

4.1-32

EL ABUELO DE PEREZ GALDÓS Y FEDRA DE UNAMUNO: DOS BÚSQUEDAS DE LA VERDAD

M^a Dolores Nieto García

Gran conocedor del género humano fue Galdós. Supo describir con sutileza los sentimientos más recónditos de la conciencia de sus personajes, sublimes de alma unos, y mezquinos otros. No sentencia, pero no es preciso. El testimonio de las vidas que nos presenta es suficiente para que el lector saque sus propias conclusiones; nada hay intrascendente, todo puede servir de meditación para que cada uno contraste sus propias actitudes a la vista de las que el escritor nos presenta estereotipadas en sus obras y para que se pueda medir la sociedad, una sociedad que tanto necesitaba de un buen repaso, de un buen revulsivo que agitara las conciencias y cambiase los comportamientos.

Galdós, como Unamuno, Machado y otros, se convertirá en portavoz de la colectividad, y gracias a la sinceridad que emana de sus obras, nos podemos hacer una idea muy aproximada de lo que fue la sociedad de su momento.

Historia y literatura se dan aquí la mano, como en tantas otras ocasiones, para que entrelazada realidad y ficción, quede patente el panorama de una época y el sentimiento de unos seres sujetos a su entorno socio-político y a unas formas morales encubiertas y descubiertas por los grandes autores de la época.

Además de todas las características y peculiaridades que pudiéramos atribuir a Galdós, basándonos en sus propios testimonios y en los hallazgos que la crítica a través de los años ha ido elaborando, nada mejor para conocer a este autor, como a cualquier otro, que acercarnos a las criaturas que nacieron de su pluma. Analizando contenidos, personajes y fines particulares, es como podremos desentrañar, sin temor a dudas, al auténtico creador. A través de sus obras lo vamos entendiendo mejor, cada una de ellas nos matiza más la personalidad del insigne escritor y gran patriota que fue Galdós.

El abuelo ha sido ya objeto de la crítica en otras ocasiones, por ser una obra muy conocida y por tratarse de una de las más importantes de Galdós, pero el punto de enfoque en esta ocasión es diferente. Galdós demuestra

una vez más su interés por mejorar la sociedad española, por poner de manifiesto los auténticos valores del individuo como piedra angular del entorno que él pretendía renovar, depurar.

Sólo mostrando claramente a los espectadores las conductas de unos personajes vivos, cercanos y muy reales sembraría el estímulo para un examen de conciencia personal. ¿Cómo quedarse impasible ante la contemplación de la generosidad por encima de las mezquindades, de la bondad por encima de los intereses, o siendo testigo de las calamidades que acompañan a los actos insidiosos o rastreros?

Es cierto que el teatro es sólo ficción vivida en directo, pero con frecuencia refleja, como en el caso de nuestro autor, unos sentimientos reales en el tiempo y en el espacio, aunque tan humanos que podrían traspasar las coordenadas espacio-temporales y convertirse en universales. Esa es quizá la gracia de este teatro, la razón por la que hoy se puede representar con éxito o leer con interés y agrado, el hecho de presenciar sentimientos y valores universales, que no sólo sirven para el momento histórico concreto de Galdós, sino que tienen un valor atemporal.

Que Galdós fue amigo de la verdad sobradamente lo constatamos, implícita o explícitamente, a través de sus obras. Incluso el tránsito de la narración a la forma dialogada, teatral, obedece, en gran medida, al deseo de dar más veracidad a sus personajes, de acercarlos más a la realidad, al ser ellos mismos los que con sus palabras manifiesten claramente su pensamiento:

Estos (se refiere a los caracteres) se hacen, se componen, imitan más fácilmente, digámoslo así, 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.¹

Así, la palabra directa de los personajes potencia lo auténtico, lo veraz y verosímil de sus situaciones sin el tamiz de un autor que hable por ellos.

El argumento de *El abuelo* es de sobra conocido, por lo que tan sólo lo recordaré brevísimamente: Don Rodrigo de Arista-Potestad, Conde de Albrit, que en otro tiempo fue un poderoso señor, regresa a sus tierras de Jerusa. En su finca de La Pardina habitan ahora Venancio y Gregoria que ya han conseguido ser legítimos dueños de la casa que antes le perteneció. Su actitud, que comienza humilde, se va transformando en orgullosa y altiva cuando comprueba que el trato que se le dispensa deja mucho que desear, en contraste con lo que fue antiguamente.

