

INTRODUCCIÓN

Benito Pérez Galdós perteneciente a la generación del 68- destacado por su amplia producción realista – es un cronista que persigue la realidad, un observador que constata los hechos. Plasma en sus textos (32 novelas, 46 episodios nacionales y 24 obras de teatro, infinidad de prólogos, artículos, cuentos y crítica literaria en diarios y revistas) la historia de España desde 1868 hasta la Restauración de 1874. Rescata en su literatura la historia que se pierde en la vida de sus personajes; su reflexión se instala en “capturar las mutaciones de la historia colectiva y personal (...) preocupado en particular de las libertades individuales, el cultivo del hombre, la educación, la libertad de cultos, el anticlericalismo y el progreso” (Zabala, 1982: p464), temas que resaltarán por la riqueza de perspectivas con se describan. Sus mundos están construidos desde lo cotidiano (característica común del llamado realismo español) engendran historias que crecen y a su vez proliferan en otras.

Dentro de las muchas formas de entender el realismo literario que hemos conocido durante el seminario, esta investigación tiene como premisa entender el realismo formal, como un modo de conocimiento, donde la mimesis¹ es un instrumento que permite poner en evidencia –aparentemente sin filtro alguno - la realidad que el poeta quiere rescatar, de acuerdo a normas de verosimilitud, familiaridad y objetividad. Pero, aunque la producción sea impersonal, hay que tener en cuenta que el artista selecciona fragmentos de realidad, por tanto la pretendida representación objetiva de las cosas y los acontecimientos sería una utopía: el poeta pasa a ser un creador de realidad en la medida en que él coloca ante los ojos del lector, algo que ha seleccionado o creado. Desde este punto de vista es interesante internarse en una obra para describir y comprender los mecanismos y objetos de representación que un autor escoge bajo la supervisión del narrador que controla el espacio interno de la obra y la pone frente al lector dando origen a la ficción realista.

¹ En referencia al concepto Aristotélico que define la mimesis como una técnica para representar la realidad. Es necesario señalar que para esta investigación, sólo se entenderá la mimesis como una técnica de representación de lo que está, más que como lo entendía Aristóteles al decir que la mimesis en la poesía imitaba los hechos como deberían ser.

Esta investigación tiene como propósito develar cómo el deseo es el motor de acción de los personajes, donde el poder genera la oposición cabeza/ cuerpo para encauzar, censurar o cortar los flujos “no permitidos” de deseo.

Para desarrollar esta hipótesis de trabajo, se iniciará reflexionando sobre el concepto de deseo que opera como un motor de acción en los personajes, será necesario entonces describir las reacciones² que suscita la realidad en que están insertos los mismos. Dicha descripción se sintetiza en el binarismo *cabeza/cuerpo*: el cuerpo hace mención a lo concreto (las figuraciones del cuerpo, las manifestaciones orgánicas, y el espacio) y la cabeza a lo abstracto (el espacio de la mente, la voluntad, los principios, los afectos). Paralelamente se analizarán los mecanismos de control que encauzan, normalizan y sancionan los deseos que mueven a los personajes, conteniendo cualquier perturbación al orden establecido. Para llegar a describir los mecanismos de control es necesario centrar la atención en el lugar donde actúa el poder: el cuerpo, de esta manera se describen mejor las operaciones del poder y resistencias sobre el espacio cabeza/cuerpo de los personajes.

Con el fin de sintetizar y seleccionar adecuadamente la información, el análisis tendrá como foco central la triada de protagonistas (Augusta, esposa de Orozco, Federico Viera y Tomas Orozco) que sustentan la acción dramática de *Realidad*, siguiendo la división de los cinco actos que propone el autor.

Apoyará a esta investigación una breve reflexión sobre el teatro y su rol disciplinante en relación con la obra estudiada.

² Reacciones que se evidencian en el texto dramático de dos modos: en espacio del discurso (como discurso mismo emitido por los personajes) y en las manifestaciones orgánicas de los mismos denotadas por el acotador. Estos temas serán revisados más exhaustivamente durante el transcurso de la reflexión.

El archivo dramático y el teatro como medios disciplinantes.

Se ha analizado exhaustivamente la novela realista como un medio disciplinante de la época, llamándola panoptexto³; distinguiendo tres niveles de acción en ella: el gran vigilante, el recinto disciplinario y el cautivo. Es el recinto disciplinario el foco de atención en tanto producto literario que a su vez produce otros mundos cerrados, controlados e iluminados para instalar cómodamente a un lector preso en el lugar que se le otorga. Al encontrarnos frente a una obra literaria teatral la idea del panoptexto se puede apreciar en dos perspectivas: en la esfera del lector y la relación con un libro o en la concretización en los cuerpos de la acción que subyace en el texto.

