

EL MELANCÓLICO DECLINAR DE LA TRADICIÓN ESPAÑOLA EN CUBA Y EL PARTICULAR SIMBOLISMO MODERNISTA GALDOSIANO EN *ALMA Y VIDA*

Carmen Menéndez Onrubia

I. PECULIARIDADES DEL TEATRO GALDOSIANO

A pesar de la excelente bibliografía teatral de Theodore Alan Sackett ¹, me parece que todos somos conscientes de la enorme distancia existente entre el teatro y la narrativa galdosiana en lo que atañe al interés por su investigación. Y no son pocas las circunstancias que laboran en este sentido disuasorio. Podríamos señalar tres que considero especialmente relevantes. La primera procede de la propia naturaleza condensada de los textos teatrales, peculiaridad que, por lo menos, obstaculiza las ingeniosas paráfrasis que suelen «pelear a la sombra» de las extensas narraciones, según expresión feliz y socarrona de *Clarín* refiriéndose a las desmesuradas de *Fortunata y Jacinta* ².

Hay, sin embargo, otros motivos que han conducido a este semiolvido del teatro galdosiano. Uno es la miopía profesional con la que se sigue estudiando como teatro-texto algo que nació para ser teatro-espectáculo, es decir, confluencia y coordinación consciente de dramaturgo, actores y público. Algo, además, peculiar de este escritor y que le deja fuera de los convencionalismos literarios de su época, porque su teatro, como su narrativa, nace siempre impregnado de la actualidad más inmediata y, por lo tanto, en continua evolución con ella, dificultando enormemente los intentos clasificatorios. Un teatro, en fin, que se presenta como culminación del prolongado proceso de depuración expresiva que va desde las primeras narraciones sobre soportes históricos hasta esos soportes humanos que son los actores, pasando por los argumentos bio-

¹ *Galdós y las máscaras. Historia teatral y bibliografía anotada*. Verona. Università degli Studi di Padova. Facoltà di Economia e Commercio. Istituto di Lingue e Letterature Straniere di Verona, 1982. No debe llevarnos a engaño el que esta poco atendida bibliografía de Theodore ALAN SACKETT recoja y resuma 600 entradas teatrales, porque si eliminamos lo que son reseñas más o menos amplias de la época, y, también, los estudios generales, lo realmente específico y monográfico no pasa de la treintena de trabajos.

² *No se apure Vd. aunque su novela salga larga* —Le decía *Clarín* a Galdós en carta desde Oviedo del 1 de abril de 1887—, ¡mejor!, así... *pelearmos a la sombra*. Véase en Soledad ORTEGA, *Cartas a Galdós*. Madrid, Revista de Occidente, 1964, pág. 241.

gráficos de los años 80 en adelante, y desde éstos, a las novelas dialogadas que de modo tan perspicaz ha calificado Laureano Bonet de verdaderos precedentes de la narrativa conductista posterior³.

Seguramente tanto L. Bonet como ese gran admirador de Galdós, el narrador Max Aub de la «Nota» introductoria de su *Campo francés*⁴, al escribir ambos tan atinadas consideraciones sobre este peculiar realismo conductista galdosiano, se hubieran alegrado de conocer unas declaraciones que ponen a nuestro escritor, al menos en lo que puedo conocer, en la vanguardia de la intelectualidad europea al apreciar el extraordinario valor artístico y cultural del cine, y confirmar, así, la tendencia cinematográfica de su sensibilidad expresiva y de su producción literaria final:

Y ya que hablo de reformas, no terminaré esta Memoria sin decir algo de ese cinematógrafo, en cuyos progresos ven muchos un peligro serio, que nos traerá la total decadencia, quizá la muerte, del teatro.

Creo, sí, que a los espectáculos artísticos que tienen por principal órgano la palabra, les quita mucho público el «cine»; creo también que como indudable progreso científico, se perfecciona de día en día, trayendo nuevas maravillas que cautivan y embelesan al público.

