

4.2-3

CONFLICTOS ECONÓMICOS Y CULTURALES EN EL TEATRO DE GALDÓS

Mary Coffey

En *La loca de la Casa*, Benito Pérez Galdós dramatiza la historia de los difíciles comienzos del matrimonio entre Victoria Moncada, la hija de un industrial catalán, y Pepet Cruz, un nuevo rico cuya situación financiera no puede redimirle de la falta de refinamiento social. Desde el principio de la obra, Galdós representa a Cruz y su poder económico bajo una óptica no muy positiva, claramente reflejada en la descripción hecha por su futura cuñada.

GABRIELA. -Hombre de baja extracción, alma sórdida y cruel, facha innoble, la riqueza no le ha enseñado, como a otros, a sobredorar la grosería de sus modales, la vulgaridad zafia de sus pensamientos (p.170).¹

Por el contrario, Cruz describe a las hijas de la familia Moncada como le habían parecido cuando eran niñas, como "seres de raza superior, a los cuales no podía tocar, y me creía indigno hasta fijar en ellas mis ojos" (p.178). Al unir individuos de estas dos diferentes clases sociales, Galdós simboliza indiscutiblemente la necesidad de reconciliar la herencia cultural y las tradiciones españolas con las inevitables demandas del desarrollo económico y la industrialización. Estas dos fuerzas deben llegar a un arreglo mutuo para prosperar.

En la obra *El abuelo*, Galdós cuenta la historia de un aristócrata, antaño poderoso y ahora arruinado, que siente la necesidad de descubrir la verdad sobre la legitimidad de sus nietas. En un momento de gran tensión emocional, el Conde de Albrit arremete contra sus antiguos criados que no han sido capaces de reconocer su deuda de gratitud hacia él.

EL CONDE.- (...) no sois nobles, que también los de origen humilde saben serlo; no sois delicados, porque en vez de dar un consuelo a mi grandeza caída, la pisoteáis; (. . .) Sois ricos; pero no sabéis serlo. Yo sabré ser pobre,... (p.661)

Aquí, como en *La loca de la casa*, Galdós resalta la relación entre el estatus social y la conducta social. Pero hay una diferencia significativa con respecto a la obra anterior, en la que la simple dicotomía de posición social y estatus económico se complica ahora cuando el Conde reconoce que no hay contradicción inherente en el hecho de ser noble y pobre a la vez. La nobleza, subraya Galdós, no viene dada por la riqueza económica.

En estas dos obras, Galdós presenta dos tratamientos muy distintos de los temas de la conciencia de clase y la lucha de clases. Mientras en *La loca de la casa* Galdós deja ver que cree en la necesidad de una reconciliación entre el beneficio económico capitalista y la herencia cultural, en *El abuelo* sitúa estas fuerzas en relación inversa la una con respecto a la otra. De manera más significativa, sin embargo, Galdós crea en *El abuelo* una nueva configuración de la conciencia social que, en efecto, imposibilita el esperanzador desenlace de la primera obra, ya que insiste en que estas dos fuerzas permanecen bloqueadas en una lucha perpetua. En este trabajo me gustaría analizar cómo Galdós cambia su idea en torno a las clases sociales y lucha de clases en estas dos obras y lo que esos cambios indican en cuanto a las propias esperanzas que Galdós tiene sobre el futuro de España.

El hecho de que Galdós hiciera un papel político más activo en España con el cambio de siglo, ha animado a los críticos a buscar las diferentes maneras en que la ideología política del autor queda reflejada en sus novelas y en sus dramas. Los resultados, como sabemos, han sido diversos. Algunos críticos lo califican de visionario, otros advierten un firme desarrollo de sensibilidades políticas y aún hay quienes afirman que Galdós nunca superó su ingenua confianza en la capacidad de la clase media española para llevar a cabo una reforma social.² El debate se ha centrado en la cuestión de si Galdós, después de 1898, dio alguna vez un tratamiento político a los problemas de España verdaderamente diferente de aquellos que habían dominado la escena durante finales del siglo XIX.

