

■ *REALIDAD DE GALDOS* ■

Y EXTRAÑO INTERMEDIO DE O'NEILL:

MODERNISMO Y VEROSIMILITUD

Stephen Miller

Según las bibliografías, incluyendo las de Sackett, Woodbrige y Percival, nadie se ha ocupado de estudiar juntos a Benito Pérez Galdós y al dramaturgo norteamericano Eugene O'Neill (1888-1953). Eso no es sorprendente. A pesar de ser autor Galdós de un teatro de indiscutible importancia histórica, él es siempre el novelista máximo del realismo/naturalismo español. Y O'Neill, que nunca escribió novelas, es siempre el primer dramaturgo estadounidense, ganador del Premio Nobel de 1936, y, que se sepa, un perfecto indiferente respecto a la literatura y teatro españoles. Se entiende de esta manera que nadie se haya puesto a estudiar a los dos juntos. ¿Por qué, pues, se introduce ahora el tema?

A mi parecer parte del problema de inscribir repetidamente a Galdós en el realismo/naturalismo, especialmente el Galdós de la década de los 1890 en el "realismo trascendental" (Sobejano, 35), o el "naturalismo espiritualista" (Casalduero y muchos otros), es la hipótesis implícita de un Galdós estancado durante toda su producción en una estética literaria y sus variantes, y, sin decirlo, hacer caso omiso de sus veintiuna comedias, dando a entender que son la mera extensión escénica de su más conocida estética novelística. En otro lugar [un manuscrito largo titulado *Del realismo/naturalismo al modernismo: Galdós, Zola, Revilla y Clarín (1870-1901)*] he intentado demostrar la necesidad de cambiar un tanto nuestro enfoque acostumbrado sobre Galdós y Clarín. Sostengo que ellos y otros miembros de las generaciones de 1868 y de la Restauración viven tempranamente la crisis modernista y que su literatura revela formas y contenido propiamente modernistas. Sin repetir los razonamientos allí expresados o su base en las cuatro fases de la evolución galdosiana que explico en mi *El mundo de Galdós* (1983), quisiera recordar que la pareja creativa galdosiana de *La incógnita* (1888), única novela epistolar del autor, y *Realidad, novela en cinco jornadas* (1889), significan el fin del predominio del arte socio-mimético del realismo/naturalismo de don Benito. El sorprendente y total cambio de formas novelescas señala la transición a lo que denomino su "estética humana", un término que procede de su discurso de ingreso a la Real Academia en 1897; representa su primera alternativa al arte socio-mimético con el cual normalmente se le asocia. En esta fase de su producción el arte de Galdós es mucho más

psicológico que social por centrarse en personajes excepcionales que han dado la espalda a la comedia/farsa social y que buscan la autenticidad. Es decir, los personajes exigen de sí mismos que sus actos, pensamientos y palabras estén de acuerdo y no sean hipócritamente dispares. Y lo hacen en estructuras de acción en las cuales Galdós deja de poner tanto énfasis en el aspecto costumbrista de su literatura, dado que ello equivaldría a estudiar la superficie de la sociedad, a aceptar que lo que se ve de la sociedad sea buen indicio del carácter de la misma. Pero durante las décadas de los años sesenta y ochenta, Galdós observa una sociedad cada vez más practicada en crear una superficie falsa, en mantener ciertas apariencias socialmente recomendables como cobertura de acciones hipócritas. O sea, acciones que contradicen los principios reconocidos de la sociedad, al mismo tiempo que corresponden a las necesidades y anhelos más íntimos de los individuos. Aunque con diferencias de matiz otro tanto se puede decir del Clarín de *Su único hijo* (1890) cuando se contrasta con el de *La Regenta* (1884-1885), y más a propósito de nuestro trabajo aquí, de *Extraño intermedio* de O'Neill, estrenado a los treinta y seis años del de *Realidad*.