No es prudente maldecir al cinematógrafo, como hacen los entusiastas del teatro; antes bien, pensemos en traer a nuestro campo el prodigioso invento, utilizándolo para dar nuevo y hermoso medio de expresión al arte escénico, sin que éste, poseedor de la palabra, pierda nada con la colaboración del elemento mímico (estamos aún en la época del cine mudo), y la exuberancia descriptiva de lugares geográficos, visión rápida que no cabe en la estrecha medida del verbo literario. ¿Cómo se hará esta colaboración? No lo sé; quizá lo sepa pronto. Nada perderán Talía o Melpómene de su grandeza olímpica admitiendo a su servicio a una deidad nueva, hija de la Ciencia. Abusando un poco del registro profético que todos llevamos en nuestro pensamiento, se puede aventurar esta idea: así como los poderes públicos de toda índole no podrán vivir en un futuro no lejano sin pactar con el socialismo, el teatro no recobrará su fuerza emotiva si no se decide a pactar con el cinematógrafo⁵.

Compárense estas valientes apreciaciones con estas otras del gran dramaturgo del momento, don Jacinto Benavente, en su campaña reivindicativa contra este competidor nacido de la técnica materialista:

³ Véase *De Galdós a Robbe-Grillet*. Madrid, Taurus, 1972, págs. 24-29.

⁴ «Claro es que la perfecta hechura que conviene a esta híbrida familia no existe aún en nuestros talleres. Sin duda, será menester atajar el torrente dialogal, reduciéndolo a lo preciso y ligándolo con arte nuevo y sutil a las más bellas formas narrativas... Pero no faltarán ingenios que hagan esto y mucho más. Los obreros jóvenes que tengan alienato, entusiasmo y larga vida por delante, levantarán la casa matrimonial de la Novela y el Teatro».

Y continúa Max AUB: «Esto escribió Benito Pérez Galdós al frente de *Cassandra*. Desde el ángulo de la retórica, poco tengo que añadir como explicación de la forma de este *Campo francés* si en el texto anterior se lee cne donde Galdós escribió *Teatro*».

⁵ Se puede ver en Carmen MENÉNDEZ ONRUBIA y Julián ÁVILA ARELLANO, «Teatro Español. Siete meses de lucha por el arte. Homenaje a los clásicos». En torno a un texto desconocido de Benito PÉREZ GALDÓS», *Revista de Literatura*, tomo L, n.º 99, enero-junio de 1988, págs. 171-204. La cita en págs. 203-204.

Si queremos —decía en su proclama— que el teatro no acabe por ser, como lleva camino, un competidor, con desventaja, del cinematógrafo, en donde todo entra por los ojos de la cara sin que la voluntad ni entendimiento ni imaginación del espectador tengan que poner nada, es preciso que pidamos al público algún esfuerzo mental, siquiera de imaginación, que es el menos penoso; no sea sólo el teatro la realidad y su prosa: vengan también la fantasía y los ensueños y hasta el delirar de la poesía (...) Os necesitamos (a los poetas) para despertar la imaginación del público, tan cerrada, tan dormida, que ya hasta la misma realidad le parece falsa si no es tan insignificante como lo es la vida misma, para el que sólo lleva en los ojos una lente de máquina fotográfica sin un alma dentro ⁶.

II. EL MELANCÓLICO DECLINAR DE LA TRADICIÓN ESPAÑOLA EN CUBA

En el poco conocido teatro galdosiano *Alma y vida* es una de sus creaciones de investigación más atractiva. Alan Shackett aporta y resume 12 reseñas sobre su estreno y siete estudios posteriores, de los cuales, sin duda, el más importante a pesar de sus evidentes errores epistemológicos, es el de Isaac Rubio Delgado ⁷, apostillado, después, y reconsiderado ponderadamente por Jesús Rubio Jiménez ⁸.

El texto de la tragedia presenta una primera e importante cualidad que podríamos denominar su franqueza o transparencia informativa, al no haber sido apenas manipulado y censurado por los convencionalismos del cerrado «oficio» de los expertos en el control de calidad y de rentabilidad económica del espectáculo teatral. No es irrelevante en este sentido el que ha podido acceder al escenario una obra tan larga, y con tantas novedades e infracciones contra el gusto general del momento ⁹.

