN TEATRAL Y ECONOMÍA CULTURAL

Wadda Ríos Font

En esta comunicación me propongo discutir cómo la “sociología de la literatura” del francés Pierre Bourdieu provee una perspectiva útil para comprender el lugar de Galdós en la historia teatral española y su relación con la dramaturgia melodramática de Echegaray, bajo cuyo signo y contexto se desarrolla. Es frecuente en los críticos literarios desestimar este tipo de acercamientos como algo externo a nuestra disciplina y poco relevante para nuestra práctica. Pero si superamos esta actitud veremos que ésta y otras miradas desde fuera aportan una cierta distancia con la cual poder reflexionar sobre nuestras propias actitudes y presuposiciones, y la manera en que afectan la configuración de nuestro campo de estudio.

En su introducción al número de la revista *Estudios escénicos* dedicado en 1974 al teatro de Galdós, Ricardo Doménech hablaba de él como un teatro “perdido” (p. 11). A pesar de las escasas pero importantes añadiduras que se han hecho desde entonces a su estudio, creo que de hecho continúa perdido, como es evidente si comparamos la atención crítica al mismo con la atención a su novelística o al teatro de otros autores, por ejemplo Valle-Inclán y García Lorca. ¿Por qué este aparente olvido dada nuestra constante búsqueda de nuevos temas sobre los cuales escribir innovadores estudios y de viejos argumentos que desmentir con elocuencia? Doménech mismo apuntaba varias posibles razones, de las cuales no es la menor la escasez relativa de estudios dedicados al teatro moderno, especialmente el del XIX, en proporción a los dedicados a otros géneros. Otra razón para la atención limitada al teatro de Galdós puede ser la distinción implícita que se hace entre el novelista y el dramaturgo. Si el primero está más o menos consagrado como el creador de la novela moderna en España (en filiación casi directa con Cervantes), hay mucho menos consenso sobre el impacto preciso del segundo en la trayectoria del teatro, lo cual puede provocar la reticencia por una parte a hablar de un producto que se considere inferior, o por otra a dañar la reputación de Galdós teniendo que admitir lo que muchos consideran faltas significativas.

Según Theodore Sackett en un artículo de 1981, en la crítica de Galdós se pasa del “glacial olvido” de su teatro a “dos actitudes antitéticas” (*Galdós dramaturgo*, p.6) que describe de la siguiente manera:

El destacado historiador del teatro español Francisco Ruiz Ramón, cree que el teatro galdosiano no tiene más mérito que cerrar con

una dosis de innovación y alta calidad literaria el mediocre teatro decimonónico: en el segundo tomo de su historia teatral, sólo menciona a Galdós dos veces, sin indicio alguno de que su obra haya tenido resonancia en la dramática del siglo XX. Otros, en cambio, como Domingo Pérez Minik (“comienza el teatro contemporáneo con Galdós”) y Juan Guerrero Zamora (“por mi parte pienso que el escritor canario es cimiento innegable... del drama español contemporáneo”) ofrecen otra posibilidad crítica. (p.6)

Frente a la falta de seguimiento a su teatro que subordina el dramaturgo al novelista, surge el impulso consciente o inconsciente de acercarlos insistiendo en la radicalidad de su drama, en la modernización que supone frente al panorama teatral de la época, y en su valor social y estético frente a la “mediocridad” reinante en el último tercio del XIX.

Así, Sackett mismo destaca “la expansión de la trillada problemática convencional del teatro de su tiempo, ... (la) experimentación formal y (la) variedad de recursos dramáticos no vistos” (p.8) frente a lo que llama el “panorama de pobreza y mediocridad” de un teatro sujeto a “la órbita de la dramaturgia de Echegaray” (p.6), y enumera a su vez lo que considera repercusiones de Galdós en la obra posterior de, entre otros, Benavente, Valle, Lorca, Alberti y Casona. También Gonzalo Sobejano, antes que Sackett en 1970 y otra vez después en 1978, contrapone las innovaciones de Galdós “al ilusionismo y a la trivialidad” (*Razón y suceso* p.46) imperantes en el teatro, que ve representados (además de por el género chico) “por los dramas de Echegaray y de algunos seguidores suyos” y por “la propensión de casi todos a plegarse a los amaneramientos de Echegaray”. (p.46)