Una cuestión importante es saber hasta qué grado Galdós realmente entendió el tema de la lucha de clases. Su teatro nos brinda una excelente oportunidad para estudiar este tema. El ensayo de Ángel Berenguer "Teatro y teatralidad en Galdós" señala la conexión entre el teatro y el activismo político de Galdós.³

En efecto, no debe olvidarse la conexión entre objetivos sociales y creación literaria que coexisten en un sector de la tradición romántica al avanzar el siglo XIX. Ello, unido al desarrollo de las ideas elaboradas en torno al socialismo (utópico y científico), coadyuva a sentar las bases de una tradición teatral, tan atenta a la justicia social como intrigada por la aparición de nuevas dimensiones psicológicas en los individuos de las clases medias profesionales europeas, que se enfrentan a un nuevo siglo sin modelos ni fórmulas viables.

Una comparación entre *La loca de la casa* y *El abuelo* indica que los conceptos sobre las clases sociales y la lucha entre el capitalismo y la herencia cultural se desarrollaron de manera importante después de 1898. El problema social que trata en 1893 en *La loca de la casa* vuelve a aparecer con mayor profundidad, complejidad y pasión, en *El abuelo* en 1904.

Galdós, en efecto, trata de concienciar al público de clase media sobre el tema de clases al presentar un tratamiento singular de la definición de la identidad social.

La loca de la casa: un estudio de las divisiones de clase y el poder económico.

Como en su obra anterior, *Realidad*, Galdós intentó formular un nuevo subgénero dramático con *La loca de la casa*, una mezcla de novela y teatro. La publicación de la novela recibió escasa atención, pero la versión teatral de enero de 1893 tuvo mejor acogida.⁴ Berkowitz ha afirmado que el interés de Galdós en el teatro se debía a su convicción de que España necesitaba “un nuevo drama que acentuara el carácter y los valores morales y éticos que atañían a los nuevos problemas de la vida”.⁵ Ciertamente *La loca de la casa* se centraba en algunos de estos problemas sociales contemporáneos.

Ángel del Río opina que *La loca de la casa* fue un intento de “dar una visión conciliadora frente a la visión de la vida como lucha de elementos irreconciliables característica de su obra anterior.”⁶ La familia Moncada, miembros de la alta burguesía, se han aliado socialmente a la aristocracia. Por consiguiente, corren el riesgo de no aportar nada al nuevo orden social que Pepet Cruz y el auge del capitalismo representan.

La aristocracia, creación del pasado, de la historia, es la depositaria de la cultura y del espíritu. El pueblo es la fuerza vital. El pasado es el alma, el presente la vida. El problema de la historia es el de ir trasvasando las esencias permanentes del espíritu en las nuevas formas de la vida. (del Río, p.243)

Así lo indica Cruz con su deseo de emparentarse con la familia Moncada, “...yo, que fui y quiero seguir siendo pueblo, deseo que el pueblo se confunda con el señorío, porque así se hacen las revoluciones... sin revolución...” (p.192).

En otra interpretación de las fuerzas opuestas, Finkenthal opina que la obra “trata la realidad social del bien y del mal”.⁷ Victoria le dice a Cruz en las últimas líneas de la obra, “Eres el mal, y si el mal no existiera, los buenos no sabríamos qué hacer... ni podríamos vivir” (p.215). Significativamente, la identificación del bien y del mal está unida de forma intrínseca al uso del dinero. Victoria presenta una perspectiva socialista muy clara, y es ella quien propone que el dinero de su marido debería ser utilizado para lograr grandes reformas sociales. El deseo de Victoria de lograr reformas, y su identificación en la obra como “el bien”, indica claramente la actitud de Galdós hacia la responsabilidad social de las clases altas.