Su hijo ha muerto a causa de los disgustos e infidelidades de su esposa, que se dedica a la vida social en la capital, dejando a sus dos hijas, Nelly y

Dolly al cuidado de los guardeses y de un preceptor, Don Pío, una buena persona pero con unos saberes escasos y trasnochados.

Pronto descubrimos que la aparente intención del conde de ver a sus nietas y tener una cita con la madre de éstas va por otro camino. Lo que el conde pretende es averiguar cuál de sus dos nietas es realmente hija de su hijo, pues ha sabido que una de ellas es fruto del adulterio de su nuera.

El conde, pues, busca la verdad, pero lo curioso es que esa verdad va a resultar menos verdadera de lo que parecía. Se planteará, bajo un argumento que parece mas bien propio de un folletín, algo que tiene un contenido auténticamente hondo y trascendente; me atrevería a decir que raya con lo filosófico y lo moral. ¿Cuál es la verdad, la de los acontecimientos objetivos o la de los sentimientos reales?

El conde cree encontrar, por sus sentimientos nobles y su incondicional cariño, a la que es su auténtica nieta, pero el destino se burla de él. La que él cree "verdadera" es la "falsa", la que no quiere vivir con él sino recluírlo en un monasterio a donde el anciano no desea ir. Y es que el conde había identificado dos conceptos, el del honor, en su sentido más clásico y el de la verdad; y al final, ve claramente que no tienen por qué ser coincidentes. Y es don Pío, con su hermosa ingenuidad, el que se lo dice:

-“Señor, ¿hacia qué parte de los cielos o de los abismos cae el honor? ¿En dónde está la verdad?” -Y el conde, abrazando a su nieta ilegítima, le contesta: -“Dime, amigo Coronado, ¿he dicho muchos disparates?, porque siento que vuelve a mí la razón”.

Galdós intenta decirnos que la verdad es a veces difícil de encontrar y tenemos que sortear espejismos y romper con convencionalismos que incluso pasan por el propio honor. La verdad no tiene sólo un camino, como se suele decir; su búsqueda es más complicada, pero vale la pena el esfuerzo. La recompensa es la felicidad que encontrará en *El abuelo* el Conde de Albrit, como en la vida real todo aquel que sepa vivir en armonía con ella.

En *Fedra*, Unamuno también apuesta por la verdad, despojada incluso de todo ropaje ornamental que pueda desviar la atención del espectador. Muestra los sentimientos humanos al desnudo. Fedra, auténtica y pasional, sólo encuentra posibilidad de salvación con la confesión de su verdad más honda y trágica, su pasión destructora. Enamorada de su hijastro y despreciada por éste, la protagonista no encuentra otro camino que el sacrificio de su propia vida, gracias al cual pasará de ser verdugo a víctima, de pecadora a redentora. Cambiará así un mundo de mentira y traiciones adúlteras adonde su pasión la arrastraba, por otro de verdad, reconciliando a Hipólito, inocente, con su padre.

Pueden observarse importantes resonancias y planteamientos dramáticos paralelos entre *El abuelo* y *Fedra*.

Podríamos orientar esta honda vinculación en un triple plano: el de los personajes, el de los conflictos y el de los desenlaces, pese a que cada una de estas obras guarda una originalidad que la independiza como obra de arte y, por tanto, semillero de múltiples interpretaciones.

Los personajes de Lucrecia (*El abuelo*) y Fedra (*Fedra*) aparecen como seres brillantes, admirados por todos, con una gran personalidad y una apariencia de triunfadoras. Pero su verdad es otra muy diferente; en el fondo son dos personajes agónicos que viven una realidad ficticia y que buscan interiormente lo único que les dará la auténtica felicidad: la paz. Quizás ni siquiera ellas mismas parecen del todo conscientes de esta necesidad a lo largo de la obra, pero si observamos los hechos a posteriori, cuando se han consumado, no hay duda de que es la paz lo que armoniza sus vidas y pone fin a sus agonías.