Las aportaciones no sólo de estos dos críticos, sino de varios otros con la misma autoridad, resultan implícitamente en que se haya podido ir construyendo otro Galdós dramaturgo para contraponer al novelista fuera de su elemento en el teatro. Se va solidificando la imagen del pensador original, del genio creador superior que se levanta sobre las medianías de su tiempo para adelantar el teatro con el mismo pie seguro con que transformó la novela; haciéndolo, para utilizar los términos del mismo Sobejano, más realista y más trascendental. Frente al escritor “defectuoso” al que se le criticaba la prolijidad expositiva o el manejo pobre de los recursos plásticos, surge otro cuyos supuestos problemas son precisamente lo que tiene de innovador: el análisis de las almas frente a la supremacía de la acción, la intención firme de renovar la puesta en escena corriente.

No es mi intención desmentir esta imagen ni discutir el talento o la calidad de Galdós, indiscutibles si el tema que se trata es el talento o la calidad y lo que significan para nuestra comunidad interpretativa, para mí también, esas palabras. El tema al cual me voy acercando, sin embargo, es el de las revoluciones artísticas, para sugerir que tal vez el vocabulario del valor del que dependemos como críticos determina una visión de la

historia literaria a la cual es difícil sujetar el teatro de Galdós. Los términos en que normalmente hablamos de los escritores y de sus obras son intensamente valorativos. Sin referirnos siquiera a los que quedan fuera de los manuales y de las monografías -porque la mera mención es ya un juicio y una construcción de canon- nuestros escritos están llenos de clasificaciones basadas en sobreentendidos sobre lo que es "bueno".

Es bueno el texto complejo y polisémico, original en su contexto de producción y a la vez disponible para nuevas lecturas en tiempos sucesivos. En palabras del crítico Thomas Greene,

una obra menor revela su participación en una práctica codificada y convencional; una obra importante revela su lucha por alterar esta práctica... La obra está marcada por su venida al mundo... (pero contiene también) una virtualidad de significado que rebasa la temporalidad de su origen y la mutabilidad de sus convenciones. (p.219, mi traducción)

Sin afirmar que necesitemos deshacernos del pensamiento de este tipo, sí me parece necesario ampliarlo. Si por una parte excluye posibilidades de valor que existieron en otras épocas o existen ahora en otros contextos culturales o ideológicos que aquel desde el cual cada uno de nosotros opera, por otra nos deja sin demasiados modelos de acercamiento a casos como el que ejemplifica el teatro de Galdós.

Ocurre entonces que, o nos referimos a su dramaturgia tentativa y quizá incómodamente, o caemos en la trampa de darle todo o nada. O renueva radicalmente el teatro del XIX o fracasa, sea por su caída en los moldes que se proponía superar o por la falta de preparación de sus contemporáneos para captarle. Lo primero se puede deducir de argumentos como por ejemplo el de Isaac Rubio en *Estudios escénicos* al escribir que después de 1896 Galdós pasa por una crisis "porque sus dramas han venido desmintiendo la teoría teatral que había expuesto... (y) se acercan cada vez más al modelo que... había anatematizado: Echegaray" (*Alma y vida*, p.176). Lo segundo (el destiempo con sus coetáneos) está sugerido en investigaciones como la de Roberto Sánchez, que considera en 1984 por qué *Realidad* no situó a Galdós "entre los maestros del teatro moderno" y se pregunta "si la modernidad que hay en el primer drama del novelista no era algo que estaba más allá de los límites del empresario (Emilio Mario, considerado el más progresista de la época) y sus actores". (p.264)

Volviendo a Bourdieu como posible modelo de acercamiento a un teatro tan problemático, trataré de describir a grandes trazos y lamentablemente haciéndoles poca justicia los elementos de su teoría que me sugieren otra lectura del Galdós dramaturgo. Según Bourdieu, pocas áreas dependen del culto a la figura del gran creador individual en la misma medida que las áreas del arte y la literatura. Para él, la concentración en esta imagen de

herencia romántica relega a la invisibilidad las complejas relaciones estructurales que constituyen el campo literario en un período o una sociedad dados. De esta forma, al asumir la literatura simplemente como un corpus de autores y de obras, la historia literaria no llega a convertirse en verdadera ciencia del campo literario.