Sin embargo, hay un interesante giro en la lucha de la pareja para coexistir, el cual supone más que un deseo de presentar a Victoria como “la abogada

del nuevo credo" (del Río, p.248). Una separación crucial entre ellos sucede cuando Victoria le da dinero a la Marquesa de Maravella, que no puede cubrir los pagos del patrimonio hipotecado de su familia. Cruz, como se sospechaba, es el que mantiene la hipoteca, y cuando descubre lo que Victoria ha hecho, deniega el préstamo. El suceso tiene su explicación en la primacía de las tradiciones culturales. Victoria entiende que el prestigio social y la herencia cultural del patrimonio es mayor que el valor del préstamo. Por otro lado, Cruz entiende que su lugar en la sociedad depende de su capacidad para acumular poder económico, lo que le servirá de apoyo contra el capital cultural acumulado en manos de familias como los Moncada. Así, el conflicto, que hasta entonces había sido tratado con respecto a la diferencia de clases, de repente se revela como un conflicto entre el capital cultural (las tradiciones sociales y la herencia cultural que la aristocracia y la alta burguesía representan) y el mero poder económico.

Victoria deja a Cruz primeramente decidida a vivir separada de su marido. La obsesión de Cruz por el dinero, su avaricia y sus celos parecen ser un obstáculo insalvable para la felicidad conyugal. A pesar de todo, a Victoria le sigue atrayendo la vida activa de su marido. Ella ha aprendido a ayudarlo en los negocios y eso le hace sentirse útil. Y lo más importante es que está embarazada, y desea un padre para su hijo. Debe haber una reconciliación, y Galdós la llevará a cabo de manera heterodoxa.

En el clímax de la obra, la pareja comienza a negociar sobre las obligaciones de Cruz para asegurar el regreso de su esposa y su futuro hijo.

VICTORIA. - Pues... empiezo por una pretensión muy justa de papá. La perpetuidad por sucesión directa de la casa Cruz-Moncada bien merece que reconozcas como nominativas y pertenecientes a mi padre la quinta parte de las acciones del Banco Industrial.
CRUZ. - (Vivamente.) Concedido. (p.213)

Claro que la reconciliación familiar depende de la aportación económica de Cruz. Pepet protesta, agobiado, por las continuas exigencias económicas de Victoria.

CRUZ.-(Trastornado.) Victoria..., me fascinas..., me enloqueces, me... Considera...yo, yo, como jefe de la familia; yo, el padre, debo velar por la propiedad, por los intereses.
VICTORIA.- (Levantándose, orgullosa.) ¡Ah!, no..., eso es una antigualla. Dios me ilumina, y me dice que las madres gobiernan el mundo. (p.214)

Victoria, que acaba de descubrir sus aptitudes para los negocios, se hace con el control de los recursos económicos de su marido. El matrimonio, ejemplo de una reconciliación pacífica de dos clases diferentes, solamente

tiene éxito cuando el poder económico de una clase es traspasado a la otra. Este desenlace es realmente problemático ya que el conflicto real entre el capital económico y el prestigio social sigue sin ser tratado. Victoria se hace cargo del control económico, lo utiliza contra su marido, y se erige, haciendo honor a su nombre, victoriosa.

El problema esencial de este desenlace es que Victoria recurre a la misma arma utilizada por su marido, el simple poder económico, para así obligarle a reconocer su autoridad y la superioridad cultural que ella representa. Victoria comercia con su vida y la de su futuro hijo. Así herencia, familia y tradición se convierten en bienes legítimos para el mercado.

VICTORIA.-(...) Al lado tuyo me he vuelto muy mercachifle, y todo lo cotizo, como tú.

CRUZ.- Pero los hijos no sé yo que se hayan cotizado nunca.
(p.213)

Este problema estructural que presenta la obra ya fue reconocido por los críticos de la época. La lucha maniquea, reflejada especialmente en la primera mitad de la obra, no logra alcanzar un clímax sustancial. Como José Yxart apuntó, "El drama resulta mientras dura su planteamiento, mientras se prepara la batalla; pero el drama se achica, se empequeñece y cae, en cuanto se trata ya de construir sobre aquel plano, en cuanto empieza la batalla".⁸ En otra perspicaz crítica contemporánea, Rafael Altamira expresó reservas⁹ similares sobre un desenlace que "el público encontró frío y falto de intención dramática". Sin ofrecer una respuesta, Altamira siguió cuestionando, "¿Tuvo razón el público en su desilusión? ¿Debía esperarse otra cosa de la que sucede en el drama?"