La fase socio-política de la crisis modernista es vivida plenamente por Galdós y los miembros de su generación, la de la Revolución de 1868. Experimentan de primera mano las grandes esperanzas del liberalismo y progresismo de la clase media, pero llegan a ver deshacerse las bases sociales de dichas esperanzas. Como seres públicos su vida es una crisis de confianza en la estructura social creada por la burguesía que, como naciente clase media liberal, prometía un mundo mejor organizado y más justo, pero que como clase media enriquecida –aburguesada– se constituyó en una nueva aristocracia, ahora capitalista. La generación de Clarín –la de la Restauración– llega a la madurez cuando han quedado defraudadas las esperanzas liberales de 1868 y cuando la burguesía adinerada se ha quedado con el poder. Por su parte O'Neill, por vivir en el mundo anglo-sajón donde la crisis se hizo sentir sólo en vísperas de la primera guerra mundial y por tener cuarenta y cinco años menos que Galdós, es más bien heredero que partícipe de la crisis que, claro está, culmina en la primera guerra mundial y la revolución socialista en Rusia. Lo que comparten el Galdós y el O'Neill que nos interesan aquí es, pues, un arte que ha perdido su razón de ser social para, en su lugar, centrarse en el estudio psicológico del individuo. Del individuo que no cabe o que no quiere funcionar ya en una estructura social desacreditada. Las dos versiones de *Realidad* y *Extraño intermedio* coinciden al estudiar las problemáticas psicológicas de individuos de la alta burguesía que se cuestionan porque no encuentran la satisfacción personal necesaria que se deriva de pertenecer a una estructura social en que se cree. Es decir: como parte de la crisis de su mundo, estos individuos cuestionan sus motivaciones, principios y acciones, y descubren las contradicciones –muchas veces hipócritas– de sus acciones y sus palabras, pero que son la norma en su sociedad. No es mera casualidad que las contradicciones más íntimas de esta clase se revelan en el hogar, y que en Galdós y O'Neill el adulterio tenga un papel principal en el desarrollo de las obras. La burguesía hizo traición a los principios liberales en cuyo nombre se rebeló en contra del antiguo régimen. Su castigo es que la traición termina infiltrando y estropeando sus relaciones personales más íntimas. En Galdós y O'Neill los terceros del triángulo no son extraños; son amigos muy particulares de la familia. La crisis del modernismo ampliamente cultural empieza en la sociedad para después dejar a sus miembros como individuos solos y aislados.

Otro punto en común entre *Realidad* en sus dos versiones y *Extraño intermedio* es que ocupan posiciones equívocas dentro de la producción de cada escritor. Aunque algunos críticos las juzgan obras maestras, y aunque las obras teatrales encuentran de vez en cuando quien las ponga en escena, otros hablan de serios defectos de forma y contenido. Valgan ejemplos de literatos contemporáneos de O'Neill y Galdós. El conocido crítico de teatro Eric Bentley escribió en 1952 que "Cien novelistas han tratado más sutilmente las motivaciones escondidas que como lo hizo O'Neill en su famoso ensayo de sutileza psicológica, *Extraño intermedio*, una obra igualmente inferior como estudio de norteamericanos de la clase alta" (231). Pero el conocido manual de literatura norteamericana editado por Quinn afirmó —en 1951— que "la obra se logra por su manera de tejer y contrastar la vida exterior e interior de varios personajes" (933). Consta además que la publicación del texto —muy trabajado y corregido por O'Neill— de *Extraño intermedio* en 1928 convirtió a la obra en uno de los libros mejor vendidos del año en Estados Unidos (Gelb, 651, 742). Sobre *Realidad*, novela en cinco jornadas, Clarín declaró, en carta a Galdós, que la versión novelesca de *Realidad* era "como sonda de las más largas de Vd. En otros respectos, no es de lo mejor, con ser bueno" (Ortega, 256). Se explica largamente en este sentido en los artículos que pueden representar lo más sofisticado de sus muchas críticas sobre don Benito: los de marzo y abril de 1890 en la revista *La España Moderna*. De la versión teatral comentó el 2 de abril de 1992: *Realidad* ha "producido menos entusiasmo del que podía esperarse, por culpa de la inexperiencia del autor en achaques de medir del tiempo y en otros pormenores" (Alas, 1893, 5).

Desde la perspectiva de 1990 los juicios sobre *Realidad* y *Extraño intermedio* siguen siendo mixtos. Ni Galdós como autor ni la versión escénica de *Realidad* forman parte, obvia aunque quizás incorrectamente, del canon del teatro español. A pesar de la muy elogiada producción de Francisco Nieva de la comedia galdosiana *Casandra* en 1983, no se puede decir que el teatro de Galdós se haya actualizado. Y dada la gran reputación de O'Neill como dramaturgo, la suerte de *Extraño intermedio* no ha sido mucho más halagüeña que todo el teatro de don Benito. Incluyendo el estreno en 1928, la muy larga comedia (un mínimo de cuatro horas y media de representación) ha sido puesta en escena de manera significativa sólo tres veces en Estados Unidos, y la última vez, en 1985, era la vuelta a la escena de la producción hecha poco antes en Inglaterra por el grupo de la actriz británica Glenda Jackson (Taitz).