Bourdieu presenta su visión alternativa, que busca configurar este campo como una red de fuerzas y de contiendas en la cual cada individuo (no sólo los autores de distintos niveles, sino también los lectores o espectadores, los directores, los agentes, los empresarios, los editores, los críticos universitarios o de periódicos, etc.) cumple una función determinada por el repertorio de posibilidades de una economía simbólica. La estructura del campo se funda en dos oposiciones básicas: la primera, la oposición entre un espacio de producción masiva y un espacio de producción restringida, y la segunda, la oposición, ya en el espacio de la producción restringida, entre las figuras consagradas y los neófitos, es decir, entre la ortodoxia y la herejía.

Según Bourdieu los distintos géneros -la poesía, la novela, el drama- han seguido a distintos ritmos un mismo avance hacia la aparición y consolidación del espacio de la producción restringida (la producción estrictamente "estética" de unos pocos y para unos pocos). La marcha más rápida es la de la poesía, y la más lenta la del teatro, dada su mayor dependencia del público burgués y su consiguiente mayor susceptibilidad a los tipos menos "artísticos" de legitimación: el reconocimiento de los salones, tribunales y academias que la burguesía instituye y los beneficios económicos. Para Bourdieu el espacio de producción restringida es, sin embargo, una *economía*, o más específicamente lo que llama una economía de mala fe" (p.76, mi traducción).¹ La mala fe se deriva del aparente desinterés en la ganancia monetaria. Se pretende colectiva y *sinceramente*, sin caer por necesidad en el cinismo, que el valor de autores y obras no es comercial. En cambio, se aspira al "capital simbólico", entendido como "un capital... que supone el poder de consagrar objetos (mediante la firma o la marca) o personas (mediante la publicación, la exhibición, etc.), y por tanto de conferir valor y (a la larga) de recibir las ganancias de esta operación". (p.75)

En el espacio de la producción restringida la lucha por el capital simbólico es en el fondo la lucha de los "nuevos" con los "viejos" por imponer su idea del arte como la más auténtica. Aquellos que ya han adquirido una posición dominante han de mantenerse en ella, ayudados por su previo éxito en imponer sus criterios estéticos y por todo el aparato de críticos y agentes que tiene interés de algún tipo en la continuación del orden existente. Los "vanguardistas", en cambio, recurren a estrategias subversivas, acompañando frecuentemente su producción de un corpus corolario de manifiestos y manifestaciones de la renovación que buscan encarnar. La revolución, sin embargo, no puede ser nunca completamente

exitosa. Los nuevos autores deben derrumbar la jerarquía del campo sin perturbar el campo mismo. La ruptura tiene que ser con la generación anterior que están llamados a reemplazar, pero no, evidentemente, con los principios del arte. Una de las estrategias preferidas es, por tanto, la del regreso a las fuentes, a los abuelos, volviendo así contra los padres las armas del "asceticismo, la osadía, el ardor, el rigor y el desinterés". (p.84)

No es difícil ver cómo esta visión evolutiva de la producción literaria puede ser aplicable al Galdós dramaturgo. Como es bien sabido, Galdós comienza a escribir dramas movido por el deseo abiertamente expresado de renovar el teatro de su tiempo. O, en otras palabras, de introducir decisivamente unos cambios que llevarían el teatro a una forma más auténtica que la existente, que tilda de más artificiosa que artística. Según escribe en uno de los ensayos del volumen *Nuestro teatro*, escritos durante la década de los 80,

los patrocinadores intransigentes del teatro tal como hoy existe, no han caído en la cuenta de que defienden una forma novísima, de ayer, como quien dice, el teatro de Scribe y su escuela, sistema de artificios para producir efectos de la índole más grosera y vulgar. (p.154)

Frente a la mera "habilidad mecánica" (*NT*, p.154) que caracteriza este teatro, considera necesario desarrollar una estética de la naturalidad, "virtud que en España no ha poseído nadie como la poseyó Moratín". (*NT*, p.22)

Para recuperar y, claro está, también mejorar la estética del abuelo (o los abuelos, ya que regresa también a la dramaturgia de Ramón de la Cruz), reta al padre, Echegaray, al cual invita en 1885 a dar el paso necesario: "Echegaray... es el llamado a marcar este camino. No le faltarían recursos para ello. Necesitaría únicamente cortarse un poco las alas, abatir el vuelo, atender más a la verdadera expresión de los sentimientos humanos que a los efectos" (*NT*, p.142). Desanimado tal vez por la falta de respuesta de Echegaray -que al poseer todo el capital simbólico que le hacía falta seguiría la lógica que en inglés llamamos "if it ain't broke don't fix it" (si no se ha roto no hay que arreglarlo)-, y animado por Emilio Mario, Galdós comienza con *Realidad* en 1892 su propio intento de renovación.