La explicación creo que resulta bastante obvia. Sólo tenemos que recordar que tanto *Gerona* como *Los condenados*, y *Alma y vida*, los tres fracasos netos, aparecen en los escenarios inmediatamente de sendos

⁶ Jacinto BENAVENTE, *El teatro del público*. Madrid, Librería de Fernando Fe, 1909, págs. 110-111.

⁷ Isaac RUBIO DELGADO, «*Alma y vida*, obra fundamental del teatro de Galdós», *Estudios Escénicos*, 18, septiembre 1974, págs. 175-195.

⁸ Jesús RUBIO JIMÉNEZ, «*Alma y vida*: El teatro de Galdós en la encrucijada de dos siglos», *Segismundo*, n.º 35-36, 1982, págs. 189-209.

⁹ Estando gran parte del interés de Galdós por el género teatral en su capacidad de contacto casi directo con los espectadores, lo normal es que no se opusiera a lo que expertos con más experiencia que él en el oficio le aconsejaban en cada momento. Sobre este punto se puede ver el riguroso control que María Guerrero tenía sobre las creaciones de su «chevalier servant» José Echegaray, en Carmen MENÉNDEZ ONRUBIA y Julián ÁVILA ARELLANO, *El Neorromanticismo español y su época. Epistolario de José Echegaray a María Guerrero*. Madrid, C.S.I.C., 1987. (Anejos *Segismundo*, n.º 12). Un control menos riguroso, pero también constante, se puede ver en sus relaciones con Galdós. Véanse los primeros años de sus epistolarios en Carmen MENÉNDEZ ONRUBIA, *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*. Madrid, C.S.I.C., 1984 (Anejos *Segismundo*, n.º 10). Los epistolarios, en fin, de los dramaturgos con los actores están repletos de referencias sobre este tema.

éxitos igualmente destacados, *Realidad*, *La de San Quintín* y *Electra*. Esta coincidencia, en exclusiva para estas tres obras está apuntando a un fenómeno que parece claro: los expertos del espectáculo han bajado su guardia amilanados por el clamoroso éxito anterior y han dejado en plena libertad a la inspiración del dramaturgo. Algo que es muy peligroso tratándose de Galdós, pero que nos ha permitido conocer estas narraciones con imágenes escenificadas o este depurado conductismo que, a mi ver, es la peculiaridad de su teatro, realizado, como he apuntado antes, con una sensibilidad muy cercana a la del cinematógrafo.

Se podría pensar que estos tres dramas fracasan por un defecto que les es común: son las piezas teatrales más largas de la veintena que construyó nuestro escritor. Coinciden las tres en tener 53 páginas en la edición a doble columna de las *Obras Completas*. Pero una simple comparación con el resto de su producción nos certifica que no es la extensión, aunque no por ello deje de tener su parte de culpa cuando se produce el fracaso, sino la capacidad histriónica de los actores y los medios técnicos y escenográficos de las empresas, lo que es verdaderamente determinante en este sentido. Porque no 53 pero así 50 tienen en la misma edición *Realidad*, *La loca de la casa* y *Mariucha*, encarnados por la seductora figura de la actriz María Guerrero y presentados con la excelente escenografía de Emilio Mario, las dos primeras, y de los Guerrero-Mendoza la última. Y los éxitos fueron resonantes. En cuanto a *Electra* nada hay que añadir sobre el extraordinario éxito de público que tuvo tanto en España como en el extranjero.

Volviendo al tema de *Alma y vida* y conectando con las apreciaciones del profesor Isaac Rubio, estoy, en principio, de acuerdo en considerar con él que