A nivel textual podemos encontrar al narrador, mediante el discurso del acotador, que domina las escenas indicando cada gesto que puede o podría hacer el actor al interpretar el personaje. Estamos frente a un narrador que detalla la escena espacial y dirige acuciosamente todas las intervenciones del cuerpo que subyacen a la palabra de los personajes. Al extremar los detalles en la obra⁴, tanto en las escenas íntimas de mayor intensidad dramática y en los monólogos reflexivos de los protagonistas, el narrador se inserta dentro de los dispositivos de poder de las obras literarias realistas, domina en el terreno de lo íntimo (en la relación actor-personaje), así como a nivel del texto y el lector.

La particularidad de analizar un texto teatral -visto desde el acto de la presencia – puede otorgar al espectador la categoría de receptor panóptico u omnisciente, ya que el texto realista está configurado de modo que todo lo que suceda a los personajes salga a la luz, desde las más íntimas luchas de pensamiento, así como las escenas que deben

³ Rodríguez y Triviños. *Utopía y mentira en la novela panóptica*: p17ss.

⁴ Nótese en la descripción del espacio que abre la obra: “Sala en casa de Orozco, decorada y amueblada con elegancia y lujo. En el foro, dos gradas puertas: la de la derecha conduce al billar, y por ella se descubre parte de la mesa y se ven los movimientos de los jugadores (...) a la izquierda, cerca del espectador, una mesa con una planta viva, libros, lámpara de bronce, retratos y recado de escribir. Es de noche.” (Galdós, 1951: p508). El acotador describe exhaustivamente el espacio que abre la obra (aunque este fragmento no sea representativo de toda la pieza), no hay espacios vacíos, ni pensamientos que no estén revelados en las palabras de los personajes – como veremos más adelante.

El teatro es por excelencia el lugar de la mimesis; si la novela busca el efecto de realidad a través de los realezas, el teatro realista a través de lo concreto – los cuerpos de los actores, la escenografía, el vestuario – ganará terreno a la arbitrariedad inherente del lenguaje. En el teatro realista, todo es transparente, fácil de comprender y de situar. Los principios de la verosimilitud, la familiaridad y la objetividad adquieren su completación en el teatro, a pesar de estar concientes a priori de la ilusión en que se concibe el teatro del siglo XIX.

permanecer secretas para el resto de los personajes. El texto teatral permite el tránsito desde la relación privada dada por el libro, a la contemplación en comunidad, incluyéndose la presencia concreta del cuerpo (que antes en el libro era sólo provocado con la imaginación y el efecto de realidad dado por los realementos introducidos por el narrador). Es necesario hacer el alcance que esta última característica no concierne a esta investigación ya que no se trabaja con la puesta en escena concreta, pero no podía dejar de mencionarlo.

Aunque no estemos frente a una puesta en escena concreta, el teatro fue hecho para la representación, por tanto, es pertinente citar a Pavis cuando dice que el escenario significa el mundo, presenta sus signos, poniendo en evidencia el significante (material usado en la representación) y el significado (mensaje que se quiere transmitir). La corriente posterior, definida ampliamente por Zola⁵ pone la novela sobre el teatro como medio para conocer y mostrar la realidad tal cual es; y ve en el teatro un obstáculo para alcanzar el rigor naturalista “espero que se pongan en pie en el teatro a hombres de carne y hueso tomados de la realidad y analizados científicamente, sin falsedad” (p135). Rescato estas dos concepciones del teatro ya que permiten completar el proceso mimético que se lleva a cabo en la escritura de *Realidad* (1892); que a mi parecer, influyen y se entremezclan en la producción de Galdós considerando que el realismo en Europa se sitúa históricamente entre 1830 y 1880 y los manifiestos naturalistas de Zola tienen origen entre 1880 y 1881.

La escena de Realidad: los personajes en cuerpo y deseo.

¿Qué subyace a la acción en el texto *Realidad*? Más específicamente, ¿qué deseos son los que mueven a los personajes de la acción? ¿Cómo manifiestan o confiesan dichos deseos y los llevan a su realización? ¿Qué se opone?

Realidad puede ser clasificada dentro de los dramas de separación (división temática de la producción teatral de Galdós propuesta por Sobejano y que Iris Zabala rescata⁶). Este drama de separación se fundamenta en el descubrimiento de la verdad, el título de la obra resalta el valor que el autor se ha propuesto subrayar. La verdad supone

⁵ Zola, Emile. *El naturalismo en el teatro*. Profundizando en la complejidad de esta concepción del teatro, se puede llegar a reconocer (incluso por el mismo autor) la utopía dentro de su formulación, pero estas son cuestiones que no competen al tema de investigación. Sólo acotar y rescatar esta particular visión de este tipo de arte en función de los objetivos propuestos.