A partir de este momento y a lo largo de su carrera luchará en sus dramas y en manifestaciones como los prólogos a *Los condenados* y *Alma y vida* por imponer su ideal estético. En otro texto, he argumentado basándome en el análisis de *Realidad*, *Los condenados* y *Electra* (esta última en comparación con un drama estrenado por Echegaray en 1898 y titulado *El hombre negro*) que Galdós no logra en última instancia apartarse definitivamente del teatro melodramático contra el cual escribe.² El propio impulso moralizador y de reforma social que muchas veces le anima, así como la necesidad de mantenerse legible para el público y el deseo -por

qué no- de tener éxito, le llevan en bastantes ocasiones al melodrama. Y si en obras como *Realidad* y *Los condenados* logra introducir matices éticos y escénicos desusados en la dramaturgia melodramática, en muchas otras incluyendo por ejemplo *La loca de la casa* o *Electra* recurre a la polarización moral y a varios recursos interpretativos característicos del melodrama de Echegaray.

Supongo que en esto mi apreciación del teatro de Galdós se acerca un poco a la que cité de Isaac Rubio,³ pero quizá con una diferencia de juicio valorativo, pues sigo a críticos como Peter Brooks en considerar el melodrama como una forma fundamental del pensamiento moderno. Pero lo que importa ahora es que según la visión del campo literario que vengo describiendo, los términos en que normalmente definimos el teatro de Galdós -revolución, exitosa o fracasada- no son los más útiles ni los que más justicia le hacen. Prefiero ver un panorama teatral español en el cual hacia finales del siglo XIX coexisten dos corrientes, la de la continuación y la del cambio, como diría Luis Fernández Cifuentes, la de la norma y la de la diferencia. Hay un movimiento gradual hacia un nuevo horizonte de expectativas (el de un mayor realismo en los temas y en la puesta en escena), y es en ese proceso que Galdós participa. Claro está que participa, por razones variadas, de una manera más visible y en consecuencia relativamente más efectiva que otros dramaturgos que intentaron antes una reforma similar, como es el caso bastante interesante de Enrique Gaspar.

Cuando llega al teatro un reconocido autor de novela que lo clasifica como "en decadencia" (*Nuestro teatro*, p.151) y propone una receta para su vigorización, naturalmente tiene un impacto mayor que el de un desconocido. En este sentido es curioso que también Echegaray, que fue la mayor influencia inmediatamente antes de Galdós, llegara al teatro siendo ya una figura pública establecida. Es conocida la anécdota de la representación de su primer drama, que fue una sofisticada estrategia de *marketing*: Se utilizó un seudónimo, Jorge Hayaseca, que el público fácilmente descifró como acrónimo de José Echegaray, a quien por supuesto se le acabó llamando al escenario varias veces a la hora de los aplausos.

Como Echegaray anteriormente, Galdós trae al teatro su prestigio acumulado, su poder de consagración de un texto con su sola firma. Más aún, trae una teoría del arte -novelístico o teatral- previamente difundida, y trae un público que ya es suyo y ya está al menos parcialmente iniciado en su doctrina realista. Todo lo cual hace que de hecho tenga un papel importante, si no en la revolución radical e inmediata, sí en el movimiento decisivo hacia una nueva norma teatral, y esto sin importar que en sus dramas específicos acierte o no a incorporar siempre las reformas que propone.