Pedro (*Fedra*) y el Conde Albrit (*El abuelo*), por otra parte, son los personajes imprescindibles para la regeneración espiritual de ambas mujeres. Personajes altivos, heroicos ambos, y también generosos y bondadosos. En ellos gravita con gran fuerza el peso del honor. Así, Pedro, intentando por todos los medios ocultar el amor incestuoso de Fedra, dice: "Habrá que negar a todo el mundo la entrada en esta casa. Una cárcel... un sepulcro... que nadie lo sepa, que nadie lo sospeche ni barrunte, que nadie lo adivine. ¡El honor ante todo!".²

Por su parte, el conde (El abuelo), obsesionado por lavar el honor de su familia, exclama:

Necesito saberlo, como jefe de la casa de Albrit, en la cual jamás hubo hijos espurios, traídos por el vicio. Esta casa histórica, grande en su pasado, madre de reyes y príncipes en su origen, fecunda después en magnates y guerreros, en santas mujeres, ha mantenido incólume el honor de su nombre.

Y continúa refiriéndose a su nieta ilegítima: "Falsa rama de Albrit, la repudio, la maldigo..., maldigo su extracción villana y su existencia usurpadora".³

Pero también hay en ellos una gran carga de ternura y generosidad.

Su orgullo les lleva a parecer autosuficientes e intolerantes pero su humanidad rezuma entre los poros de su férrea apariencia. Los dos necesitan la presencia de otros personajes secundarios que asumen el papel de bastones de apoyo, porque ambos son débiles en el fondo y su debilidad precisa consejo y desahogo. De ahí la presencia en *Fedra* de Marcelo, el

amigo médico de Pedro, que no duda en convertirse en portavoz de la razón: "Tu hijo está sano; es el único sano de la casa".⁴

En *El abuelo* el papel de personaje de apoyo y depósito de reflexiones y desahogos, es Don Pío Coronado, el preceptor de las nietas del Conde, personaje desgraciado, de una gran ternura y bondad, al que los azotes de la vida han acabado haciendo, a juicio del Conde, un gran filósofo; y, por eso, al final de la obra, éste le pregunta; "Y ahora, Pío, gran filósofo, si te dan a escoger entre el honor y el amor, ¿que harás?"; y éste responde sollozando: "Escojo el amor..., el amor mío, porque el ajeno lo desconozco. Nadie me ha querido...".⁵

Nelly y Dolly, las nietas del conde, juegan en *El abuelo* un papel pasivo pero imprescindible. Son el objeto del conflicto aunque ellas no lo sepan. Su causa es la que mueve a todos los personajes y mueve toda la obra. Son seres inocentes, con personajes diferentes. No actúan por intereses que ignoran sino dejándose llevar por sus impulsos, por su carácter que gratuitamente les ha venido impuesto y en razón del cual se mueven. No hay buena y mala, en todo caso podríamos hablar de más o menos generosa; pero Galdós no ha querido en esta obra exagerar los arquetipos maniqueos del bien y del mal, ni siquiera con respecto a Lucrecia que a los ojos de su suegro resulta un ser pérfido, pero que esconde bajo su fría apariencia un corazón débil que sufre y se desespera: "¡Por piedad!... No puedo más... ¡Un balcón abierto para arrojarme!... Huir, volar, esconderme...!".⁶

Dentro de este paralelismo estructural, que con respecto a los personajes estamos trazando, la postura de Nelly y Dolly en *El abuelo* equivale a la de Hipólito en *Fedra*. En realidad es el hijo de Pedro el detonante del drama unamuniano y, por tanto, desempeña un papel fundamental en la obra. Pero su actitud es totalmente pasiva, incluso antes de la confesión amorosa de Fedra, es también ignorante del conflicto que él mismo está creando pese a su inocencia. Hipólito es el depositario de la pasión de Fedra, es la pieza imprescindible para que ese sentimiento, quizá totalmente inevitable, se haga realidad. La pasión de Fedra necesitaba corporeizarse, e Hipólito es el medio más aparente y cercano.

La pasión del Conde de Albrit no es amorosa como la de Fedra, pero sí alcanza la misma fuerza y tremendismo. La limpieza de su honor es un sentimiento obsesivo en este personaje, una auténtica pasión, por la que está dispuesto a todo, primero, a volver a La Pardina, pese a mostrarse ante todos humillado y decrepito en contraste con su poderío anterior, luego, a entrevistarse con su nuera, Lucrecia, a quien cree causa de la agonía que ha llevado a la muerte a su querido hijo; y, por último, a separar injustamente a Nelly y Dolly, castigando injustamente a seres inocentes. Pero todo por el honor. ¿Puede haber en estas circunstancias más nefasta pasión?