⁶ “Benito Pérez Galdós” en *Romanticismo y Realismo*. Ver referencias en bibliografía.

la luz y la mentira la sombra. La existencia de estos opuestos supone un personaje mediador entre la luz y la sombra; Augusta es la mediadora de los dos extremos representados es Orozco y Federico, la posibilidad del perdón: “la redención de lo femenino como elemento mediador en la construcción de la utopía (...) la apología del sacrificio redentor, de la expiación y del perdón sobrehumanos como base individual de regeneración” (Zabala: 1982: p562). La utopía de la que habla Galdós en la obra tiene como premisa la reacción frente a la realidad que nos muestra, se instala en la crítica de las fuertes influencias con que moldea la sociedad todo actuar y pensar humano. Foucault⁷ sitúa la acción de estos moldes en el cuerpo de los individuos; el cuerpo como objeto, como blanco del poder para manipular los sujetos: las disciplinas como formas generales de dominación que actúan a niveles ínfimos para construir cuerpos dóciles y útiles. Las disciplinas son permanentes, establecen jerarquías, controlan los espacios, el tiempo y las actividades de los sujetos, encauza fuerzas, aísla, vigila y sanciona: en general establece patrones fijos, inmutables y detallados de los movimientos posibles de los individuos. Si el caos llegara a distorsionar el orden establecido, y los sujetos presa del contagio comenzaran la distorsión, el panóptico es por excelencia el instrumento que ejerce el poder de la disciplina: “es visto pero no se ve, es visible pero inverificable”, controla y obliga a los sujetos a estar concientes de su permanente visibilidad y garantiza el funcionamiento y el control del poder.

La literatura, así como toda manifestación artística, es el medio por donde escapa el control del poder, encuentra las fallas en el sistema disciplinario y evidencia la crisis social; por consiguiente, su fin está en función de la necesidad de registro y crítica de estos fenómenos. Una de las conclusiones más provocadoras de los estudios literarios del siglo XX es la descripción de un tipo de novela que tiene funciones normalizadoras y disciplinantes no sólo a nivel del relato que cuenta, sino que alcanzaría también al lector. Se retoma la noción de panoptexto, que instala al receptor (en este caso el lector) en un lugar determinado; su función es llevar la vida real a la ficción. A través de la ficción instala una forma de disciplina de la época, haciendo visible al personaje desde sus pensamientos más recónditos a las acciones que realiza a la mirada de los otros personajes; la novela se transforma en el espacio de la confesión de los personajes. Pero ¿qué sucede cuando el poder se deja atraer por lo que rechaza? La novela también lleva

⁷ Foucault, Michael. *Vigilar y Castigar*. Ver referencias en bibliografía.

el registro de esta atracción que causan los delirios de los personajes –traducido también en placer - y del contagio que se propaga no sólo a los otros personajes, sino también al narrador (instrumento de poder, el panóptico).

¿Qué es lo que intenta encauzar el poder? Y desde esta pregunta ¿Qué se entiende por deseo?

María Zambrano propone una interesante mirada al significado del realismo español, describiéndolo como una forma de conocimiento desligado de la voluntad, de la violencia de la razón práctica:

(...) un estilo de ver la vida y en consecuencia de vivirla, una manera de estar plantado ante la existencia. No hay nada, ningún dogma en este 'realismo' (...). No es una teoría. Al revés; lo hemos visto surgir como 'lo otro' que lo llamado teoría, como lo diferente e irreductible al sistema (...). *El predominio de lo espontáneo, de lo inmediato*. Es el hombre íntegro, en carne y hueso, en alma y espíritu, en alborotadora presencia que todo lo penetra. El hombre entero verdadero (*Pensamiento y poesía en la vida española*: p42-45).

Una concepción de la vida no absoluta, dispersa, libre, que no se pierde en la división razón-pasión. Este estilo de vida se maneja entonces desde el motor de la admiración, de la atracción a lo que acontece, así como también de sus contrarios la tristeza y el rechazo.

El personaje realista abraza la realidad completa; sin excluir nada, así los vemos padecer y revelarse, llenos de la melancolía del pasado, ante la muerte de las cosas y el paso del tiempo; están llenos de deseo –puro, casi infantil- de felicidad, de justicia. Son personajes absolutamente conscientes de la trágica paradoja de la vida humana, no existen respuestas dogmáticas ni unitarias –como lo recalca Zambrano - por lo que la razón no se impone violentamente como método de lo absoluto, desde este punto de vista no existe el choque entre la razón y la pasión, sino el deseo de alcanzar la unidad del ser y de las cosas desde todo lo que implica la realidad. Se trata de no reducir ni excluir nada de lo cotidiano, de preservar la realidad del caos y de esta separación.

El deseo (que llamará delirio) es para Zambrano el impulso a buscar en todo límite, la fuerza creadora, la tensión del hombre hacia lo misterioso –cuestión puesta en evidencia por los autores realistas. En este sentido, la filósofa ve en la razón un contenedor y encauzador; el uso de razón no sacaría al hombre de su historia, de sus cotidianas pugnas al sumirse en sus pensamientos, más bien los pone a trabajar juntos sin que exista esta la dicotomía de lo racional/irracional. En la unión de estos dos motores se produciría la comunión en el hombre, “un logos que se hiciera cargo de las

entrañas” (Zambrano, 1939: p44). Pero veremos como cada intento de unidad del ser, evidencia aún más la soledad radical en que están los personajes.