Que Galdós es un renovador, o dicho de otro modo, que logra modificar hasta cierto punto el horizonte de expectativas de su época, se puede

entonces decir, con las salvedades necesarias, en cuanto a los temas y técnicas del drama. Pero me parece más interesante que se pueda decir también en cuanto a otro ámbito, del cual también Bourdieu nos ha dado la pauta. Antes mencioné que el sociólogo francés ve en los distintos géneros un movimiento progresivo hacia la diferenciación entre un espacio de producción masiva, dirigido a la ganancia inmediata, y un espacio de producción restringida, dirigido al capital simbólico y la ganancia diferida, y caracterizado por la actitud estética elitista (el arte de difícil iniciación). Para Bourdieu, hay autores -en la novela francesa menciona a Flaubert, y en el drama a Zola- que a través de sus obras y de las relaciones con su entorno redefinen la posición del escritor de manera que impulsan el género aceleradamente hacia esa diferenciación.

En el contexto español del XIX, no me cabe duda de que esa función la ha cumplido, en un grado mucho mayor que otros escritores, Galdós. La cumple en la esfera de la novela, donde a partir de su introducción de una nueva norma se comienza a distinguir cada vez más entre la novela artística y la novela subliteraria, industrial o "popular". La cumple también en la esfera del teatro, de forma quizás menos contundente pero decididamente comprobable. Si bien ya existía una separación entre el género chico y el teatro "serio" análoga a la distinción entre entretenimiento y arte, creo que es Galdós quien comienza a efectuar una separación del mismo tipo ya dentro de este teatro serio.

Galdós es la primera figura de la escena española en comenzar a propagar insistentemente la noción de un teatro intelectual. Quizás en ningún texto están tan sintetizadas sus ideas al respecto como en el prólogo a la primera edición de *Alma y vida* (1902). En este texto afirma, sorprendentemente dado el tiempo y lugar en los que escribe, que

nunca pensé ganar en este drama el aplauso popular, y que más bien he tratado de esquivarlo... Buscaba, sí, el sufragio de las clases superiores, de ese público selecto que aquí tenemos, compuesto de personas extrañas a la profesión literaria, pero de notoria cultura, sin prejuicios, con el cerebro limpio de las estratificaciones de escuela que a tantos incapacita(n) para el libre goce de las dulzuras del arte. (*Cuentos y teatro*, p.521).

Esas "clases superiores" no deben de ninguna manera confundirse con las clases superiores en rango o riqueza, a las cuales critica severamente la falta de sensibilidad literaria:

La presencia del público aristocrático en los teatros españoles de comedia y drama no lleva calor, sino frialdad; no entusiasmo, sino indiferencia. Es un personal florido y brillante que entra en la casa de Lope como en visita desigual o de circunstancias, mirando con poca estimación al dueño de la casa y a sus sucesores o tataranietos. (*CT*, pp.527-528)

Con respecto a la posición del dramaturgo frente a los espectadores, Galdós es tajante: "El autor es entidad superior al público, y así debe continuar hasta que se demuestre lo contrario" (CT, p.526). Su misión, así como la de los críticos, es formar un nuevo público capaz de ponerse a la altura de sus innovaciones. Por tanto, ni aquí ni en el anterior prólogo a *Los condenados* (de 1894) se abstiene Galdós de sermonear a críticos y a público, instruyéndoles sobre los juicios positivos y negativos que podían haber hecho y no hicieron, y casi literalmente riéndose de las críticas que sí circularon, como la de llamarle melodramático.

Es importantísima la función de los prólogos como documentos de *teatro*, porque no solía ser éste un foro utilizado para manifestaciones de este tipo. Entre otras cosas, responden a la advertencia que Galdós hace reiteradamente a los críticos de que no se puede emitir dictamen autorizado sobre una obra a la mañana siguiente del estreno. Es necesario detenerse a reflexionar, y no estaría mal que los que lo hacen supieran de qué hablan, pues Galdós critica la deplorable situación de que mientras los verdaderos intelectuales se dedican a otra cosa, "periódicos poderosos mandan al estreno de una producción literaria al revistero de toros". (Prólogo a *Los condenados*, CT, p.316)

Por todo esto es oportuno que un autor ilumine su propia obra:

Ningún autor debe abandonar sus obras, aunque el público las oiga con frialdad y el frívolo reporterismo las maltrate... Todo autor que tiene lazos de simpatía y de gratitud con el público está obligado, hasta por cortesía, a decir algo a éste sobre la obra que no fue de su agrado, a defenderla si puede, a explicarla si es oscura, a declarar sus errores, si los ve; a trazar, en fin, una línea divisoria entre la crítica formal y la garrulería impertinente. (Prólogo a *Los condenados*, CT, p.316)

Para hacer "crítica formal", entonces, no hay que limitarse a la impresión del estreno. Se deduce que Galdós confiere a la publicación de los dramas una importancia que va más allá de la estrategia de mercado según la cual en nuestros días aún se publican, por ejemplo, las novelas en las cuales se basan los éxitos cinematográficos. La obra está escrita no sólo para permanecer cierto número de días en cartelera, sino para formar parte de un canon teatral y literario, y para dar de sí no solo en la puesta en escena sino en la lectura privada.