A continuación quisiera sugerir por qué las versiones de *Realidad* y *Extraño intermedio* no son leídas, comentadas o representadas con la frecuencia que otras producciones de sus autores, incluso obras de menos pretensiones en todos los sentidos. Si no me equivoco la razón de la recepción mixta y tibia de estas obras a lo largo de cien años y sesenta y dos años respectivamente es más o menos la misma. Entre sí, pues, las creaciones de Galdós y O'Neill comparten dos características básicas: la temática de la crisis modernista del individuo desligado de la significación social; y, la manera literaria de formular la crisis, es decir, técnicas de presentación que han sido rechazadas por la gran mayoría de los críticos y, en la práctica, por otros dramaturgos.

Se trata, principalmente, del intento de Galdós y O'Neill de crear largos textos de análisis psicológico en los que no hay narración o narrador. Se sabe de los personajes sólo por sus propias palabras: o dialogadas, o en largos y frecuentes apartes y monólogos interiores.

Según Galdós el valor del procedimiento es que los personajes "se hacen, se componen, imitan más fácilmente... a los seres vivos, cuando manifiestan su contextura moral con su propia palabra y con ella, como en la vida, nos dan el relieve más o menos hondo y firme de sus acciones" (205). La voz de un "autor, narrando y describiendo, no tiene, en términos generales, tanta eficacia ni da tan directamente la impresión de la verdad espiritual" (205). Más específicamente, el diálogo, los apartes y monólogos interiores, de acuerdo con lo que se dijo de la temática de las obras, revelan y ponen énfasis en el conflicto entre: primero, lo que los personajes dicen y, luego, lo que piensan y hacen a escondidas. Como consecuencia estas creaciones de Galdós y O'Neill se escapan de las categorías normales de los géneros literarios porque sus autores sienten la necesidad de un realismo para el individuo más esencial que la comedia/farsa de la vida social normal permite o quiere presenciar. Hablando de otra obra suya anterior a *Extraño intermedio* (*Welded* de 1923), O'Neill explicó sus propósitos de una manera muy clara para entender lo que él y Galdós buscaban por medio del uso tan extensivo de la palabra hablada, directa o indirectamente, de sus personajes en *Realidad* y *Extraño intermedio*. Cuando el famoso ensayista H. L. Mencken aseveró que la obra era poco realista, O'Neill rechazó la necesidad de ser realista en el sentido normal de la palabra, en el sentido que las novelas galdosianas y las comedias ibsenianas más asociadas con sus autores son realistas. O'Neill creyó que su comedia era "realmente realista... en el sentido de ser espiritualmente verdadero, no meticulosamente como la vida" (A. Miller, 12), o sea no verosímil, no como las apariencias tantas veces falsas de la vida social. "Quisiera", afirmó O'Neill, "escribir una comedia que es verdaderamente realista... Se usa vagamente ese término en el teatro donde la mayoría de las llamadas comedias realistas sólo tratan de las apariencias de las cosas" (Gelb, 520). Para él, en cambio, "una comedia verdaderamente realista trata de lo que se puede llamar el alma del personaje. Trata de algo que hace que el personaje sea quien es y nadie más" (520).

El problema que ofrecen *Realidad* en sus dos versiones y *Extraño intermedio* es desde el principio, pues, el de si Galdós y O'Neill excedieron los límites propios de la palabra hablada por el personaje en obras teatrales o en novelas totalmente dia- y mono-logadas. Gonzalo Torrente Ballester, hablando de *Extraño intermedio* al morir O'Neill en 1953, y Leopoldo Alas, escribiendo de *Realidad*, novela en cinco jornadas, comparten el mismo criterio al respecto. Conocido mejor entonces como crítico de teatro que como el dramaturgo y novelista que también era, Torrente no se acordaba de Galdós, pero si de *La Celestina* como precedente de O'Neill cuando condenó *Extraño intermedio*. Sin dar razones, afirmó simplemente que O'Neill "se atreve a mostrarnos lo que el teatro nunca debe mostrar: la vida interior de los personajes como tal interior" (370). El juicio de Leopoldo Alas sobre el mismo aspecto de las dos versiones de *Realidad* se podría expresar con esas palabras de Torrente. Pero en los ya mencionados artículos de *La España Moderna* se explicó de manera fundamental para nuestros propósitos aquí.