Estas preguntas son importantes porque subrayan el fracaso de la obra a la hora de tratar el conflicto central entre el capitalismo y la responsabilidad social. Porque también la responsabilidad social, tal y como Victoria la personifica, exige aceptación y respeto por las diferencias de clases. La importancia que, para la trama, tienen los bienes de la marquesa y el hospital local benéfico, refleja el deseo de mantener una estructura social en la cual Victoria y su familia ostenten el prestigio social. Al mismo tiempo que ella cree que sus ideas son socialistas, "invadiendo cautelosamente tu confianza, para repartir tus riquezas, dando lo que te sobra a los que nada tienen" (p.202), convence a Cruz del valor de su último negocio haciéndole ver que si se vuelven a unir, compartirán finalmente un panteón en el nuevo asilo, "en la cual labraremos nuestros sepulcros: el tuyo, el mío y los de nuestros hijos, y cuando muy viejecitos ya, cargados de años y méritos, nos muramos..." (p.214). La imagen del panteón de la familia Moncada-Cruz apenas sugiere un nuevo orden social. Muy al contrario, simboliza un orden ya existente, más antiguo, cuya única diferencia es la incorporación del advenedizo hombre de negocios a las filas de la alta burguesía. La visión del panteón familiar refuerza el deseo de una separación de clases sociales.

En *La loca de la casa*, Galdós presenta una situación en la que las diferencias de clase son, al fin y al cabo, indiscutibles e insalvables. El aparente socialismo de Victoria se revela como poco más que el altruismo de una clase alta que desea proteger sus privilegios sociales aún cuando se apropia los beneficios de una creciente clase trabajadora. El esperado enfrentamiento nunca se da y el tema de la lucha de clases al final se evita al favorecer a aquellos que ostentan el capital cultural.

El abuelo: un desarrollo de nuevas acepciones de las relaciones entre clases.

Cuando, once años después, Galdós presenta *El abuelo* en escena, sus ideas parecen haber sufrido un giro significativo. En lugar de exponer una lucha entre simples fuerzas opuestas, Galdós complicó su tesis reformulando la relación entre el capital económico y el capital cultural y su importancia para una conciencia de clase. Por un lado, la obra presenta un más amplio espectro de relaciones sociales entre varias clases sociales. Pero al mismo tiempo presenta una idea singular de capital cultural que podría estar hoy relacionada con las teorías de la sociología reflexiva de Pierre Bourdieu.¹⁰ Por ejemplo, aunque el capital económico supone poco más que el poder del dinero para alcanzar fines específicos, por su parte el capital cultural se manifiesta de formas más complejas, implicando tradiciones culturales heredadas, prácticas culturales aprendidas e incluso tendencias artísticas naturales, y todo ello tiene el potencial necesario para convertirse en prestigio social. Ciertamente los sucesos que ocurrieron durante los años que mediaron entre las dos obras deben haber jugado estas perspectivas políticas. Mientras el consecuente compromiso de Galdós con el republicanismo y el socialismo crecía, sus representaciones literarias de las clases se sofisticaron.

Es interesante recordar que Galdós había escrito *El abuelo* originalmente como una "novela en cinco jornadas" en 1897 y no fue hasta más tarde que lo adaptó teatralmente para ser estrenada en enero de 1904. Desde el principio el texto tenía una estructura típicamente dramática, con predominio del diálogo y división en jornadas. Galdós apuntó en el prólogo que "en toda novela en que los personajes hablan, late una obra dramática". Sin embargo cuando decidió llevar *El abuelo* a escena, hizo varios cambios en el texto. Clara Hernández Cabrera, en un estudio detallado, considera que, "a pesar de la pretensión galdosiana de fundir novela y drama en una obra que participa de los dos géneros, don Benito conoce perfectamente las diferencias esenciales que existen entre ambas formas literarias".¹¹