De esta manera Galdós opone a la corriente emocional y efectista dominante en el teatro de la época una alternativa que busca el rigor intelectual tanto dentro de las obras, en la presentación que él llamaba analítica de los personajes y los temas, como fuera de las obras, en su sistema de difusión (lectura y crítica). No es que una suplante a la otra; ambas siguen existiendo (no hay que olvidar que a Echegaray se le concede

el Premio Nobel en 1905). Pero el modelo de Galdós triunfa eventualmente en cuanto al prestigio cultural, e impone una línea que se va a consolidar a partir de los experimentos teatrales de los escritores del 98. Tanto se impondrá entonces la supremacía de la reflexión sobre la impresión en el teatro, que un escritor como Valle-Inclán dará ya el paso a un teatro predominantemente para leer, de imposible o al menos difícilísima representación.

Por vías algo enrevesadas, he vuelto a la idea del creador singular que efectúa una renovación esencial en el teatro de un tiempo y un lugar determinados. Galdós acerca el drama a un cambio -el de la distinción entre lo "alto" y lo "bajo" o masivo, popular- que ya se estaba produciendo, por su propio influjo, en la novela. Y en tanto ese cambio es una marca de modernidad, es justo llamarle, como tantas veces se le ha llamado, modernizador del teatro español. Quiero pensar, sin embargo, que he vuelto a esta imagen del "maestro" por una vía más segura, que al entender la renovación como parte de un proceso más amplio de economía cultural no me exige ni minimizar ni dar cuenta de los fracasos parciales de Galdós en imponer su propia estética dramática. Lo importante, finalmente, no es que Galdós tuviera mayor o menor éxito en lograr los objetivos que se imponía -y tal vez es indiscutible que los logró mucho mejor en la novela-, sino que fue parte importantísima (aunque no aislada) de un engranaje en el cual los críticos e historiadores literarios a veces no pensamos suficientemente. Ya lo dijo él mismo en *Nuestro teatro*: "Cuando el gusto cambia, muchos lo atribuyen a influencias de este o el otro autor, de esta o la otra escuela, y no ven la lógica profunda a que el fenómeno obedece". (NT, p.139)