En cuanto a los conflictos que se desarrollan en ambas obras, el factor común que las relaciona es sin duda "la lucha". En *Fedra* esta lucha adquiere una dimensión personal de cariz ontológico y religioso, al entablar-se entre las fuerzas del espíritu y de la carne. La pasión de Fedra parece vencer en contra de sus propios principios religiosos y de las enseñanzas y consejos de su nodriza. Pero hay salvación para Fedra; se la proporciona su última opción: el sacrificio de su propia vida. Fedra sólo solucionará su conflicto con la separación tajante de su materia, de su cuerpo que es la causa de su tortura, de su irresistible pasión. Después, la confesión de la verdad. Aparece en la obra la verdad como redentora, como pieza fundamental del camino expiatorio de la protagonista.

En *El abuelo* también esta virtud se destaca sobre cualquier otra y, además, el componente religioso asoma en varios momentos. El conde, recriminando a su nuera Lucrecia, le exige: "...Después de oír tantos embustes y lisonjas no le viene mal oír la voz de la justicia, de la verdad.. .y oírla con paciencia cristiana".⁷ Y conversando con el cura y el médico reincide en la misma idea: "¡Ah, todos lo mismo: el sabio, el ignorante, igualmente ciegos ante el sol de la moral pura de la verdad!".

Y en su desesperado empeño por saber cuál de sus dos nietas es la legítima: "urge separar la verdad de la mentira...".⁸

Incluso hablando consigo mismo con la sola compañía de su bastón: "Siempre lo has dicho Albrit, siempre lo has dicho. La causa de que las sociedades estén tan podridas, la causa de que todo se desmorone es la bastardía infame..., el injerto de la mentira en la verdad...".⁹

El desenlace en ambas obras también tiene una notable similitud y, a mi juicio, es reflejo del sentimiento que ya hemos visto común en ambos autores, Galdós y Unamuno, y que no responde a otra causa que a la toma de conciencia de una problemática candente en la sociedad del momento: la huida de la falsedad, la búsqueda de la verdad, sepultando definitivamente planteamientos hipócritas que habían venido siendo aceptados en épocas pasadas pero que ahora eran repudiados por los nuevos burgueses. Y por eso se valora en la escena a los más valientes, a los más comprometidos con sus propios ideales y los de aquellos que intentan cambiar los viejos moldes convencionales por conductas auténticas y liberales.

El triunfo de la verdad es el colofón en *Fedra* y responde al proceso de redención de una culpa. La pasión desordenada no tiene otro camino expiatorio que la confesión de la verdad tras la muerte: una carta al marido, Pedro, aclarando la inocencia del hijastro, Hipólito, traerá a Fedra la paz ansiada a lo largo de todo su conflicto físico y anímico. Es una verdad cargada de sufrimiento pero, es un sufrimiento redentor, que salva.

En *El abuelo* son dos los personajes que necesitan este proceso de depuración y expiación de culpas, porque en esta obra hay dos culpables,

dos pecadores. Lucrecia ha llevado una vida frívola y ha sido causa de múltiples desgracias, pero su figura se ennoblece cuando toma la resolución de ser auténtica. Por primera vez en su vida dará paso a la verdad, haciendo caso omiso de las amenazas de Senem, el astuto criado que la chantajea a cambio de su silencio : "Tu silencio me importa ya tan poco que no doy nada por él... No me tiene cuenta".¹⁰ Y prosigue poco más adelante: "...Me siento ahora muy bien, despejada, casi alegre...".¹¹

Lucrecia, como Fedra, encuentra la paz, libre de las ataduras de la mentira.