La relevancia de los cambios representa algo más que el simple deseo de cambiar la novela por el escenario. Estos cambios reflejan un nuevo modo de pensar en cuanto a su conciencia de clases y su identidad social. Para empezar, Galdós desechó todas las descripciones de comportamientos morales de determinados individuos, lo cual desembocó en una mayor

complejidad del personaje. Se suprimen muchas de las escenas en las que los representantes de la clase media estaban presentes, y el personaje de don Pío Coronado gana en simpatía. Hernández Cabrera ha afirmado, y con razón, que la diferencia esencial entre la novela y el drama fue mayormente la búsqueda de la verdad y la menor presencia del maniqueísmo. Sin embargo, yo diría que lo político-social, tal y como se representa en el drama, no ha perdido relevancia. Por el contrario, gana en intensidad porque Galdós rechaza la simple dicotomía de *La loca de la casa* y presenta una nueva fórmula de las diferencias y luchas entre clases.

Tradicionalmente las interpretaciones de *El abuelo* han tendido a centrarse en el tema de la verdad desde una perspectiva espiritual, haciendo hincapié en que la aceptación por el Conde de su nieta ilegítima, representa la creencia de Galdós que las acciones, y no la herencia, definen el carácter. Cito como ejemplo una introducción a la literatura española, que en su estudio de la historia del teatro en España, afirma que el mensaje central de *El abuelo* es que "la única nobleza es la que proviene del corazón y no la que se hereda mediante la sangre".¹² Stanley Finkenthal declara que *El abuelo* representa una nueva concepción española del honor como "amor al prójimo" en vez de "pureza de sangre, de raza, de nombre" (pp.123-124). Casaldueiro identifica el centro de la obra como "el desacuerdo entre la ley y la naturaleza" (p.240).

Pero un problema que permanece sin respuesta en todas estas interpretaciones del significado de la obra es el tema de las clases sociales. A lo largo de toda la obra, hay continuas referencias al agradecimiento y la consideración que se debe al Conde. Sabemos que muchos de los personajes de la clase media que anteriormente habían recibido favores del Conde, ahora prefieren, para su conveniencia hacer caso omiso de aquella generosidad. Aún así la posición del Conde como cabeza de una vieja familia aristocrática es la causa manifiesta de que en ocasiones se le diera respeto. El Conde, acostumbrado al trato social propio de un miembro de su clase, muestra un carácter desagradable cuando siente que no es tratado como se merece. Se queja de que le sirvan achicoria en vez de café, se enfada cuando no le proporcionan un criado y desata una ira aristocrática cuando le dicen que estaría más cómodo en cualquier otra casa que en la de Venancio.

EL CONDE. - ... (*Con voz entera y vigoroso acento.*) Al que se atreva a poner la mano en el "León de Albrit", al que manche estas canas, al que toque estos huesos, le tiendo a mis pies, le despedazo... (p.662)

De hecho, Galdós no justifica los méritos del Conde únicamente por su anterior generosidad. Es su linaje y su clase lo que en definitiva le hacen merecedor de ese respeto, en particular cuando es maltratado por sus antiguos criados. Su nieta sale en su defensa argumentando que la posición

aristocrática de la familia es razón suficiente para que el Conde sea tratado con respeto.

DOLLY . - ¿Lo entiendes bien? A excepción de esta huerta, las tierras que cultivas y que tienes en arrendamiento casi de balde o en administración, nuestras son, nuestras. Somos las herederas de la casa de Laín, y tú, Venancio, y tú, Gregoria, servís a mi abuelo, no por caridad, que caridad está visto que no tenéis, sino porque yo os mando, ¿lo entendéis bien?, porque yo os lo mando. (*Repíte el concepto con firme autoridad.*) (p.669)

Como vimos en *La loca de la casa*, el tema de pertenecer a una clase recobra protagonismo. ¿Cómo entendemos pues la importancia de estos diferentes miembros de clases sociales? ¿Qué intenta decir Galdós sobre las relaciones apropiadas entre ellos?