NOTAS

- ¹ Cito y traduzco del volumen en inglés *The Field of Cultural Production*, editado por el profesor Randal Johnson de la Universidad de California en Los Ángeles, ya que este libro reúne distintos escritos de Bourdieu sobre el campo de la producción cultural no agrupados previamente en edición francesa. Varios de los artículos incluidos fueron publicados originalmente en inglés, en revistas como *Poetics*, *Critical Inquiry* y *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, o presentados en Princeton University en 1986.
- ² El otro texto al que me refiero, citado en la bibliografía, es mi libro *Rewriting Melodrama: The Hidden Paradigm in Modern Spanish Theater* (1997). La tesis central de este estudio es que al hablar de melodrama hay que diferenciar entre éste como género dramático, que en España predomina desde finales del siglo XVIII hasta más o menos mediados de siglo XIX, y lo melodramático como modalidad de pensamiento estético y moral. Lo melodramático, entendido de esta manera más amplia, penetra el teatro de la segunda mitad del siglo a través de la dramaturgia hegemónica de Echegaray (que en su día se consideraba sobre todo *trágica*), y se instituye como modelo central al cual todos los dramaturgos posteriores a él deben enfrentarse. Si por una parte se origina una escuela melodramática que sigue a Echegaray, por otra van apareciendo retos al modelo que logran distintas medidas de éxito en su superación a medida que el siglo avanza. En este contexto, el desafío de Galdós, más consistente en su crítica que en su dramaturgia, es un intento constante de negociar entre la ruptura y la necesidad de ajustarse a un paradigma melodramático que provee éxito y conexión con el público cuyas expectativas han de tenerse en cuenta. En sus dramas, se oscila desde los planteamientos éticos sintéticos de dramas como *Los condenados*, de los más alejados del melodrama, hasta las diferentes combinaciones -armónicas o no- de melodrama y realismo en otras obras.
- ³ Con posterioridad al Sexto Congreso Internacional Galdosiano en el cual he leído esta comunicación, ha sido presentado en Madrid el número 19-20 del *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*. Allí aparece un artículo titulado «Política y melodrama en el teatro de Galdós», de Gonzalo Sobejano, en el cual este crítico añade una nueva contribución a la polémica que desde los años 70 ha sostenido con Isaac Rubio sobre el mayor o menor melodramatismo del autor. La posición central de Rubio aparece citada en el texto de este ensayo; la de Sobejano, según él mismo la describe, era la siguiente: “Concediendo que en el teatro de Galdós obraban algunos componentes melodramáticos emparentables con los del teatro de Echegaray -de forma, sobre todo-, me esforzaba por salvar al autor de *Electra* de la reducción a la que creía verle sometido por Isaac Rubio” (“Política y melodrama”, p.15). Tras un nuevo repaso al tema, Sobejano cambia parcialmente su visión, y concluye: “En esta réplica tardía a los argumentos de Isaac Rubio sobre el melodramatismo del teatro de Galdós, me declaro finalmente convencido de que quien llevaba la mayor parte de razón era él, y no yo. Creo ofrecer una precisión, y es que aquella tendencia al melodrama se acrecienta cuando el asunto del drama es político-social, y no ético-interpersonal” (*PM*, p.23). Coincido con esta precisión, según queda sugerido en *Rewriting Melodrama*, ya que la tendencia de Galdós a la polarización melodramática es claramente mayor en los dramas en los que se esfuerza por demostrar una tesis de consecuencia social.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON IMBERT, E., «Un drama ibseniano de Galdós», *Sur* 16, 1948, 167, pp.26-31.
- BERENGUER, A., ed. *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*, Consejería de Cultura, Madrid, 1988.
- BERKOWITZ, H. Ch., «Galdós, *Electra* in Paris», en *Hispania* 22, 1939, pp.31-40.
- BLANQUAT, J., «Au temps d'*Electra*; Documents galdosiens», en *Bulletin Hispanique* 68, 1966, pp.253-308.
- BOURDIEU, P., *The Field of Cultural Production*, Ed. Randal Johnson, Columbia University Press, New York, 1993.
- BROOKS, P., *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Columbia University Press, New York, 1985.
- CABAÑAS, P., «Comella visto por Galdós», en *Revista de literatura* 26, 1966, pp.91-99.
- CAMPOS, J. «Nota sobre dos capítulos de *La desheredada*», *Estudios escénicos*, pp.165-172.
- CARNEY, H., «The two versions of Galdós' *La loca de la casa*», en *Hispania* 44, 1961, pp.438-440.
- CASALDUERO, J., «*Alceste*: Volver a la vida», en *Estudios escénicos*, pp.113-130.
- CATENA, E., «Circunstancias temporales de la *Electra* de Galdós», en *Estudios escénicos*, pp.79-112.
- DOMÉNECH, R., ed. «En busca del teatro de Galdós», en *Estudios escénicos*, pp.11-12.
- . «Ética y política en el teatro de Galdós. Aproximación a *Cassandra* y *Sor Simona*.», en *Estudios escénicos*, pp.223-249.
- . Introduction to *Quien mal hace, bien no espere*, by Benito Pérez Galdós, en *Estudios escénicos*, pp.253-264.
- . *Estudios escénicos* 18. Número especial dedicado a Benito Pérez Galdós, 1974, pp.1-295.
- ECHEGARAY, J., *El hombre negro*, Florencio Fiscowich, Madrid, 1898.
- ELTON, W. S. «Autocensura del drama galdosiano», en *Estudios escénicos*, pp.139-54.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, L., *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Prensas Universitarias, Zaragoza, 1986.
- FINKENTHAL, S., «The Social Dimensions of Galdós' Theater», en *Hispania* 59, 1976, pp.442-449.
- GARCÍA LORENZO, L., «Bibliografía teatral galdosiana», *Estudios escénicos*, en pp.215-222.
- . «Galdós descende a los infiernos», en *Estudios escénicos*, pp.195-202.
- GIL, A., «Notas e impresiones acerca del teatro de Benito Pérez Galdós», en *Estudios escénicos*, pp.155-164.
- GIL, I. M. «Dos encuentros con *El abuelo*», en *Estudios escénicos*, pp.73-78.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, E., «El drama social contemporáneo: Pérez Galdós y Gómez de la Serna», *Estudios escénicos*, pp.131-138.
- GRAU, J., «El teatro de Galdós», *Cursos y conferencias* 24, pp.139-141, 1943, pp.39-55.
- GREENE, T., «On the Category of the Literary», en *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, Junio 1986, pp.217-224.

