

EL SACRIFICIO: TEMA Y RECURSO DRAMÁTICO EN LA OBRA TEATRAL DE BENITO PÉREZ GALDÓS, 1892-1903

Maryellen Bieder

Indiana University

Cuando Nora, en *Casa de muñecas* de Ibsen, cerró de golpe la puerta de su casa al final del drama y se marchó deliberadamente hacia su propio futuro, dejando atrás a su marido y a sus hijos, el golpe reverberó por toda Europa. Las protagonistas de las obras dramáticas de Galdós coetáneas con la polémica en torno a Ibsen se declaran igualmente firmes y se comportan con igual resolución de cara al futuro, pero dentro de un marco totalmente diferente. La acción que unifica a las protagonistas de toda una serie de dramas galdosianos es el sacrificio que hace el individuo, el abandono de una postura egocéntrica al asumir la responsabilidad por la familia. Aprovechando la atención que provocaba en las últimas décadas del siglo XIX el debate sobre la condición, la educación, los derechos, el futuro y el carácter moral de la mujer, y los ecos de estas preocupaciones sociales en la representación de la mujer en el mundo de la ficción, Galdós juntó su visión de la España del futuro con la potencia y la plasticidad de la figura proteica de la mujer al crear sus protagonistas dramáticas. Algunas de estas protagonistas, como Nora, abandonan a su familia, o están dispuestas a hacerlo, pero siempre cuentan con dos apoyos al dejar la casa familiar: el de un hombre mayor, desinteresado, al margen de la crisis, y el del novio. Si cierran la puerta —pienso en Mariucha— marchan hacia el matrimonio, hacia una nueva familia. En Galdós el matrimonio representa la base esencial del futuro y no el fracaso del pasado. Sus protagonistas expían su egocentrismo con un sacrificio que las renueva y las abre el camino al futuro.

«La loca de la casa» y «el ángel de la casa» —estos dos tipos contrastantes, la mujer frívola y la mujer ideal, aparecen con frecuencia en la literatura popular de la segunda mitad del XIX. De 1876 son, por ejemplo, los dos tomos de *El ángel del hogar: estudios morales acerca de la mujer*, por María del Pilar Sinués de Marco¹, escritora fecunda y popular. Galdós también se sirve de la

dicotomía «la loca de la casa» / «el ángel de la casa» contrastando la mujer frívola, fantaseadora, caprichosa con la mujer sacrificadora, abnegada, ordenada². En *La loca de la casa*, el padre de las dos hermanas las describe así:

[Victoria es] lo contrario de su hermana Gabriela, toda reflexión y calma. En aquella, el instinto del método, las acciones lentas, las ideas prácticas; en esta, el arranque súbito, ideas brillantes, actos atrevidos que parecían obra de la inspiración o del capricho [II, i; 571].

En manos de Galdós este contraste fundamental heredado de la literatura moralizante casera entre la mujer heroica, el ama de casa idónea, y la mujer defectuosa, se transforma al invertir Galdós la consabida lección moral. No es «el ángel del hogar» quien lleva a cabo la salvación de la familia con el sacrificio desinteresado de sí misma; ese papel le toca a «la loca de la casa». Gabriela cumple el papel del ama de casa ideal, cuidando de los 6 hijos de su difunto hermano, pero como a la bíblica Marta la falta el alcance de la imaginación de María. Lo que en la literatura popular son defectos en la visión de la obra galdosiana son la grandeza y la fuerza necesarias para asumir el sacrificio requerido, sacrificio que Gabriela se niega a aceptar. Victoria define su carácter como lo ven los demás:

Aquí tienes a la que llamabais la loca de la casa, a tu hijita caprichuda y soñadora; aquí la tienes, amenazándote con nuevos delirios de su imaginación arrebatada [II, ii; 572].

Las mismas características que la hacen llamar «la loca de la casa» resultan ser esenciales para el papel que asume. Nunca ha sido la novicia contemplativa que imagina su familia sino una María en busca de un sacrificio. En *La loca de la casa* Galdós no sólo invierte el valor de la oposición la loca/el ángel sino que cambia de signo, de negativo a positivo, los atributos de soñadora e imaginativa.