Esta unión no se puede siquiera percibir si vemos que la realidad preexiste (o viene dada) dividida, donde tenemos formas “buenas” y “malas” de actuar, donde dejarse llevar por los impulsos y por el deseo libre es considerado “pecado transgresor” para los demás (y para un dios castigador y lejano al hombre).

El ser único que proyecta el realismo está perdido (‘enfermo’) es irracional, molesta, distrae y contagia a los normalizados. Si el esquema impuesto busca normalizar a los sujetos (desprovistos de unidad y de correspondencia en otro, homologados, aislados y distraídos de su historia) el poder pretenderá racionalizar violentamente la vida imponiendo concepciones morales a la existencia; en favor de una razón práctica y absolutista (apoyada en valores religiosos) se encauzarán los afectos, los deseos y las acciones de los individuos; controla sus flujos de deseo, reprime el poder de asombro que puede suscitar lo real y lo distrae de la conciencia de soledad radical en que se encuentra. Resulta más fácil construir y homologar cuerpos y mentes de sujetos dóciles concentrados en la lucha por ‘ser bueno’ (la moralidad), que un individuo constantemente arrastrado por sus deseos y ‘contagando’ la trasgresión a lo impuesto.

Un eje importante en las temáticas que aborda *Realidad* tiene que ver con esta pérdida de unidad del sujeto y la reducción de su ser a simples reglas morales, donde: “lo demás, el movimiento, el cambio, los colores y la luz, las pasiones que desgarran el corazón del hombre, son lo ‘otro’, lo que ha quedado fuera del ser” (Zambrano, 1939: p9). Este es el hombre burgués, el iluminado.

El mundo de *Realidad* pone a la luz el conflicto originario del realismo español, que no es privativo del hombre del siglo XIX, sino que permite entender los modelos actuales de conducta.

Si el objetivo es “transformar un cuerpo en algo útil, productivo y dócil, significa eliminar su intrínseca enfermedad, lo irracional” (Triviños y Rodríguez, 2006: p44), la pesquisa se realizará a nivel no sólo a nivel textual sino a nivel de la corporalidad de los sujetos sumidos en el conflicto cabeza/cuerpo.

a) *Primer acto*

Durante el desarrollo del primer acto, son reveladoras las palabras de Augusta respecto a su carácter: “eso de la moralidad es cuestión de moda. De tiempo en tiempo (...) viene una de esas rachas de opinión, uno de esos temas de interés contagioso, en

que todo el mundo tiene algo que decir ¡Moralidad, moralidad! Se habla mucho durante una temporada y después seguimos tan pillos como antes” (p510). La protagonista evidencia su inconformidad frente a las concepciones morales del mundo. Y agrega más adelante: “rechazo todo lo que presenta ajustado patrón, todo lo que solemos llamar razonable, para ocultar la simpleza que encierra Los que se empeñan en amanerar la vida, no lo pueden conseguir. Ella no se deja” (p513).

Al final del acto tienen lugar dos escenas que evidencian las personalidades de los protagonistas. Una de ellas es la octava escena que confirma las sospechas de los personajes, muestra al lector o espectador el encuentro prohibido entre Federico y Augusta, revela el ‘pecado’. La décima escena y final del acto, representa una conversación del matrimonio en la intimidad del espacio. Augusta en la ambigüedad de su carácter ahora está presa en su conciencia, intranquila por el remordimiento de su mal comportamiento y miedosa de no ser amada por Viera. Orozco, buscando mil y una formas de contener en sus actos bondadosos el mal humano, buscando pensamientos perfectos en la soledad y el aislamiento, quedando muy bien descrito en las palabras de su mujer: “las espadas del bien y el mal no se cruzan en su espíritu. En ti no hay más que fantasmas, figuras vestidas de vicios y virtudes, que se mueven con cuerdas. Si eso es la santidad, yo no se si debo deseársela (...). (*Con arranque*) Pero lo que yo digo, los santos estarían mejor en el cielo, la tierra dejármola a nosotros, los imperfectos, lo que sufrimos, lo que gozamos, los que sabemos paladear la alegría y el dolor” (p516).

Orozco se muestra como un ser profundamente racional, elevado por sobre los hombres terrenales, impasible, en contraposición a su esposa, una mujer inquieta de espíritu pero disciplinada por la culpa: “me entristece tener asegurados y distribuidos los afectos como las rentas, me quejo de este inmenso hastío, de la buena posición, de esta educación puritana y meticulosa que nos desfigura el alma como el maldito corsé nos desfigura el cuerpo (...) pero no hagas caso” (p518).