Por su parte, el conde de Albrit acoge la llegada de la verdad que tanto ansía, con una reacción inesperada para él mismo. La temida verdad pasa a ser redentora también para él, pues su lucha entre la llamada de la sangre o de la bondad, acaba en un resultado que a él mismo sorprende, pero que también lo purifica y le da la felicidad, y es que, al primer sentimiento de congoja y estupor, ante el descubrimiento de que su querida Dolly es la nieta falsa, pese a ser la que más lo quiere y la más noble de corazón, le sigue un estado de paz, de reconciliación consigo mismo y con Dios: "Parece que me ahogo... es que Dios me abre el pecho de un puñetazo y se mete dentro de mí... es tan grande..., ¡ay!, que no cabe...".¹²

Ramón Pérez de Ayala¹³ considera a Galdós como uno de los dramaturgos mejores de todos los tiempos. Esta opinión tan firme y singular contrasta con otras en las que su dramaturgia se ha venido juzgando con ambigüedad. Algunos autores y críticos, deslumbrados por las dotes novelísticas de este autor, no han sabido valorar suficientemente sus aptitudes y realizaciones en el teatro y, en algunos casos, incluso ha sido ignorado en este terreno.

Galdós no es un autor que se deleite en sus obras solo por el hermoso resultado estético que con ellas consigue. Galdós va más allá, quiere ser testigo de su tiempo y delator de injusticias y falsedades. La sociedad es su punto de mira y, por eso, basándose en sus conocimientos históricos, que bien demostró en los *Episodios Nacionales*, sabe hacer una muy completa disección de la España de su momento, contemplada desde su perspectiva histórica, económica y política.

Cualquier género literario en sus manos hubiera sido bueno para su empeño -buena muestra son sus novelas-, pero ningún medio mejor que el teatro le podía brindar la posibilidad de influir tan directamente sobre el espectador, comunicándole, en vivo, emociones y vivencias, añadiéndose además la ocasión de poder reunir un público de ideas variadas e incluso contradictorias, lo que lleva a una situación de tensión que coadyuva a crear un clima de expectativa y atención constantes en la sala.

Fue consciente de que el drama haría mella como nada en las conciencias. No en vano sabemos que escribió teatro antes de la aparición de su primera novela.¹⁴

Galdós no trata de dogmatizar ni de establecer a través de su teatro unos preceptos sociales, morales o políticos. Sólo nos presenta vidas, personajes que sufren en sus carnes las vilezas de una sociedad corrompida. Esa es suficiente denuncia, no se necesita más; tan sólo llevar a escena las miserias que puede acarrear el atraso, la hipocresía o la intolerancia. El resto lo hará el público; lo importante es llegar a él, y Galdós sabe cómo conseguirlo en escena, con la cercanía que no le proporciona ningún otro género literario.

Galdós vuelve al teatro en 1892, cuando ya ha hecho su incursión en el terreno de la política. No parece casual este hecho. Ya hemos dicho que debió de ser consciente de que el teatro era el medio más directo y más apropiado para difundir sus ideas directamente, con tensión emocional y con la ventaja del solapamiento que proporciona la ficción. Sus personajes podían explayarse a su gusto, decir y hacer todo lo que quisieran sin que nadie necesariamente se diese por aludido. Pero, sin embargo, muchos tuvieron que verse retratados entre aquellos arquetipos pasionales llenos de bondad y de maldad, de mentira y de verdad. Y al final, siempre la moraleja, porque en el fondo Galdós es, como Unamuno, un moralista. Siempre triunfa el bien, siempre sale a flote la verdad en las pequeñas historias de la vida cotidiana que nos plantean sus obras, como saldrá a flote la verdad de España. Por lo menos eso esperan, y van a poner su empeño en conseguirlo. La gente verá retratada la realidad en sus obras, aunque a muchos les pese.

Galdós se crispa ante una sociedad que todavía justifica en cierta medida el feudalismo, disfrazándolo de falso proteccionismo paterno. No es nueva esta denuncia a lo largo y ancho de la literatura; ya Cervantes tres siglos antes se había dado cuenta de la falacia de esta estructura social.

Galdós va a tener el mérito de dar un decisivo empuje a la modernización del drama. Es consciente de que el tremendismo de la época anterior, que se centraba en apariencias externas, ya ha pasado, que los tiempos exigen nuevos tratamientos en el teatro y que hay que mirar más hacia adentro, hacia la interiorización de la conciencia de los personajes. Ya no son conductas estereotipadas que exijan reacciones del mismo tipo, sino que se atiende a los matices del comportamiento humano, a la complejidad de la conciencia, que hace que al ser no se le considere singular sino múltiple, y eso llega a explicar unos comportamientos a veces sorprendentes que Galdós mostrará como reflejo de la sociedad de su época; y Unamuno como la lucha agónica por representar en su vida real el yo que mejor consiga salvarlo.