La inversión de la jerarquía heredada de la literatura popular no ocurre solamente en *La loca de la casa*. Semejantes contrastes y revalorizaciones estructuran la representación de la protagonista en otras obras dramáticas de Galdós, obras que comparten un esquema básico y un enfoque temático. Cuatro son las obras dramáticas seleccionadas a base de los elementos comunes: el carácter, las técnicas de representación y la trayectoria de la protagonista. El esquema fundamental trasciende los límites de la obra individual y se manifiesta en una serie de dramas escritos a través de una década:

La loca de la casa (1892)

La de San Quintín (1893)

Voluntad (1895)

Mariucha (1903)³

Victoria, Rosario, Isidora, Mariucha —cuatro protagonista unidas por un acto decisivo que determina no sólo su propio futuro sino el de la familia y por extensión el de la sociedad y, simbólicamente, el del país. Cuatro mujeres al servicio de un nuevo futuro y una nueva sociedad; cuatro mujeres que se sacrifican para redimir a la familia. Las cuatro comparten unas características fundamentales que las separan de las demás protagonistas del teatro galdosiano; son

jóvenes casaderas, independientes (o en trance de independizarse), burguesas o aristócratas, listas, con talento administrativo y habilidad económica. Mujeres fuertes, decididas tienen una gran capacidad imaginativa que les deja ver y luchar para un nuevo futuro donde otros sólo saben desesperarse. Galdós plantea en estos dramas la necesidad de una mujer nueva a la altura del momento histórico y las circunstancias económicas y recrea el esquema fundamental en cuatro ambientes socio-económicos diferentes:

La loca de la casa - la alta burguesía barcelonesa

La de San Quintín - la aristocracia/la nueva burguesía provincial

Voluntad - la pequeña burguesía madrileña

Mariucha - la aristocracia/el pueblo

Aunque dos de las protagonistas nacen dentro de la aristocracia, todas marchan hacia el futuro dentro de la clase media. Al nivel anecdótico divergen mucho las cuatro obras pero al nivel estructural revelan elementos comunes que las unen. El modelo literario de la mujer inútil y débil se transforma en estas obras en una figura cuyos defectos se hacen fuerzas por medio del ejercicio del poder imaginativo y el acto sacrificador. Esta trayectoria del egocentrismo al sacrificio define las cuatro protagonistas. Las variaciones sobre el tema del sacrificio planteado desde mundos y circunstancias diferentes demuestran una base constante en la estructuración de la representación de la protagonista⁴.

En la representación de Victoria en *La loca de la casa*, el esquema básico consiste en una serie de contrastes, siendo el contraste con su hermana Gabriela el principal. Otros aspectos de esta técnica de representación binaria los ofrecen la tía doña Eulalia y la marquesa de Malavella, los dos de una generación mayor. Si la caridad a que se dedica Eulalia es paternalista e institucionalizada, las acciones de Victoria son individuales, comprometidas y radicales. Otro polo de contraste lo ofrece la marquesa, representante de la aristocracia venida a menos que lucha para mantener su pedacito del pasado, esclavizada por este pasado e incapaz de crear un nuevo futuro. Estas mujeres encarnan el pasado, las tradiciones gastadas y las soluciones inválidas en el mundo de la burguesía industrializada que mira hacia el siglo XX.

La protagonista se estructura sobre una configuración binaria con otras mujeres, jóvenes y mayores, haciendo resaltar sus cualidades por contraste con ellas. La figura principal que hace contraste con la protagonista puede ser su hermana, como en *La loca de la casa* o *Voluntad*, u otra joven de la casa, como en *La de San Quintín*, o más ampliamente, otra joven de la sociedad como en *Mariucha*. La figura contrastante representa otro camino al que recoge la protagonista, camino que evita el sacrificio adoptado por ésta. La oposición entre las dos jóvenes se basa en la dicotomía pasiva/activa, aceptar/desafiar. En *La de San Quintín* se repite la dicotomía monja/mujer que en *La loca de la casa* se resuelve a nivel de una sola persona, Victoria, que rechaza la vida del convento para el matrimonio. Rufina y Rosario encarnan la dicotomía monja/mujer en el drama posterior, siendo Rufina «el ángel del hogar», o en las palabras de su abuelo, «el ángel de la administración» (I, vi; 662). Menor de edad, como Electra, a

Rufina le falta el poder de forjar su propio destino, pero la vocación religiosa la convierte en una figura estática, una representante del pasado, como reconoce el abuelo al final de la obra. Una vez más ni «el ángel de la casa» ni la monja abre el camino hacia el futuro; sus actividades sólo sirven para perpetuar el presente.