basta conocer un poco su obra y sus ideas para entender que no podía comulgar con los principios simbolistas: irrealismo, irracionalismo, subjetivismo a ultranza, relativismo del conocimiento (esto en lo que se refiere a las relaciones entre el individuo y la realidad objetiva); en cuanto a la literatura: esteticismo, rechazo del contenido real (sea psicológico, moral, social, histórico), antididactismo y abominación de toda estética imitativa. En cambio, lo que sí podía aceptar nuestro dramaturgo era una serie de innovaciones técnicas, las cuales, privadas de su sentido, podrían funcionar en cualquier contexto, bien como instrumentos retóricos o bien como afeites decorativos. Efectivamente, los elementos que por primera vez Galdós introduce en la composición de uno de sus dramas adquieren esta dimensión: plasticidad, identificación de música y drama, tonos espiritualistas y expresiones simbólicas, un lenguaje a veces oscuro, otras ambiguo o arcaizante; empleo de la sugerencia en lugar de la apelación directa de las cosas, préstamos de Shakespeare, Lope y Enzina y los convencionalismo dieciochescos¹⁰.

¹⁰ ISAAC RUBIO DELGADO, *op. cit.*, pág. 178.

Como todo escritor racionalista, más o menos idealista, la concepción que tiene Galdós del estilo y de la labor literaria suele ser bastante utilitaria, específicamente preocupada por la eficacia expresiva para el análisis y reconstrucción de una realidad española observada en la fisonomía moral de su historia interna o intrahistoria, ya que su inquieta superficie no permite mayores logros en la línea de un Balzac o de un Zola. Galdós puede contemplar el melancólico declinar de la España heráldica y tratar de sugerirlo a través de un personaje como el de la duquesa Laura encerrado definitivamente en una burbuja decadentista y guiando sus movimientos a través de un sobrecargado corpus de didascallas que cumplen la función de los primeros planos del cinematógrafo, sin necesidad de identificarse con el decadentismo o con el reaccionarismo antiburgués que ha despertado históricamente el movimiento artístico.

Ni que decir tiene, además, que nuestro escritor no es en 1902 ningún bisono del arte literario. Son varias las maneras por las que ha pasado desde sus inicios, y nunca ha traicionado antiguos principios. O, mejor, habría que decir que es la fisonomía moral de la realidad española la que va evolucionando seguida paso a paso por el estilo expresivo del atento escritor. Y no había de ser menos ahora, después de la tremenda crisis del 98. Galdós se familiariza con los modos expresivos del Modernismo, con el simbolismo, el impresionismo, el decadentismo y el preciosismo, porque la realidad moral que está contemplando no puede ser aprehendida ni investigada de otra manera que la que la propia realidad ofrece. Una realidad decadente, inconsistente, toda recuerdos heroicos que son humo en la actualidad. Un sentimiento más que una realidad, al que se accede de modo natural por los caminos de la irrealidad que ha generado, en circunstancias similares y en otras latitudes el llamado Modernismo.

La tragedia no recoge, como propone Isaac Rubio, el atemporal o deshistorizado declive de la aristocracia heráldica a finales del siglo XVIII frente a la burguesía. Existe, eso sí, un ambiente decadentista de época rococó que impregna todo el desarrollo, y un administrador brutalmente positivista que no entiende de románticos liberalismos. Pero si Juan Pablo Cienfuegos no predica la revolución proletaria, no por ello hay que considerarle un burgués. Es un hidalgo rebelde, un bandolero generoso. Don Guillén de Berlanga, el activista insurrecto que también derrota al malvado administrador, es un aristócrata esquilmo en su imprevisión y prodigalidad económica por ese Torquemada. Y Laura de la Cerda y Guzmán fenece por agotamiento entre las violencias nacidas de la unión del pueblo con la aristocracia en contra de esa burguesía insensible y positivista.

La situación es mucho más compleja de lo que suelen proponer los estereotipos ideológicos. Con toda seguridad no nos encontramos ni en 1789 ni en 1917. Galdós se encontraba mucho más cerca de la actualidad de 1902 y de la preocupación que entonces había por el proletariado de lo que el profesor podía sospechar. El escritor no habla de un