Galdós quiere modernizar el teatro, abrirlo a Europa y despegar de aquel otro inauténtico anclado en el pasado. Es consciente de que cada época exige un teatro diferente como expresión de su conciencia social, y en su momento concreto ya había pasado la época del teatro clásico del Siglo de Oro, basado generalmente en problemas de honor, venganza o temas caballerescos dentro de una sociedad feudal. Echegaray estaba aún pegado a ese esquema y era preciso navegar por nuevos rumbos.

La nueva clase burguesa estaba ahí y exigía un drama moderno que tuviera como objeto principal la expresión de sus ideas sociales, y por encima de todas ellas, la libertad; libertad que conlleva necesariamente verdad, autenticidad como criterio que guíe la conciencia humana. Es la sustitución del sentimiento del deber y lealtad al señor, al amo, por encima de todo y como obligación de honor, por la verdad como preceptiva de conducta.

Es, por tanto, una época de transición del teatro la que a Galdós le tocó vivir, como también es una época de transición social. Nuestras viejas estructuras sociales ya no respondían a los nuevos tiempos y, de hecho, ya habían sido sustituidas por otras nuevas fuera de España. Los tiempos feudales han pasado y la burguesía se alza victoriosa con sus tropiezos pero también con sus sueños. Lo cierto es que en el siglo XIX la clase media había conseguido dominar en el terreno socioeconómico y cultural pero sin el equilibrio que consolidase su posición en la sociedad. Se produce una ruptura de los valores tradicionales fundamentados hasta entonces en el principio de autoridad, y el sistema tiene que reorganizarse. El hombre, ansioso de libertad y verdad tiene ante sí aquello por lo que ha luchado pero que ahora debe aprender a manejar. Le preocupa su papel en esta nueva sociedad, tiene que autoafirmarse en ella y esa es la fuente temática del teatro moderno.

Pero ya hemos dicho que las preocupaciones del hombre de clase media ya no van por el camino de lo heroico ni de lo mítico, sino que están más apegadas a lo cotidiano, no son problemas de héroes sino de hombres normales y corrientes; por eso, las cuestiones reflejadas en los dramas resultan con frecuencia triviales.

La diferencia fundamental con el viejo drama es que ahora los conflictos no van a venir impuestos desde fuera por la fatalidad, los dioses o el destino, sino desde dentro por esa compleja personalidad que hay en el interior de cada individuo que orientará su conducta en una u otra dirección. Es el drama de la vida, es el drama unamuniano de los yos enfrentados dentro de la propia conciencia y que obliga a elegir uno para que sea representado en el escenario de la vida. Pero ¿cuál elegir? Ese es el conflicto de la nueva sociedad y el tema central que refleja el teatro moderno, la lucha del hombre consigo mismo, porque ahora su imperativo no le viene de fuera, él tiene el dominio de su propia libertad. Pero ¿hasta qué

punto puede tener las riendas de esa compleja personalidad que lleva dentro? El "bueno" será ahora no el más sumiso y obediente a su destino sino el más dueño de su libertad y de su verdad. El hacer bien esa elección supondrá en el hombre moderno su verdadera autoafirmación.

Se ha dicho que las obras teatrales de Galdós son como mítines políticos. Yo creo que son más bien radiografías sociales de la España de su época, realizadas por alguien que se sintió testigo de su tiempo e instigador de conciencias.

El empeño de Galdós no pudo quedar sin fruto. Necesariamente debió calar en el ánimo de sus coetáneos, de su público. Es imposible quedarse impasible ante tanta denuncia, aunque ésta aparezca tan solo entretejida en las acciones y las vidas ficticias de unas obras de arte.

Como vemos, hay que tener en cuenta también que las inquietudes de Galdós son fruto de los acontecimientos que concurrían en España en su momento y que conviene recordar aunque sólo sea superficialmente para situarnos en el propio hábitat del autor, y así entender mejor sus preocupaciones y anhelos.

La España del siglo XIX se debate entre la tradición y el progreso. Tradicionalistas y liberales son dos polos opuestos que van a mantener al país tenso durante un gran espacio de tiempo.