Las figuras contrastantes en *Voluntad y Mariucha* son esencialmente negativas y no solamente estáticas. Isidora, la hija rebelde, vergüenza de la familia, contrasta con su hermana menor, una jovencita modelo del tipo tan frecuente en la novela popular cuya formación social y educativa consiste en tocar (mal) el piano. Como en *La loca de la casa*, Galdós invierte la valorización de los papeles, convirtiéndole a la hija perdida en el modelo y a la mimada pianista en discípula de aquélla. Siendo la obra más extensa, *Mariucha* desarrolla varios papeles que hacen resaltar el papel de la protagonista epónima. Por una parte en Teodolinda se presenta la resolución económica sin matices; ella y César exhiben el dinero heredado frente al dinero ganado por esfuerzo propio que encarnan Mariucha y León. La confidenta de Mariucha, Vicenta, constituye la resolución clasista, siendo pueblo aunque de la clase dirigente del pueblo. Vicenta es el pueblo-pueblo, por decirlo así, y no la fusión de las cualidades de aristocracia y pueblo que parece proponer Galdós, sobre todo en *La loca de la casa*. Surge también en *Mariucha* la posible dicotomía monja/mujer, alternativa que ella misma rechaza.

Aun dentro de la esfera tradicional de la mujer, el ejercicio de la caridad cristiana, el papel de la protagonista contrasta con la tradición paternalista institucionalizada, representada por las mujeres de la generación anterior. Isidora contrasta también con su madre, una mujer que se sirve de la iglesia como escape de la realidad problemática que la rodea en casa. La madre de Isidora y la de Mariucha, la tía de Victoria —las tres llevan a cabo las buenas obras de la caridad tradicional. El contrapunto con las protagonistas deja ver que por buenas que sean esas mujeres, y suelen ser ingenuas, y por mucho que hagan, sólo ayudan a que todo siga igual. La transformación radical viene con la visión radical que produce una ruptura con el pasado. Si esas señoras caritativas contribuyen también una dimensión de humor a las obras con su devoción exagerada e ineficaz, otra figura, la de monja, hace contrapeso sin ningún elemento de humor. No haya nada cómico ni negativo en el papel que hace Rufina pero por contraste con el papel activo y decisivo de Rosario el convento se reduce a una opción estancada, estéril, encerrada, de espaldas al mundo que pide soluciones.

La trayectoria de Victoria parece circular a primera vista: de la novia de Daniel ha pasado a ser una novicia para después aceptar el matrimonio con Cruz. La aparente circularidad revela una doble renuncia: la renuncia del matrimonio para la vida del convento y la renuncia de su vocación para salvar a la familia casándose con Cruz. En otras palabras, rechaza el matrimonio burgués tradicional para el que parecía destinada, como su hermana, a cambio de un matrimonio problemático en términos sociales, emocionales y espirituales. La doble renuncia subraya el control que ejerce Victoria sobre su destino y la gama de opciones que la vida le ofrece. La llegada de Victoria el domingo de Ramos con su palma en la mano establece un contrapunto litúrgico para el

acto de sacrificio que emprende al ofrecerse a Cruz: es otra víctima propiciatoria que marcha conscientemente hacia el sacrificio.

La transformación por medio del sacrificio constituye el aspecto esencial de la trayectoria de todas las protagonistas y estructura la tensión dramática de las obras.

Victoria: [novia] - noviciada - esposa/Cruz

Rosario: [vida aristocrática] - vida retirada, sencilla «hija» - esposa/Víctor

Isidora: [amante/Alejandro] - hija - esposa/Alejandro

Mariucha: [vida aristocrática] - vida provincial/hija - esposa/León.