Cabe resaltar el registro de las intervenciones del acotador: *airada, recelosa, bajando la voz, muy agitada, aturdida, con energía*. Son acotaciones que evidencian la pasión y el peligro de los hechos en que se ven involucrados ambos personajes, además del ensimismamiento del que se ve presa (considerando que en todo el acto sus intervenciones son muy discretas); se hace necesario también hacer notar que el narrador

dramático sólo evidencia estos detalles en la figura de Augusta, silenciando en la escena las manifestaciones orgánicas de Viera.

b) Segundo acto

Durante el segundo acto quisiera resaltar la entrada de otra figura femenina (contraria a Augusta): Leonor, alias ‘la Peri’, amiga de Federico Viera y ex amante del mismo. Viera quita todas sus máscaras y su orgullo frente a esta mujer. Ella lo apoya y lo ayuda en una amistad que no lo juzga por su comportamiento moral. Rescato una definición del afecto hacia su amigo: “es que yo soy tu amiga, de la entraña, y los demás lo son de aquí (*tocando la punta de la lengua*)” (p521). Con este gesto hace evidente un aspecto trascendental en la creación de Galdós: la superficialidad que abunda en las relaciones sociales de las personas. Cuestiona estos lazos desde el punto de vista de su incapacidad de apoyar el corazón del hombre en sus exigencias. Reafirma la condición de pertenencia al situarlo en el cuerpo, en la ‘entraña’, sin importar que tan envilecidas se encuentren las personas por sus actos.

Durante todo el texto dramático se asemeja a Leonor (ella misma también se atribuye tales características) con algo relativo al cuerpo o con los animales: “como cabra al monte” (522), “te defendí como una leona” (p542), “aborto de infierno” (p516), “fidelidad de perro” (p550). Ella también llama a su amigo “mico” sinónimo de mono.

Seguida a esta escena Federico deja registro de su lucha interior simbolizada en la dualidad de su persona:

“veo en mí dos hombres, el Federico Viera que todo le mundo conoce, y este otro; éste (*señalándose*) ¿cuál es el verdadero? (*parándose ante un espejo*) ¿El que veo o que no veo? Me trastorna esta duda (*tratando de ordenar sus ideas*) ¿en que consiste que cuando me agobia un pesar, lo primero que se me ocurre es venir a contárselo a esta? ¿Acaso la tengo amor? No, porque sus amantes no me infunden celos. Amistad sí, ¿pero que amistad es ésta? ¿Por qué me inspira esta mujer una confianza que no me inspira ninguna otra? (p524)

Esta dualidad se presenta al concebirse por un lado revelado en el cuerpo, lo tangible, y por el otro el que no se puede tocar que paradójicamente no se ve, pero todos conocen, al *Federico Viera* – que lleva su nombre. Se conjugan dos imágenes pero ninguna representa la unidad del yo. Sólo con Leonor puede estar en confianza: el orgullo abandona por que no existe medida moral, ni juicios que condenen sus actos.

El acto cierra con una escena entre los amantes Augusta y Federico que contrasta significativamente con la escena que se describió anteriormente; es imposible que Federico se revele completamente ante Augusta, aunque ella se muestre comprensiva y

amorosa: “tu vida angustiosa, tu pobreza, si, empleemos esa palabra terrible, han sido un incentivo más del amor que te tengo (*sonriendo*). Si fueras capitalista yo no te habría querido. Si fueras un hombre metódico que llevaras sus cuentas por partida doble, créelo, me serías antipático” (p526). Pero estas palabras no convencen a Federico. Augusta, sigue desconfiando de las visitas entre ‘la Peri’ y él, debido a la mala fama de la mujer, y para causar buena impresión en su amante, Federico oculta los hechos. Es compleja la personalidad de Augusta ya que al mismo tiempo que condena el actuar de Leonor, se deja atraer por esta ‘oscuridad’ que suscita la vida alejada de lo normal, de la tranquilidad: “¿Qué me contradigo? ¿Qué desmiento mi carácter? Mejor ¿Qué destruyo ese encanto, de tu pobreza mal disimulada? Mejor, este amor mío, primero y último, hace una revolución en mi naturaleza (...). Es el paso del período soñador, al período práctico, del noviazgo al matrimonio; la gran crisis del amor” (p526). Augusta propone mostrarse en lo cotidiano, aceptando las contradicciones, dejando la ilusión, la superficialidad mediante el amor que debe abrazar todo. Pero rápidamente sus ilusiones caen ya que ella es casada y no existe ni el atisbo de la posibilidad de la separación o la huida. Augusta admira las cualidades morales de su marido: “Me inspira un cariño acendrado y puro, admiración, veneración, no se que... Yo reverencio a Tomás... le rezaría... pero te amo a ti” (p527). Los deseos que despierta Federico en Augusta la despiertan y le reafirman; mira su verdad, la enfrenta y la revela; en cambio, Federico oculta su traición por la gran culpa que comienza a cargar frente a una persona que admira, es un ocultamiento que pondrá en peligro su precario equilibrio: “me creo el más abyecto de los hombres y para adormecer mi conciencia, por instantes sólo necesito un anestésico, vicios degradantes y oscuros, de esos en que la ansiedad ahoga el pensamiento y acaba por matarlo” (p527). En el texto no se hace explícito cuáles son esos vicios porque no se muestra al personaje ni a otros ponerlos en evidencia.