Los poderes de la Iglesia y del Estado ponen freno a las corrientes novedosas ultrapirenaicas y originan un atraso cultural considerable en el país. El último cuarto del siglo XIX presenta una falsa estabilidad política que se va a reflejar en la literatura. Galdós, consciente de esta etapa crítica, se va a hacer eco de los problemas sociales que trae aparejada esta etapa de crisis.

La insatisfacción política unida a la depresión económica desencadena la famosa Revolución Gloriosa de 1868. Isabel II tiene que exiliarse. Pero las clases abiertas y democráticas de los hombres de La Gloriosa apenas pasaron de la teoría a la práctica. Republicanos, carlistas y progresistas van a luchar por el poder y la imposición de sus ideas.

Los carlistas dirigidos por el hermano de Isabel, don Carlos, deseaban la vuelta de la monarquía y estaban apoyados por los católicos principalmente del norte de España. Los republicanos querían una república federal y estaban apoyados principalmente por Cataluña, Valencia y Andalucía.

Y, por último, los progresistas anhelaban una monarquía constitucional con amplio sufragio electoral y aquí se incluían los grupos de la burocracia y el ejército.

El conflicto se enardece más con la aparición del movimiento obrero de la Internacional que provoca enfrentamientos variados en la Península.

Con la Constitución de 1869 se vuelve a la monarquía con Amadeo de Saboya, a quienes los españoles siempre consideraron como un intruso y pronto tuvo que abdicar, proclamándose la República.

Pero lejos de solucionarse la situación, España se ve día a día más fragmentada política e ideológicamente. La República se debilita y los militares consiguen acabar con ella.

En 1874 sube al trono Alfonso XII y comienza la época de la Restauración hasta el año 1903, y en la que las luchas partidistas entre conservadores y liberales continuarían debilitando una nación ya de por sí en un proceso imparable de decadencia.

Se extiende la corrupción entre los gobernantes y aparece una especie de político local "el cacique" que recibía poder del gobierno a cambio de votos garantizados.

La situación social y política que a Galdós le tocó vivir es singular y concreta: una nueva clase social, la burguesía, lucha por hacerse oír, por rebelarse contra los abusos de autoridad y contra la falta de libertades que habían padecido en épocas anteriores. Se trata de quitarse la mordaza, de expresar y denunciar con libertad. Se clama, en definitiva, por la verdad, y ésta se va a convertir en la principal arma en la lucha contra la injusticia social.

A lo largo de la historia del teatro de Galdós, vemos reflejada esta búsqueda de la verdad, de lo auténtico. En el fondo de sus obras late el desprecio por la hipocresía. Galdós siente la necesidad de decir la verdad y de ayudar a que otros la digan.

En *Electra* (1901), critica a esa España alejada del progreso de Europa por culpa de sus convencionalismos y de su falsa moral, plagada de mentira.

En *Bárbara* (1905), la protagonista se erige en testigo de la verdad cuando defiende ante el tribunal la inocencia de Leandro al que han condenado pese a ser inocente. Galdós pone de manifiesto en esta obra la fealdad de la mentira, de la falsa apariencia. El espectador se revuelve por dentro escuchando las palabras de Horacio: "Yo he tenido que hacer reformas pero de pura apariencia y palabrería... Parece que he reformado y no es verdad. Todo es como fue". Bárbara también representa la impotencia de un ser sincero dentro de una sociedad corrupta, cuando, obligada por las circunstancias, accede a casarse con Demetrio. Si consigue que no fracase totalmente la verdad, es conservando su libertad interna, sus firmes pensamientos que son sólo suyos pero firmes.

En *Casandra* (1910), Doña Juana, religiosa y cumplidora con la Iglesia, aparta a Casandra de sus hijos con calumnias. Galdós deja que sea el público en esta obra el que saque sus propias conclusiones: Doña Juana no se salvará, sino Casandra, a pesar de que las apariencias hagan pensar a la sociedad lo contrario. Galdós ataca aquí a la Iglesia como defensora de una falsa moral que también es tolerada por una sociedad anclada en unas tradicionales costumbres insinceras y trasnochadas que tienen a España aislada y atrasada.