Victoria e Isidora se mueven desde fuera del círculo familiar a la reintegración en la familia y la regeneración concomitante de ésta. Al asumir el sacrificio Rosario y Mariucha rompen con sus familias y ponen su ímpetu regenerador al servicio de la creación de un nuevo núcleo familiar en un ambiente diferente del que conoce su familia. La transformación de posición social, de aristocracia a burguesía, se complementa con la distancia física entre su vida pasada y la proyectada vida futura. El renacimiento de la protagonista y la regeneración del novio preparan el camino hacia la sociedad del futuro. Las dos protagonistas que rompen con su familias requieren hombres fuertes, regenerados ya, mientras que en *La loca de la casa* y *Voluntad* se dramatiza el proceso de transformación tanto de la protagonista como de su novio.

Las trayectorias que comparten las protagonistas de estas obras dramáticas se ve con mayor claridad al examinar a los cuatro hombres con quienes se casan y que sirven también de contrapunto a las protagonistas. En estas obras, si no también en otras, Galdós rompe con la tradición heredada del teatro romántico del héroe decisivo, activo, noble, que se sacrifica en nombre de un ideal absoluto.

En el teatro de Galdós, como otro crítico ha escrito ya, «Galdós reconocía la naturaleza anti-heroica de la cultura de la clase media»⁵. Alejandro, el amante de Isidora en *Voluntad*, por ejemplo, se construye según las normas del teatro romántico. De una familia rica y aquejada de locura hereditaria⁶, Alejandro es muy dado a gestos dramáticos y devoto del amor como valor absoluto, es decir, del amor libre. Un hombre abúlico, sin voluntad, es por otra parte incapaz de afrontar la realidad económica, mezquina, cotidiana del mundo burgués en que le ha tocado vivir. Parece un hombre inútil, anacrónico, sin otro porvenir que sus sueños y visiones de lo ideal. Pero en combinación con Isidora, «el ángel administrativo» de la casa y comercio de su familia, Alejandro representa la locura necesaria para compensar el talento por las cifras de su futura esposa. El hombre del pasado y la mujer nueva serán los padres del futuro, en las palabras de don Santos: «os lo digo yo: los hijos de estos hijos serán la perfección humana» [III, ix; 777]. El matrimonio entre personas de carácter y formación contrarios se repite en casi todas estas obras con un claro valor simbólico:

matrimonio de contrarios: *La loca de la casa*
clase, condición económica diferentes

La de San Quintín

doble transformación de rico(a) a pobre clase

Voluntad

doble transformación de rico(a) a pobre

matrimonio de maestro/discípula: *Mariucha*

En *La de San Quintín* y *Mariucha* las trayectorias de hombre y mujer se aproximan más, la transformación de la mujer a la zaga de la del hombre. Si León ha sabido regenerarse a sí mismo, la regeneración de Víctor se debe en gran parte a Rosario, siendo los papeles de estos dos más complementarios. Salvo en el caso de *Mariucha*, el sacrificio que hace la protagonista lo inicia ella sola, sin apoyo.

Para que estas cuatro mujeres puedan cumplir la salvación de la familia, convirtiéndose en «ángeles administrativos» con su dosis esencial de locura, tiene que ceder la figura patriarcal, delegando en sus hijas los poderes y responsabilidades de su posición. A la vez que cede el patriarca, se forja una nueva sociedad basada en la unión de la protagonista y su marido. La erosión de la estructura del poder junto con el nuevo alienamiento llevado a cabo por el acto sacrificador cambia radicalmente la estructura de la sociedad, sobre todo en cuanto a los papeles respectivos de los dos sexos. Por otra parte, suele haber un hombre maduro, solitario, al margen de la sociedad burguesa que sirve de guía y consejero a la protagonista y que remplace al padre desplazado. Este papel del hombre desinteresado que sólo vela por el bienestar de la protagonista lo desempeñan don Santos en *Voluntad*, el cura don Rafael en *Mariucha* y hasta cierto punto el mismo don José en *La de San Quintín*. Derribado el poder monolítico, queda en pie la relación maestro/discípula que en *Mariucha* coincide con la de novio/novia⁷.