Es extremadamente notoria la diferencia de la frecuencia de las acotaciones del narrador, podemos decir que se deja arrastrar por la emoción de ambos personajes y describe con mayor detalle la lectura corporal de las palabras. Indicaciones como: *con febril impaciencia, meditando, con disgusto, cariñoso, con recelo, riendo, con veleidad graciosa, estrechándole las manos, con arranque, llorando, con ira*, entre otras.

c) Tercer acto

Durante el tercer acto, tienen lugar acciones secundarias a la escena dramática principal. En ellas podemos reafirmar los aspectos de la personalidad de los protagonistas antes descritos y complementar con otras que siguen. Incluir en la descripción a todos los personajes, extendería demasiado el trabajo, por lo que además de los protagonistas durante todo el desarrollo de la acción y alguna intervención de otro personaje, en este acto sólo se resaltará la figura de Joaquín Viera, padre de Federico. Su figura representa al derrochador por excelencia, que vive sumido en deudas porque sólo le preocupa la satisfacción presente e individual; ha dejado a sus hijos, Clotilde y Federico, a la suerte de la vida. Joaquín –que sólo pretende sacarle dinero a Orozco - devela la mentira y la zalamería de sus adulaciones hacia él en su gesto corporal y los monólogos interiores.

d) Cuarto acto

En el cuarto acto sucede el clímax de la acción dramática que la llevará al desenlace sin cortar la tensión hasta el final. Se anuncia a Federico Viera “enfermo”, las sirvientas describen su enfermedad como alucinaciones y fiebre, accesos de locura y cordura en las que aparece la madre muerta está leyendo un devocionario. Lee un devocionario de su madre: “recuerdo más vivo que conservo de ella” (p541); cuando “la Peri”, lo va a ver. Ella intenta tomar el libro pero él se lo arrebató subrayando que es un libro sagrado.

‘La Peri’ le cuenta que corre el rumor de sus amores secretos con Augusta, lo que lo trastorna aún más. La culpa es insostenible. Infante, Leonor, Orozco y Augusta intentan sacar a Viera de su estado febril de alucinaciones. Pero él, rechaza el bienestar y la tranquilidad aparentes que le ofrecen; ve en la muerte una salida a sus dolencias físicas y mentales, a sus carencias, y la redención por sus vicios y sus pecados (que como ya señalé, no son explicitados). La distancia entre los actos de Federico y Orozco, entre lo divino y lo humano, entre la razón y las pasiones se extiende aún más. Federico se hunde cada vez más presa de su conciencia, de su precariedad y del secreto que aún no conoce Orozco:

Orozco: (...) ¿quieres mostrarte ingrato? Mejor, a mi me gusta la ingratitud... y si las anomalías de tu carácter te llevan a pagar este beneficio con alguna acción fea, aunque sea de las más villanas, a mi no me importa. Me agrada recibir mal por bien. Así se purifica nuestra voluntad, se temple nuestro espíritu (...) que lo hacen inmovible ante los peligros que le cerca la miseria humana; así nos aproximamos un poco a la divinidad, que si nos parece tan grande es por la

indiferencia con que mira impávida desde su altura a los que continuamente la desprecian, la ultrajan o la escupen.

Federico: (con exaltación) Tomás si te digo que me pareces sobrenatural no te expreso todo lo que siento. Déjame, tengo que añadir que tu perfección me lastima... yo también a mi modo, quiero ser perfecto... yo también quiero acercarme a la divinidad (p545)

El poder de Orozco está en su fortaleza moral, en estar firmemente arraigado al extremo de lo luminoso, lo racional, que se acercaría a lo perfecto. Federico está en el medio, intentando lograr la unidad que lo lleva a su propio modo de perfección. La desesperación de Federico se desata al compararse con ese modelo de perfección que él cree ofender: “¡Libre de ese hombre! Temo que vuelva. Huiré y me esconderé donde no pueda oír su voz, donde su mirada noble y profunda no me anonade” (p545).

Hay un detalle, que a pesar de aparecer sólo una vez en la obra, considero importante a la hora de describir la personalidad de Federico: el uso del breviario de oraciones de Josefina, su madre. Escrito en latín y castellano, contiene anotaciones y pequeños recuerdos y marcas de la madre de Federico, aunque no podemos saber qué dicen esas marcas, el mismo señala:

“El libro de oraciones de mi madre. Suelo leerlo cuando siento depresión en el ánimo y aburrimiento del vivir. Me consuela mucho (...) me gusta leer aquí porque me parece que en esta página se esconde, para asecharme, el espíritu de aquella santa mujer (...) para mí este libro es la cosa de más mérito que existe en el mundo. Ni las piedras preciosas de más valor, ni las obras de arte más perfectas, se igualan a esta incomparable joya” (p548).

Es un instrumento de calma, posiblemente un modelo de acción pero también de contención de la tristeza y el vacío del personaje. Federico regala el libro a Augusta para que lo recuerde.

Hasta este punto en la acción dramática se puede apreciar con mayor detalle la ambigüedad en el personaje de Viera, ambigüedad que no permite encasillar al personaje en el lugar de la sombra o la luz, más bien se mueve en el ‘entre’ de la conciencia y el deber. Esta ambigüedad de acción también está presente en la necesidad de dejar un pasado pero donde el futuro absolutamente incierto no otorga ninguna esperanza.