Como se dijo más arriba, *El abuelo* presenta un espectro de clases más amplio que *La loca de la casa*. Esta amplia representación nos permite analizar la percepción galdosiana de las relaciones entre clases. Además, estas relaciones aclaran la importancia de la distribución del capital económico y cultural entre los miembros de las diversas clases sociales. Por ejemplo, las relaciones entre los miembros de una misma clase son, a menudo, tan problemáticas como las que se dan entre los miembros de clases diferentes, sobre todo en lo relativo a la fuerza del poder económico de cada uno.

Además de la figura central del Conde de Albrit, Galdós muestra a la nuera del Conde, Lucrecia Richmond, la Condesa de Laín. A lo largo de la obra, Galdós presenta a ambos en términos casi antagónicos, como “el agua y el fuego”(p.636); “extranjera por nacionalidad” (p.652) y “el primer caballero de España”(p.636). Su lucha está profundamente enraizada, basada en la nacionalidad y la idea del honor. También en el aspecto económico se oponen. El Conde ha “desperdigado toda su fortuna”(p.636), mientras que ahora otros se dirigen a Lucrecia para obtener favores económicos y mejoras.

Como resultado del cambio en el estatus económico, el poder del Conde está limitado. Al principio el Conde exige el nombre de la hija ilegítima “como jefe de la casa.” Pero cuando Lucrecia se opone, le ruega de manera diferente, “Ahora no mando, no acuso...no soy el juez..., soy el amigo..., el padre, y como tal suplico a usted que me saque de esta horrible duda.”(p.654). Puesto que no puede presionarla económicamente, el Conde no consigue obligarla a decir la verdad.

Lo único que ambos comparten es su pertenencia a la aristocracia. Aunque diferentes en casi todo, están unidos por las expectativas sociales de su común estatus social. La edad y la penuria del Conde hacen que

Lucrecia resulte la más poderosa entre los dos, pero el Conde mantiene una innegable superioridad moral. Este sentido de distinción basado en el nivel económico se repite también cuando Galdós presenta otras clases sociales.

Entre los representantes de la clase media en *El abuelo* se encuentran el Cura, el Médico, el Alcalde, y don Pío Coronado. Los tres primeros están claramente motivados por la avaricia, cuando buscan los favores de Lucrecia y por su propio interés olvidan que fue el Conde quien al principio les ayudó. Don Pío, por el contrario, no disfrutó de los favores del Conde. No obstante, es el único que comprende y ayuda al Conde en su búsqueda de la verdad. Los otros disfrutaban de una vida cómoda, mientras don Pío sufre, a la vez, espiritual y económicamente. La infidelidad de su esposa es de dominio público y esta vergüenza le une al Conde. Pero le confiesa al Conde que él cuida de sus hijos ilegítimos "por ley de la costumbre"(p.667). Los paralelismos entre el Conde y don Pío son muy claros en la obra. Ambos comparten, no sólo el deshonor de la ilegitimidad de sus familias, sino también una situación financiera desfavorecedora.

CONDE.- ¡Cómo se enlazan la historia bufonesca y la historia grave!
La tragedia y el sainete son más amigos de lo que parece: amigos, sí, como tú y yo.(p.668)

La referencia a la tragedia y al sainete en la comparación del Conde demuestra entre ellos una singular unión, pero son distintos y separados por una jerarquía. La jerarquía del género legitima la jerarquía de clase.

En su retrato de las clases más bajas, Galdós de nuevo presenta a tres individuos que muestran avaricia y egoísmo: Venancio, Gregoria y Senén. Todos ellos antiguos criados, se han valido del Conde y Lucrecia para medrar económicamente. No obstante, cuando el Conde dice "Sois ricos; pero no sabéis serlo", pone de manifiesto que no son capaces de elevar su comportamiento social a la altura de su poder económico. Es decir, carecen del nivel cultural (en sentido de expectativas culturales) que les distingue de sus superiores.