Los elemtnos aquí analizados no se limitan a estas cuatro obras sino que se encuentran en diferentes concentraciones y combinaciones en otras obras dramáticas de Galdós. Lo que estas obras revelan es una asociación de tema y técnica que permanece constante a través de los cuatro dramas, constituyendo variaciones dramáticas en contestación a una preocupación constante en Galdós. En contestación a la necesidad de proyectar una visión dramática de la sociedad española del futuro y de ofrecer una trayectoria desde la sociedad actual (entiéndase, en su representación literaria) a la de mañana (otra vez, proyectada teatralmente) Galdós repite un tema y unos recursos nada innovadores en sí pero que se combinan para provocar un innegable impacto dramático. Galdós sabía tomar un tema que ocupaba un lugar privilegiado en la literatura romántica y posteriormente en la literatura popular, el sacrificio, un fundirlo con una preocupación social y literaria constantemente expresada en toda Europa durante las últimas décadas del siglo, los parámetros del papel de la mujer. Mientras que en la literatura romántica el enfoque caía sobre las circunstancias del sacrificio que el protagonista llevaba a cabo, en la obra dramática galdosiana, el énfasis suele caer sobre el resultado del acto sacrificador. En vez de provocar la destrucción del individuo, cuando menos, en Galdós el sacrificio se convierte en el camino hacia una transformación fundamental a múltiples niveles, desde el individual a la nacional.

«El ángel del hogar» —las características favorecidas por la sociedad actual, representada por el patriarca, no bastan para la regeneración de la familia y, por extensión, de la sociedad. Lo que se requiere es una visión iconoclasta, una entrega total del individuo, una superación de esquemas heredados y la forja de esquemas nuevos. En contraste con otras figuras femeninas y con la figura masculina a quien le tocaría el papel que asume la protagonista, las cuatro protagonistas de estos dramas tienen en común la imaginación y la fuerza interior de abrir un camino nuevo. Aprovechando la plasticidad de la figura de la mujer, Galdós la proyecta como la salvación de la familia, la sociedad, el país, a través del sacrificio que sublima su egocentrismo a la vez que hace resaltar la combinación única de poder imaginativo y habilidad administrativa.

NOTAS

¹ La obra vio por los menos ocho ediciones en México y Madrid entre 1876 y 1904.

² Cito por la edición de *Obras Completas*, tomo VI (Madrid, Aguilar, 1961). En el texto doy el acto, la escena y la página en la edición citada.

³ Ya que se trata de la composición del texto y no del estreno, indico el año en que Galdós compuso la obra. Al seleccionar las obras para este estudio he dejado de lado los dramas históricos y las refundiciones de novelas. Al estipular que la joven protagonista sea independiente, o con madurez suficiente para independizar, elimino el drama *Electra*, por otra parte estrechamente relacionado con la figura de «la loca de la casa» y con el tema del sacrificio.

⁴ Según la clasificación de las obras dramáticas de Galdós propuesta por GONZALO SOBEJANO, *La de San Quintín* y *Mariucha* son «dramas de la separación» mientras que *La loca de la casa* y *Voluntad* son «dramas de la conciliación». *Teatro selecto de Benito Pérez Galdós*, editado por Gonzalo Sobejano y Rodolfo Cardona (Madrid, Escelicer, 1972), pp. 57 ss.

Es verdad que la unidad de la familia se rompe al final de *La de San Quintín* y *Mariucha* con la separación de la joven pareja del núcleo familiar estancado, inmovilizado en el pasado. Triunfan la verdad y el sacrificio pero a expensas de la armonía. En *La loca de la casa* y *Voluntad* la pareja se integra en la familia, transformándola y llevándola hacia el nuevo futuro. Se podría hacer notar también que la ruptura definitiva se proyecta en el contexto de las familias aristócratas y no las burguesas, aunque las regeneradoras surgen en igual proporción en las dos clases. Sin embargo, en términos de la trayectoria de la protagonista, que es lo que interesa aquí, los pasos son paralelos en las cuatro obras, sólo que en dos de ellas la ruptura con la familia no se dramatiza y la reconciliación y reintegración de la protagonista ocurren coetáneamente con el sacrificio.

⁵ S. FINKENTHAL, *El teatro de Galdós* (Madrid, Fundamentos, 1980), p. 24.

⁶ Según el padre de Isidora, la familia de Alejandro es una «familia de dementes, degenerados, idiotas o no sé qué...» [I, v; 751].

⁷ *Electra* también se resuelve con el matrimonio de maestro y discípula.