En sus alucinaciones está Orozco; lo atacan los remordimientos y el desorden en que vive, que nublan su razón. El acotador sigue con pasión la escena, entregando todo tipo de detalles sobre el gesto corporal que acompaña a las palabras de los personajes:

Federico: Augusta vida mía márchate. Yo te ruego que me dejes (*excitado*)

Augusta: ¿porqué? ¿Temes...? (...) (*recelosa*)

Federico: (*delirante*) Tomás viene... le siento, le veo

Augusta: (*aterrada*) ¿estas loco?

Federico: (*señalando la izquierda*) por allí... la puerta se abre... ¿Pero no le ves, no le ves?

Augusta: ¡pobrecito mío, deliras!

Federico: que entre mejor

Augusta: no hay nadie... ni el más ligero rumor se siente

Federico: ¡ah! Lo mismo que anoche. Entró sin hacer ruido. Pero yo le oigo y le veo, aunque no quiera verle ni oírle, porque le tengo aquí (*tocándose la frente*): ¡cara, voz, ojos, cuerpo y vida del hombre que ultrajé, y aquí se juntan su afrenta y mi ingratitud, mi infamia y su generosidad! (...) (*con brío, adelantándose hacia la puerta, como para recibir a alguien*) No te vuelvo la cara. Aquí estoy... entra... se retira (...) (p549).

Finaliza el acto con el clímax de la obra: el deseo es altamente contagioso y los personajes de Realidad son potenciales sujetos para sufrir este contagio. Manolo Infante es un instrumento de control que modela secretamente el poder para reprimir el caos en que está Viera y en el que está arrastrando también a otros. Infante actúa desde la sombra: devuelve el revolver, que en un inicio tenía en posesión Viera y que él esconde. Es mediante los actos de este sujeto que la obra puede alcanzar su clímax. La muerte de Viera es una acción liberadora: “cambiaré de vida muy pronto. El cansancio de ésta es ya intolerable” (p548). El suicidio ocurre en una habitación contigua, el público no puede ver explícitamente la escena, sólo escucha el sonido del gatillo; y Augusta que está presente intenta disuadirlo, sin resultados.

Infante y el revolver ofrecen los medios para contener y cortar el deseo – convertido en culpa por el poder, a través de eufemismos como “pecado”, “vicios”. Infante actúa a nivel de la conciencia y del cuerpo mediante la persuasión reforzada en los lazos de amistad. Es él quien reafirma y aprueba la secreta aún oculta necesidad de muerte de Viera:

Infante: desgraciado no te queda más que una solución.

Federico: ¿Cuál?

Infante (*saca el revólver que antes guardó en su bolsillo y lo pone sobre la mesa*) Toma (*se aleja ocultando su emoción*)

Federico: ah... Manolo... ¿Te vas sin darme un abrazo? (*Infante vuelve, abrázase cariñosamente...*) (p547)

Es el poder moral quien se ha encargado de hacer intolerable su deseo, condenando todas sus acciones, abrumando su espíritu de culpas en honor a “la calidad de la persona ofendida, la amistad que te profesaba y los beneficios...” (p547) – como sentencia Infante. La muerte expulsa el deseo y el escándalo. En este sentido *Realidad* muestra lo que sucede con los que dejan llevar por los deseos que dejó llevar Federico y por los que también está yendo Augusta.

El suicidio de Federico es el mayor acto de resistencia (y también de desesperación) de todos los personajes. Resistencia al juicio al que fue sometido por los demás personajes, resistencia y cobardía a aceptar el vacío en que se encontraba, confusión enloquecedora a concebirse a sí mismo separado, quebrado por los modos incompatibles de estar en la sociedad, negación y rechazo a saberse y contenerse en esas normas.

d) *Quinto acto*

El quinto y último acto presenta algunos detalles en torno a la muerte de Federico y que cierra esta historia de delirio. La muerte trágica fue el instrumento para manejar la voluntad de los personajes. Cortados violentamente los deseos, suceden las reacciones: Leonor, que ha sido comparada con el comportamiento de un animal, sigue las mismas características y se la describe acompañando la tumba de su amigo; Infante se encarga de desmentir los rumores del inceso y proteger a Augusta ocultando que ella estuvo cuando ocurrió el suicidio (mantuvo el desbordamiento en un lugar discreto y seguro); Augusta y Orozco continúan la tensión de la obra hasta el cierre en un nivel mucho más íntimo. Ella, mediadora entre los mundos encarnados por su amante y su marido, tiene la libertad de adherirse a alguno de los dos caminos, pero la muerte ha sido un eficaz instrumento de dominación y como si nada hubiese ocurrido se encarga de desmentir los rumores para recuperar su vida tranquila. Teniendo la posibilidad de revelar la verdad, duda hasta el último momento: se debate en monólogos interiores y acciones exteriores que la desdoblán y la llevan por caminos diferentes. Orozco sigue el mismo comportamiento y el autor describe este aspecto con especial énfasis la última escena.