sentimiento producido por el desastre del 98. Está reproduciendo el propio Desastre dentro del contexto socioeconómico y político hispanoamericano en el que tan doloroso fracaso de lo español se produce, el de la crisis del Postivismo y llegada al Modernismo en una de sus culminaciones históricas, el relevo colonial de España y Norteamérica en Cuba tras la rápida derrota de la primera en 1898. Hispanoamérica, como Cuba, países constreñidos dentro de sus peculiares sistemas socioeconómicos fundamentados en los monocultivos extensivos e intensivos, habían sustituido las viejas dictaduras teológicas de raigambre hispánica por otras que pomposamente se denominaban científicas encontrando su justificación teórica no ya en la heráldica sino en Augusto Comte, John Stuart Mill, Herbert Spencer y Charles Darwin. El éxito de los mercaderes y Torquemadas, económicamente más fuertes, a costa del feneciente tradicionalismo paternalista y del desamparado pueblo. El relevo del Torquemada español, Dámaso Monegro, por el otro que quieren imponer los tios de la decadente protagonista ¹¹.

Entramos así en las lecturas de la obra, como siempre mucho más complejas y sugerentes de lo que a simple vista pueda parecer:

1.º Lo que se ve superficialmente:

a) Un argumento melodramático en el que un héroe popular, Cienfuegos, guapo, hidalgo y generoso, ve obstaculizados sus amores con la decadente duquesa de Ruydiaz por las malvadas maquinaciones del despótico administrador positivista Dámaso Monegro, que asola el país con su ambición y corrupción administrativa y que, al fin, resulta derrotado.

2.º Lo que se siente desde una perspectiva del teatro decimonónico convencional.

a) Espectacular asalto de Cienfuegos a los dominios del dictador económico, su apresamiento y juicio reivindicativo protegido por la amorosa duquesa, que se ve fascinada por el vitalismo natural del bandolero generoso.

b) Desarrollo de estos amores platónicos y cortesanos, rococós, sobre la representación de una espectacular pastorela.

c) Declive final de la joven entre las escaramuzas de una insurrección que acaba con el poder de este déspota para sustituirlo por otro similar.

3.º Lo que se conoce en una lectura narrativa dentro del macrotexto de la obra de Galdós.

a) Los colonos de un territorio español viven bajo la opresión y perversión administrativa de un malvado Torquemada que mantiene su autoridad manipulando en provecho propio al poder ejecutivo y al judicial.

b) Entre los colonos agraviados hay un hidalgo que se ha convertido en bandolero generoso para tomarse la justicia por su mano, acosar a la corrompida autoridad y fomentar la rebeldía entre los oprimidos vasallos.

¹¹ Cfr. Leopoldo ZEA, *El pensamiento latinoamericano*. México, Ed. Pormaca, 1965, págs. 150 y ss.

c) Intereses ajenos al territorio, los futuros herederos de la Duquesa aprovechan esta situación de malestar para organizar la insurrección de modo eficaz con conspiraciones y dinero, y sustituir a este dictador por otro más proclive a sus particulares intereses.

d) En estas circunstancias el bandolero generoso es apresado por casualidad, y la decadente Laura tiene ocasión, por poco tiempo, de tomar contacto con la verdadera realidad de su pueblo.

e) El encuentro resulta demasiado breve y tardío. La desastrosa realidad socioeconómica y política supera las escasas fuerzas de la joven. Muere, como la galdosiana reina Juana de Castilla, en brazos de su oprimido pueblo, y con su muerte les deja el mensaje moral de paz y de justicia que aquélla conlleva, y del que es portavoz el generoso bandolero:

Vasallos de Ruydiaz, el grande espíritu de nuestra señora está en un reino distante, en un reino glorioso. Era la divina belleza, la ideal virtud, y nosotros, unas pobres vidas ciegas, miserables... ¿Qué habéis hecho, qué hemos hecho? Destruir una tiranía para levantar otra semejante. El mal se perpetúa... Entre vosotros siguen reinando la maldad, la corrupción, la injusticia. ¡Llorad, vidas sin alma, llorad, llorad!¹².