- GUTIÉRREZ, J., «La 'pasión' de Santa Juana de Castilla», en *Estudios escénicos*, pp.203-214.
- IGLESIAS FEIJÓO, L., «Valle-Inclán y Galdós», en *Anales de la literatura española contemporánea* 6, 1981, pp.79-104.
- ORTIZ ARMENGOL, P., «Galdós y Valle-Inclán», en *Revista de occidente*, pp.10-1, 1976, pp.22-28. PÉREZ GALDÓS, B., *Cuentos y teatro, Obras Completas*, Aguilar, Madrid, Vol. IV, 1990.
- . *Nuestro teatro. Obras inéditas*, Vol. V. Ed. Alberto Ghirardo, Renacimiento, Madrid, 1923.
- PÉREZ MINIK, D., «Galdós, ese dramaturgo recobrado», en *Estudios escénicos*, pp.13-24.
- PHILLIPS, A. W., «Galdós y Valle-Inclán: a propósito de un texto olvidado», en *Anales galdosianos* 14, 1979, pp.105-114.
- RÍOS-FONT, W., *Rewriting Melodrama: The Hidden Paradigm in Modern Spanish Theater*, Bucknell University Press, Lewisburg, y Associated University Presses, Londres, 1997.
- RUBIO, I., «*Alma y vida*, obra fundamental del teatro de Galdós», en *Estudios escénicos*, pp.173-194.
- . «Ibsen y Galdós», *Letras de Deusto* 4.8, julio-diciembre 1974, pp.207-224.
- . «Galdós y el melodrama», en *Anales galdosianos* 16, 1981, pp.56-57.
- RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Cátedra, Madrid, 1986.
- . *Historia del teatro español (siglo XX)*, Cátedra, Madrid, 1975.
- SACKETT, T. A., «Galdós dramaturgo, reformador del teatro de su tiempo», en *Estreno* 7, 1981, 1, pp.6-10.
- . *Galdós y las máscaras: historia teatral y bibliografía anotada*, Verona, Università degli Studi di Padova, 1982.
- SAENZ, H., «Visión galdosiana de la religiosidad de los españoles», en *Hispania* 20, 1937, pp.235-242.
- SÁNCHEZ, R. G., «Emilio Mario, Galdós y la reforma escénica del XIX», en *Hispanic Review* 52, 1984, pp.263-279.
- SCHMIDT, R., *Cartas entre dos amigos del teatro: Manuel Tolosa Latour y Benito Pérez Galdós*, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1969.
- SHOEMAKER, W. H. «La acogida pública y crítica de *Realidad* en su estreno», *Estudios escénicos*, pp.25-40.
- SOBEJANO, G., «Echegaray, Galdós y el melodrama», en *Anales galdosianos* 13, 1978, Anejo, pp.91-117.
- . «Efectos de *Realidad*», en *Estudios escénicos*, pp.41-62.
- . «Política y melodrama en el teatro de Galdós», en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 19-20, diciembre 1996, pp.13-26. Número titulado *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*, eds. Dru Dougherty y Maria Francisca Vilches de Frutos.
- . «Razón y suceso de la dramática galdosiana», en *Anales galdosianos* 5, 1970, pp.39-54.
- WARSHAW, J., «Errors in Biographies of Galdós», en *Hispania* 11, 1928, pp.485-499.
- . «Galdós's Apprenticeship in the Drama», en *Modern Language Notes* 44, 1929, pp.459-463.