En *Pedro Minio* (1908), Galdós vuelve a elogiar la autenticidad, en esta ocasión referida a la caridad. La verdadera caridad es la que se fundamenta en el amor más que en la satisfacción de necesidades materiales. La verdadera ayuda a los ancianos está en darles alegría y ganas de vivir.

Galdós quiere llevar a su público al convencimiento de que la verdad siempre triunfa y que los hipócritas, tarde o temprano, quedarán desmascarados.

La Generación del 98 va a recoger esta idea hasta el punto de que pasa a ser una de sus principales características.

Pío Baroja, por ejemplo, exige para sus novelas un lenguaje natural, que sea capaz de reflejar la verdadera realidad; y su estilo, aunque peque a veces de desaliñado, está en función de presentarnos la realidad de su España, pese a que esa franqueza lo conduzca con frecuencia a la desilusión y al desengaño.

Ningún testimonio mejor de su amor a la verdad que la leyenda que quiso para su propia tumba:

Si se borra mi recuerdo y el busto sigue ahí, me contentaría con que la gente que lo contemplara supiera que el que sirvió de modelo a esta estatua, era un hombre que tenía el entusiasmo por la verdad, odio por la hipocresía y la mentira y que, aunque a veces dijeran lo contrario, era un vasco que amaba entrañablemente a su país.

Baroja es un autor sincero. La verdad no aceptada por la mayoría de los personajes de su época, le cuesta no pocas críticas y enemistades, pero se siente orgulloso de su actitud: "Tengo normalmente la preocupación de desear el mayor bien para mi país, pero no el patriotismo de mentir".

Azorín persigue la verdad, y con su actitud nos da un ejemplo de periodismo sincero y comprometido. No duda en decir lo que piensa aunque le cueste salir despedido de *El Imparcial*, por contar crudamente la realidad de una Andalucía trágica y por alguna denuncia más de orden político.

Unamuno no podía ser menos. Aunque personalmente enfrentados, nadie más directamente enlazado en espíritu e intención al teatro de Galdós que Unamuno. Quiere desnudez escénica, pues lo importante es la voz y el cuerpo, y, a través de ellos, la verdad al desnudo de unas almas que gozan y sufren y de las que aprendemos que lo humano no muere nunca. Lo mismo que en Galdós, también podemos rastrear en la obra de Unamuno esta búsqueda de la sinceridad como principio *sine qua non*. También Unamuno sufrió en sus carnes la lacra de la mentira. Padeció un destierro del que se sentía inocente, incluso no quiso volver a España porque aceptar la amnistía era una falsedad, era hacer verdadero lo falso: no se sentía culpable y quiso mantener su verdad hasta el fin, aunque esto le supusiera la privanza de su familia y de su seguridad económica. Pero prefirió la verdad ante todo.

Como Galdós, Unamuno se dio cuenta de la importancia del teatro para conectar con el público, para transmitir sus angustias, sus dudas y sus inquietudes. La búsqueda de la verdad fue una constante en su intraliteratura y en su intrafilosofía y puso su confianza en que esa verdad, escondida en el fondo de la historia, en el alma de las gentes más sencillas, fuera la que levantase su querida España. Confió en el hombre como lo hizo Galdós, que con su "liberalismo ético" se alza como precursor del 98 en cuanto al convencimiento de que sería la autenticidad el pilar de apoyo de los principales elementos regeneracionistas de la sociedad.

NOTAS

¹ Prólogo de *El abuelo*.

² *Fedra*, p.220.

³ *El abuelo*, pp.85-86.

⁴ *Op.cit.*, p.219.

⁵ *Op.cit.*, p.245.

⁶ *Op.cit.*, p.86.

⁷ *Op.cit.*, p.76.

⁸ *Op.cit.*, p.112.

⁹ *Op.cit.*, p.142.

¹⁰ *Op.cit.*, p.216

¹¹ *Op.cit.*, p.218

¹² *Op.cit.*, p.244.

¹³ *Las máscaras*, Madrid, 1917, pp.194 y ss.

¹⁴ *La expulsión de los moriscos* que no se ha podido encontrar, *Un joven de provecho*, encontrada en 1935, e incluso el mismo Galdós se refiere a cierto melodrama titulado *Quién mal hace bien no espere* de 1861. Por entonces Benito Pérez Galdós tendría unos dieciocho años.