Un personaje que es consciente de la conducta apropiada y de su deuda de gratitud es Dolly, la nieta ilegítima. Su papel es crucial en esta discusión de la lucha entre el poder económico y el prestigio cultural, ya que su papel es único para dejar clara la distinción. Cuando castiga a Venancio y Gregoria por maltratar a su abuelo, lo hace reclamando sus derechos como heredera de la fortuna de la familia. Con la ilegitimidad de Dolly, Galdós parece enfatizar que la nobleza no se transmite por herencia. Pero la herencia de Dolly es un factor importante en un sentido más amplio. La decisión de Galdós de convertir al padre de Dolly en un artista no fue gratuita. Su padre, Carlos Eraul, era "hijo de un pobre vaquero", que, "fuera de la educación artística que se debió a sí propio y al estudio del natural,

era un ignorante, un bruto..." (p.666). Dolly se parece a su padre no sólo en su deseo de aprender, ante todo de la naturaleza ("Frente al mar, estudiaremos el viaje de Colón a América"), sino también en sus tendencias artísticas.

El CONDE.-(Con gran agitación, que procura disimular.) Dime: ¿sientes una afición honda, un gusto intenso de la pintura? ¿Te sale del fondo del alma en anhelo de reproducir lo que ves?

DOLLY. - Sí, abuelito.

NELLY. - Desde que era chiquitina hacía garabatos.

Dolly es realmente la hija de su padre y como tal, no aspira a la riqueza de su madre ni al reconocimiento aristocrático. Su final separación de la Condesa y su decisión de permanecer con su abuelo, a pesar de los rigores de la pobreza, resalta no sólo su actitud desinteresada y su amor por el anciano, que ella cree su abuelo, sino que además pierde el lugar legítimo en la familia Albrit-Lain. Ese puesto lo ocupa ahora su hermana Nelly.

En *El abuelo*, Galdós presenta a tres personajes que, a pesar de pertenecer a diferentes clases, muestran necesidades y circunstancias similares. ¿Qué es lo que une a estos personajes? En lo que respecta al Conde y a don Pío, el lazo que les unió al principio parecía ser su mutua vergüenza familiar. Con la inclusión de Dolly en este grupo, sin embargo, el enfoque cambia. La semejanza más evidente entre los tres es que ninguno tiene acceso al poder económico. Son todos pobres. Es aquí donde resulta útil una vuelta a la estructura binaria de *La loca de la casa*. El poder económico está siempre en lucha constante con el capital cultural, bien sea heredado, aprendido o intrínseco al carácter de cada uno. De hecho sería difícil simpatizar con el Conde, don Pío y Dolly si no estuvieran obligados a afrontar la pobreza.

Galdós presentó a estos tres personajes como indiscutiblemente superiores a sus pares económicamente más favorecidos. Pero lo que el anciano aristócrata, el fracasado profesor y la hija ilegítima de un artista también comparten es una medida del capital cultural, adquirido de maneras diferentes y que resulta en una superioridad moral. El capital cultural del Conde procede de su condición de aristócrata; el de don Pío viene de prácticas culturales aprendidas, "la ley de costumbre", mientras que el de Dolly, menos común, se deriva de la "voluntad potente" y los talentos artísticos naturales heredados de su padre (p.666).

El Conde, don Pío y Dolly representan una parte dominada por sus respectivas clases. Aunque miembro de una clase dominante, el Conde se siente impotente a causa de su pérdida de poder económico. Así pues, lo que une a estos individuos en un lazo común es el reconocimiento mutuo

de un sentimiento de opresión. Galdós presenta firmemente esta conexión cuando los relaciona cuidadosamente en diferentes momentos de la obra y los reúne en la escena final. “Yo te haré rico y dichoso con mi cariño,” le dice Dolly a su abuelo, mientras don Pío pregunta, “¿En dónde está la verdad?” (p.675).

En *El abuelo* Galdós formula un concepto muy diferente de la conciencia y la lucha de clases. La simple dualidad presentada en *La loca de la casa* se complica ahora y aumenta añadiendo otros niveles sociales. Pero aún cuando reconoce la complejidad de las estructuras sociales de clase en la sociedad contemporánea, Galdós apoya las diferencias inherentes entre ellas. Como en *La loca de la casa*, *El abuelo* no aboga por suprimir las diferencias entre las clases. La obra se centra más bien en la responsabilidad compartida de los miembros dominados de cualquier clase por unirse y luchar contra un enemigo común, la hipocresía de aquellos que ejercitan un dominio económico incontrolado.