4.º Y, en fin, la lectura histórica de la actualidad cubana —territorio también español y más que otros para el escritor por la historia que se desarrolla en él y por los fuertes lazos personales, familiares y económicos que con esta Isla le unían— entre 1898 y 1902.

a) Durante siglos de colonización España ha venido generando una administración corrupta y despótica mediante la manipulación de los poderes constitucionales según los fuertes intereses que medran en las colonias, y de un modo muy especial en los países hispanoamericanos —Cuba también—, prisioneros de su geografía y de su clima, abocados al opresivo sistema económico de los monocultivos.

b) Entre los vasallos agraviados surge la rebeldía y ciertos líderes que incitan al pueblo a rebelarse contra las injusticias.

c) Esta situación es capitalizada por otros países del entorno, Méjico o los Estados Unidos, que mantienen unas expectativas socioeconómicas muy concretas, nada gratuitas, en su actuación.

d) Hay un momento, sin embargo, en este proceso insurreccional que parece que la situación va a tener una solución pacífica. Weyler consigue entre 1896 y 1897 debilitar la insurrección, y entre 1897 y 1898, es destituido este general y se concede una amplia autonomía a la Colonia que no logra ningún resultado debido a las conspiraciones extranjeras. A este episodio histórico parece referirse simbólicamente el apresamiento del bandolero y las breves relaciones de Laura con su pueblo miserable a través de Cienfuegos.

¹² *Alma y vida*. IV. 8. en *Obras completas. Cuentos y teatro*. Madrid. Aguilar. 1975. 1.ª ed., 1.ª reim., pág. 585 a-b.

e) La intervención final de los norteamericanos termina con la administración y con la presencia española en la Isla. Muere en ella esta España heráldica que es la duquesa Laura, y su doncel, el hidalgo insurrecto, hace al pueblo cubano una inculpación que aún hoy día sigue siendo válida. Continuarán reinando la maldad, la corrupción y la injusticia. Acabaron en 1898 con la tiranía española para someterse a la norteamericana, del mismo modo que a principios de 1959 acabaron con ésta para caer en la marxista soviética.

III. PARTICULAR SIMBOLISMO MODERNISTA DE *ALMA Y VIDA*

Me centraré, para terminar, en un personaje que tuvo una importancia crucial en la producción teatral de Galdós y a cuyas relaciones con él y con José Echegaray he dedicado algunos trabajos. Me refiero a María Guerrero, quien en sus inicios teatrales, cuando sólo era una obediente primera dama del teatro de la Comedia a las órdenes de Emilio Mario, le convirtió en éxitos clamorosos sus tres primeras creaciones, *Realidad*, *La loca de la casa* y *La de San Quintín*, entre 1892 y 1894. Es ella quien al final de este último drama, y en una situación muy similar, dice el *sin-tagma* que acabará dando título a la tragedia de 1902.

De niña, enseñáronme a pronunciar nombres de magnates, de príncipes, de reyes, que ilustraron con virtudes heroicas la historia de mi raza... Pues bien: mi nobleza, la nobleza heredada, ese lazo espiritual que une mi humildad presente con las grandezas de mis antepasados me obliga a proceder en todas las ocasiones de la vida conforme a la ley eterna del honor, de la justicia, de la conciencia. Yo privé a este nombre (al joven rebelde Víctor Barinaga) de todos los bienes de la tierra. El cree que mi mano es la única compensación de sus infortunios, y yo se la doy, y con ella el alma y la vida¹³.

La frase *el alma y la vida* debió hacerse importante. La comedia se estrenó el 27 de enero de 1894 con un gran éxito de público tanto en Madrid como en la gira de la compañía durante la primavera-verano por el noroeste peninsular. Pasaron los días y un poco más de un mes, desde mediados de abril hasta mediados de mayo, la actriz y el dramaturgo se habían cruzado, felices, media docena de cartas. La situación, sin embargo, dentro de la compañía de Emilio Mario no resultaba tan halagüeña. María Guerrero no sólo era una primera actriz extraordinaria, sino que, además, tenía tras de sí a un padre presuntuoso y a una gloria escénica, José Echegaray, cuyo melodramatismo no cuadraba en absoluto con las convicciones naturalistas del director y empresario de la compañía de la Comedia. Las cartas cruzadas entre Galdós y la Guerrero reflejan problemas al principio de la temporada, allá por octubre de 1893. El

¹³ *La de San Quintín*, acto III, escena VII. (O.C., VIII, pág. 309a).