Usando la palabra "soliloquio" donde nosotros "aparte" y "monólogo", Clarín, como Torrente con *Extraño intermedio*, afirma que "Lo más interesante, lo principal, lo más hondo de *Realidad*, está en los soliloquios, en lo que se dicen a sí mismos, a veces sin querer decirselo, los principales personajes" (154). Procede entonces a explicar por qué no funciona la técnica de presentación: "esto resulta un esfuerzo casi humorístico, una forma conven-

cional excesiva, que quita ilusión al drama, y, por consiguiente, fuerza patética, y hasta algo de la *verosimilitud formal*, al claudicar la cual peligran también el fondo mismo del estudio psicológico" (154). Para Alas, por lo visto, la ilusión dramática depende de que la acción sea verosímil en el sentido exacto de la palabra, que se vean a los personajes actuar y hablar como en la vida. Entre mas in-verosímil, menos convincente, menos lograda la obra.

Para nosotros urge considerar hasta que punto compartimos hoy esta visión del arte dramático. Entre los otros factores comunes a Galdós y O'Neill, hay que citar a Ibsen y Strindberg. Pero para nosotros nombres como Beckett y Brecht son los equivalentes. Quiero decir que Brecht y Beckett son los gigantes de nuestro teatro hoy como lo eran Ibsen y Strindberg en tiempos del Galdós maduro y el O'Neill joven. Como resultado, a través de Beckett y Brecht tenemos una idea más amplia que Clarín en 1890 y, quizás, que Torrente en 1953 de las posibilidades del teatro. Mientras nuestros dos críticos piden verosimilitud para ayudar a crear la ilusión dramática, y de esa manera nuestra disposición de aceptar la obra, Brecht y Beckett la rechazan. En otras palabras, se está volviendo a la cuestión del realismo sociomimético comparado con el realismo "verdadero" de que hablaba O'Neill en contra de Mencken en 1923. Volver a Clarín puede esclarecer más el tema.

A continuación de la parte de su razonamiento citado arriba, Clarín reconoce lo atractivo que para él era la idea galdosiana del "contraste significativo de lo que se dice y lo que se calla" (155). Sin embargo, según su observación de cómo funciona el arte en la práctica, esa manera de estudiar la psicología de los personajes no funciona. Comprendiendo de hecho, si no de intención en 1890, las dos versiones de *Realidad y Extraño intermedio*, Alas explica que "La psicología en el drama... tiene que ser sumaria" porque "para el teatro, y aun para el drama en general, no sirve el análisis, el estudio detenido, con su serie de *petits faits* que nos dan la vida de un espíritu humano" (155). Como Eric Bentley en el caso de *Extraño intermedio* Clarín compara lo intentado por Galdós con las posibilidades más propias de la narración extensa: "Cuando el teatro, el moderno principalmente, aspira a entrar en estos dominios de la novela, —ante todo suele salir mal librado—, y en lo que acierta, acierta mediante no muy legítimos expedientes, como v. gr., los monólogos excesivos, las escenas casi iguales repetidas, las trásmutaciones violentas, el tiempo atropellado, etc., etc." (155). Desde la perspectiva de Clarín (y de Bentley y Torrente) el uso ilegítimo de estos procedimientos termina, como se indicó anteriormente, arrebatando "la ilusión de realidad mediante el *absurdo plástico* de presentarnos el anverso y el reverso de la realidad en un solo plano: el de la *escena*" (156). Pero esto es un atentado en contra del drama que, para Clarín se limita a operar en el área creada por su génesis. "El drama", afirma, "nace justamente de necesitar el espíritu comunicar con sus semejantes mediante el cuerpo, mediante la palabra, y en esta siempre es cosa distinta el alma que la expresa, y guarda otras, y el verbo comunicado" (156). A renglón seguido, sin embargo, Clarín toca el punto —para nosotros— principal, aunque sin darse cuenta. Es el momento en que nuestro interés por la temática de la crisis ampliamente cultural del modernismo necesita considerar la forma y procedimientos de presentación seleccionados por Galdós y O'Neill. Lo cual merece párrafo aparte.