La “verdad eterna” a la que el Conde se refiere en la escena final se puede aplicar tanto a su nuevo sentido de conciencia social como a cualquier sentido de iluminación espiritual. En verdad, el elemento socio-político que hay en esta forma de configurar el compromiso que comparten las clases no escapó a algunos críticos de la época. “Nosotros, en el mundo del arte, debemos cumplir también con las santas obligaciones de luchar, que el presente nos impone y exige”, respondió un escritor entusiasta (*Estrenos*, p.302). Visto desde esta perspectiva, lo que parecía un mensaje sentimental o incluso una convención teatral, ahora parece tener un ribete sensiblemente más complicado así como una mayor atracción por la política contemporánea.

El abuelo revela el creciente interés de Galdós por el potencial del capitalismo como control político y social y su deseo de una reestructuración del espacio social. Reconoció el peligro que el poder económico incontrolado suponía para los individuos de todos los niveles de la sociedad, de aquí que otorgara la altura moral a aquellos que detentaban el capital cultural. La diferencia más significativa entre *El abuelo* y *La loca de la casa* es que hacia 1904 Galdós ya no concebía un espacio en el que el capital económico pudiera mitigar o aliviar el daño social contraído por su acumulación de beneficios. Además, ponía en duda que cualquier cantidad de herencia o prestigio cultural fuera suficiente para reorganizar las estructuras de poder de la sociedad contemporánea. Pero al presentar la obra, señalaba su esperanza en que el teatro pudiera convertirse en un lugar que posibilitara el cambio social, que ofreciera la promesa de llegar a ser una herramienta que pudiera comenzar a reestructurar el espacio social.

NOTAS

- ¹ PÉREZ GALDOS, B., *Obras completas*, Federico Sainz de Robles, ed., Madrid, Aguilar, 1986, IV, p.213. Las demás referencias a *La loca de la casa* y *El abuelo* proceden de esta edición y serán citadas por número de página en el texto.
- ² Véase FUENTES, V., *Galdós demócrata y republicano*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1982, p.47; CASALDUERO, J., *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos, 1961, p.189; y REGALADO GARCÍA, A., *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española, 1868-1912*, Madrid, Insula, 1966, p.268.
- ³ BERENQUER, A., *El teatro en el siglo XX*, Taurus, Madrid, 1988, p.96.
- ⁴ ORTIZ-ARMENGOL, P., *Vida de Galdós*, Crítica, Barcelona, 1995, p.493.
- ⁵ «...a new drama stressing character and moral and ethical values involved in the new problems of life». (traducción mía), BERKOWITZ, H. CH., *Pérez Galdós Spanish Liberal Crusader*, The U of Wisconsin P, Madison, 1948, p.240.
- ⁶ DEL RÍO, A., «La significación de la *Loca de la casa*», *Cuadernos americanos*, 21:3, 1945, p.240.
- ⁷ FINKENTHAL, S., *El teatro de Galdós*, Madrid, Fundamentos, 1980, p.76.
- ⁸ YXART, J., *El arte escénico en España*, Tomo I, Barcelona, Imprenta de La Vanguardia, 1894, p.336.
- ⁹ BERENQUER, A., ed. *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1988, p.85.
- ¹⁰ Véase, por ejemplo, la definición de capital cultural en la sociología de BOURDIEU, P., en *Distinctions*, Harvard UP, Cambridge, 1984, pp.11-13; *Language and Symbolic Power*, Harvard UP, Cambridge, 1991, p.14; y *The Field of Cultural Production*, Columbia UP, New York, 1993, pp.37-40.
- ¹¹ «Consideraciones en torno a *El abuelo*». *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1980, II, p.236.
- ¹² VIRGILLO, C., ed., *Aproximaciones al estudio de la literatura hispánica*, McGraw-Hill, New York, 1994, p.227.