16 de mayo de 1894 María le anuncia a Galdós su cese definitivo en esta formación artística. Un mes más tarde, el 15 de junio, había tomado la decisión de formar compañía propia y se había asegurado la concesión del desvinciado teatro Español.

Este cisma teatral arrastra consigo otro cisma cultural más importante. La mayor parte de los intelectuales progresistas, y Galdós con ellos, comienzan rechazando la maniobra de la actriz, aunque muchos de ellos habrán de cambiar pronto de postura. María Guerrero, una gran actriz, puede mantener la empresa del Español durante varias temporadas con su casi exclusivo protagonismo histriónico. Su padre se arruina, pero consigue realizar unas reformas en el destartado teatro Español tan dignas que vuelve a convertirse en el centro de reunión que la monarquía y la aristocracia habían pedido el 4 de septiembre de 1888 con la muerte del otro divo, Rafael Calvo y Revilla. José Echegaray escribe en exclusiva para ella. Con sus melodramas y con las melodramáticas refundiciones del drama barroco¹⁴, consigue afianzarse y fundar un núcleo artístico-cultural aristocrático que terminará siendo terreno abonado y semillero del inmediato modernismo.

Es en esta crisis de 1894-1895, coincidiendo con la reanudación de la guerra independentista cubana, con la muerte de la madrina Magdalena Hurtado de Mendoza, y con el fracaso de *Los condenados*, primero comedia y, finalmente, tragedia, cuando Galdós piensa en el tema de *Alma y vida*, que quedará desarrollado en dos tragedias y una tragicomedia, *Alma y vida* (1902), *Bárbara* (1905) y *Alceste* (1914).

Han pasado los meses de julio y agosto de 1894. Galdós no sólo no ha logrado detener el afán independentista de su actriz favorita, sino que, además, tiene que soportar un agresivo juego seductor epistolar con el que ella quiere conquistarle para su compañía artística. El escritor canario responde a este juego con silencio, y a la tercera carta de María contesta con otra muy breve que desconocemos, pero que hace que la actriz salte indignada con ésta del día 26 de agosto (1894) desde Bilbao:

¡Ah!, ¿se estilan ahora las cartas cortas? Bueno, pues adiós. *Le quiere con alma y vida*. Mariquita¹⁵.

Un mes más tarde, el 21 de septiembre de 1894, y en marcha ya María Guerrero con su propia compañía, inicia de nuevo Galdós su epistolario con ella prometiéndole una obra ambientada en la época de Carlos III que la actriz comienza a vindicar en sus misivas del día 13 y siguientes.

¹⁴ C. MENÉNDEZ ONRUBIA, «El teatro clásico durante la Restauración y la Regencia (1875-1900)», *Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 5, 1990, págs. 187-207.

¹⁵ C. MENÉNDEZ ONRUBIA, *El dramaturgo y los actores...*, pág. 93.

El 1 de octubre precisa el escritor más aún:

El señor D. Benito se compromete a entregar a D.^a Mariña la obra (época de Carlos III) el 1.º de Setiembre del año próximo ¹⁶.

Los inicios de 1895, sin embargo, no son tan negativos como para estimular la creación de una tragedia sobre la situación sociopolítica del momento. La historia parece ir por el camino contrario, la actitud peninsular ante el grito del Baire parece ser más conciliatoria que belicista, y Galdós compone y entrega *Voluntad* a la actriz, una comedia burguesa y morallzante tan optimista como sosa. Es en el verano, en carta del 3 de junio de 1895, cuando vuelve a incidir otra vez en aquel tema:

Se me ha ocurrido una idea. Dentro de algún tiempo, vamos, no sé cuándo, es posible que le escriba a V. una obra romana. No tragedia, sino comedia, para que salga V. con sandalias, túnica, etc.... Estará V. pá comé-seña ¹⁷.

Y tres meses después, en carta del 8 de septiembre, insiste:

Tengo otra obra en proyecto, drama, planeado ya, y tan claro, que podría hacerlo en un mes. Tiene título, y es de una época, no precisamente de pelucas, pero..., en fin, lo pongo en la época de los Episodios Nacionales, no sé si hacia *Trafalgar* o más acá. Trajes Directorio increíbles y maravillosos. Cosa muy bonita. Esta obra es para Vd. y será la lata del año que viene ¹⁸.