Clarín entiende que el propósito de Galdós, y de cualquier otro autor que siga su práctica, es de revelar la hipocresía que tan gran papel tiene en la sociedad burguesa de la Restauración. Afirma, pues, "Así como la *hipocresía* es un privilegio humano, así el silencio,

que es un velo del alma, es otra *hipocresía* privilegiada, y con ella se cuenta en la vida; y por saber esto los hombres, que una cosa es hablar y otra pensar y sentir, son sus relaciones como son" (156). ¡Exacto! Y son esas relaciones, elevadas por la práctica al rango de ser la estructura social dominante, las que han dejado totalmente desilusionados a Galdós, O'Neill y otros modernistas. Recuérdese la corta narración "El rey burgués" con que Dario principia *Azul* en 1888. Por su parte Clarín concluye que esas relaciones "como son" son lo que "han dado la forma que tiene al *elemento real* que lo *dramático* imita" (156).

Dado los límites de tiempo que tenemos que respetar en este IV Congreso Internacional Galdosiano, hay que terminar. A mi parecer *Extraño intermedio* y *Realidad*, sobre todo en su versión teatral, son grandes obras de exploración humana. Jamás como lector o espectador he experimentado la inverosimilitud de que han hablado Clarín, Mencken, Bentley, Torrente y bastantes otros críticos muy autorizados. Además he admirado a lo largo de más de veinte años precisamente como Galdós y O'Neill nos presentan "el anverso y el reverso de la realidad en un solo plano" por medio de los apartes, monólogos y soliloquios de sus personajes. Hacer el tipo de crítica de nuestros autores que se ha hecho me deja perplejo porque aprecio precisamente lo que aquel grupo distinguido de críticos no solo rechaza, sino que cree antidramático. O que John J. O'Connor, crítico para el *New York Times*, hablando de la producción para la televisión de *Extraño intermedio* de Glenda Jackson, denomina un "truco" ("gimmick").

Creo, pues, necesario llegar a las obras de Galdós y O'Neill que nos han ocupado de manera diferente a los críticos con los cuales hemos "dialogado" hoy. Sugiero primero la necesidad de tomar más en serio la razón temática de la experimentación técnica de Galdós y O'Neill: la contra-hipocresía, la pro-autenticidad de algunos burgueses desengañados con la sociedad que su clase ha formado. Segundo, por lo menos como experimento, me parece obligatorio, en nuestros tiempos pos-Brecht-y-Beckett, ver, leer y considerar *Realidad* y *Extraño intermedio* independientes de los conceptos y criterios de teatro clásico y realista invocados por los críticos citados; si no me equivoco, el hecho de que su experiencia de las obras sea tan diferente de la de Glenda Jackson y tantas otras personas de teatro justifica tal experimento. Finalmente, precisa investigar más el teatro entre el gran período realista de Ibsen durante la década de los 1880 y el de Brecht y Beckett; es un período de transición socio-estético que, según nuestra investigación de *Realidad* y *Extraño intermedio*, parece necesitar el ser mejor comprendido.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAS (CLARÍN), Leopoldo, "Revista literaria. *Realidad, novela en cinco jornadas*, por D. Benito Pérez Galdós", en *La España Moderna*, 15 (marzo, 1890) y 16 (abril, 1890), 143-156, 215-223.
- , *Palique*, Victoriano Suárez, 1893.
- BENTLEY, ERIC, *In search of theater*, New York, Vintage Books, 1954.
- GELB, ARTHUR & BARBARA, *O'Neill*, New York, Harper and Brothers, 1962.
- MILLER, ARTHUR, "A fabulous appetite for greatness", reseña de *Selected letters of Eugene O'Neill*, ed. Travis Bogard y Jackson R. Bryer, *New York Times Bookreview*, 6 de noviembre de 1988, pp. 12-13.
- O'CONNOR, JOHN J., "O'Neill's *Strange Intertude*", *New York Times*, 18 de enero de 1988.
- ORTEGA, SOLEDAD, ed., *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente, s.f.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Ensayos de crítica literaria*, ed. Laureano Bonet, Barcelona, Ediciones Península, 1972.
- QUINN, ARTHUR HOBSON, ed., *The literature of the american people. An historical and critical survey*, New York, Appleton-Century-Crofts, Inc., 1951.
- SOBEJANO, GONZALO, "Introducción" al *Teatro selecto de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Escelicer, 1972.
- TAITZ, SONIA, "Glenda Jackson brings an O'Neill heroine to TV", *New York Times*, 17 de enero de 1987.
- TORRENTE BALLESTER, GONZALO, *"El Quijote como juego" y otros trabajos críticos*, Barcelona, Ediciones Destino, 1984.