Voluntad no gustó ni a María Guerrero ni a su público. La actriz se casó con Fernando Díaz de Mendoza y comenzó a reinar despóticamente sobre la escena española. Las relaciones con Galdós se enfriaron. Nuestro escritor abandonó el teatro durante casi cinco años, hasta el estreno de *Electra*. Ante el extraordinario éxito de este drama volvieron los Guerrero-Mendoza a interesarse por sus creaciones. En el verano de 1901 Galdós atendió a los ruegos de su antigua musa y volvió a ofrecerle el argumento de la época de Carlos III, pero no lo tuvo a tiempo y los actores marchaban sin él al Caribe en el mes de noviembre para no volver hasta la primavera de 1902. Como sabemos por las cartas entre Galdós y Navarro Ledesma ¹⁹, el dramaturgo hubo de emplearse a fondo para terminar de componer su obra según el ambicioso plan que se había trazado. No llegó a tiempo de entregarla a los prestigiosos actores para que la representaran en La Habana, que era su marco natural y, nuevamente, como en *Los condenados* de 1894, la tragedia subía el

¹⁶ *Idem...*, pág. 101.

¹⁷ *Idem*, pág. 110.

¹⁸ *Idem*, págs. 136-137.

¹⁹ Vid. Carmen DE ZULUETA, *Navarro Ledesma. El hombre y su tiempo*. Madrid, Alaguara, 1968, págs. 294-307; Soledad ORTEGA, *Cartas a Galdós*. Madrid, Revista de Occidente, 1964, págs. 341-343; Jesús RUBIO JIMÉNEZ, «Alma y vida: el teatro de Galdós...», págs. 191-193.

escenario desasistida de la actriz que había sido su soporte natural, y abocada al fracaso.

No voy a entrar ahora en disquisiciones teóricas sobre nuestro confuso, tardío y selectivo teatro modernista²⁰. Se suele citar a Jacinto Benavente y su obra *La noche del sábado* de 1903 como el principio de la renovación teatral modernista en los teatros comerciales. Sin un estudio comparativo más detenido no se pueden adelantar conclusiones al respecto, pero me atrevo a proponer que se comience a tener en cuenta también este gran esfuerzo galdosiano en el mismo sentido de *Alma y vida*.

Creo que ya es una referencia nada despreciable la conexión que acabo de establecer entre el extraordinario temperamento artístico de aquella actriz y la prolongada gestación de la tragedia. Desde 1892, tras los éxitos de *Realidad*, Galdós había sentido, al igual que Echegaray y otros dramaturgos de la época, la extraordinaria versatilidad dramática de esta mujer. Estaba convencido de poder presentar con éxito y fuera de los constringentes convencionalismos escénicos cualquier cosa al público si lograba encarnarlo en la gran capacidad de convocatoria que fluía de su persona cuando estaba en el escenario. Críticos de peso, biógrafos y revisteros teatrales confirman esta sensación. Concluiré aquí repitiendo que tanto *Los condenados* como *Alma y vida*, tragedias gemelas en su génesis y gestación, nacieron como un traje a la medida para ser protagonizadas en el escenario por María Guerrero; nacieron llenas de las innovaciones formales y de contenido que sugería la prestancia de esta actriz, y fracasaron al no encontrar ese alma que había de inyectar en ellas el vitalismo seductor que precisaban. Sobre todas sus novedades destacaría una que va a pasar del teatro al cinematógrafo sin duelos ni crisis transicionales, la fascinación que proyecta la figura de un buen actor sobre el público, la seducción que convierte en verosímil lo más absurdo, y que deja en un estado de superficialidad y relativismo esos factores teatrales que los profesionales de la crítica suelen considerar imprescindibles para la subsistencia del género.

²⁰ Vid. J. RUBIO JIMÉNEZ, *Ideología y teatro en España: 1890-1900*. Zaragoza, Pórtico, 1982.