Augusta: (*turbada*) ¿pero tu crees?

Orozco: yo no creo ni dejo de creer nada, espero que tú hables

Augusta: (*aparte, aterrada*); Confesar!... antes morir... siento un pavor (*alto*) pues te diré, siento mucho que des asentimiento a esas infamias.

Orozco: (*flemático*) luego es falso lo que se dice.

Augusta: ¿y lo dudas?

Orozco: no afirmo ni niego... ¿porqué tiemblas?.. tu cara es como la de un muerto.

Augusta: estoy enferma.

Orozco: Enferma de susto: tranquilízate. Toma el tiempo que quieras para pensarlo (...) ¿Qué piensas?

Augusta: no pienso, es que me asombro de que creas semejante desatino (*aparte*) si tiene pruebas que las tenga, ya no me devuelvo más.

(...) Orozco: (*aparte*) me engaña miserablemente. Peor para ella. Desgraciada quédate en tu miseria y tu pequeñez.

Augusta: ¿me crees? ¿Crees lo que te digo?

Orozco: si... (*Se para de ella y se pasea por la habitación. Aparte*) Me he quedado solo, solo como el que vive en un desierto...

Augusta: (*aparte*) no me ha creído y yo siento como un vacío en mi alma... me siento divorciada, sola, como si en un páramo viviera...

Orozco: (*aparte*) mi mujer ha muerto. Soy libre, ningún cuidado me inquieta ya, sino es el de mi propia disciplina interior.

Augusta: (*aparte*) si en él viera yo el noble egoísmo del león que se enfurece y lucha por defender a su hembra...

Orozco: (...) ¿flaqueará mi ánimo en esta crisis tremenda? ¿Me dejaré arrastrar por este impulso maligno que en mí nace o más bien resucita, porque es sabido de mis dominadas pasiones de hombre? ¿Por qué no te impongo un cruel y ejemplar castigo? ¿Por qué no te...? (*apretando los puños la amenaza más al instante recobra su grave actitud*) (...) ¡No, no te iguales a lo más bajo, a lo más grosero de la humanidad!... ¡déjala!

Augusta: ¿Qué, que hay?

Orozco: (*con el acento grave y frío de siempre*) nada... ¿no te acuestas?

He querido citar este fragmento más largo para evidenciar la complejidad del carácter de los personajes, la lucha interna por la verdad y las pasiones que cada uno intenta dominar pero que se fugan en la mirada del público o del lector.

La obra reflexiona en torno a una verdad oscura, dolorosa para los personajes, que toca el orgullo de cada uno en manera distinta. La verdad como símbolo de redención en la crítica al comportamiento social. Orozco, que conoce dicha verdad, no puede dejarse arrastrar por el deseo de sus pasiones y castigar a su mujer; Augusta desea que su marido abandone la gravedad y la frialdad de su perfección para que pueda confesar. La voluntad y el orgullo de ambos personajes reprimen la atracción de dejarse llevar y actuar mediados por la pasión. Las acotaciones develan la manifestación anímica y física de los personajes, construyendo a través del monólogo interno el espacio de la confesión que se queda sólo entre el público y el lector. Augusta confunde sus actos con sueños, su cuerpo se enferma por el agotamiento en que la sumen sus pensamientos y temores. Orozco no se deja llevar por las pasiones perturbadoras que despierta la traición de su esposa, mira la escena como un dios, escrutando en los pensamientos de su mujer, leyendo todas las actitudes de su cuerpo, estudiando cada reacción al provocarla en alguna palabra.

Realidad finaliza con la única consecuencia posible en las reacciones de ambos personajes: la soledad. Orozco queda solo en el escenario en un monólogo que cierra la obra, aparece vencido incluso cuando parece conseguir sus propósitos:

¡Fuera locuras impropias de mí! Los celos ¡que estupidez! Las pasiones de una mujer ¡que miseria! Elevar tales fruslerías al foro de una conciencia pura empapada en el bien supremo (...) (*levántase agitado*) quiero salir, me ahogo, necesito respirar el aire libre, contemplar el cielo (...) ¿Qué es esto? ¿Encendido el salón? (*se ilumina el billar*)... Alguien está allí, le conozco... Federico... Vivo te amé, muerto me inspiras odio (*la imagen desaparece*). No te alejes, ven... este sentimiento infame me acongoja, me empequeñece y con poderosa voluntad lo arranco de mi alma, vuelve a mí quiero verte (*la imagen vuelve a mostrarse*) se que moriste por estímulos del honor y de la conciencia, porque mi vida se te hizo imposible entre mi generosidad y tu delito... si en tu vida hay no pocas ignominias, tu muerte es un signo de grandeza moral. Tu y yo nos elevamos sobre todas estas miserias de las pasiones. No se aborrecer. Me has dado la verdad: yo te doy el perdón. Abrazame (*dirígese hacia la imagen que se desvanece cuando le tiende los brazos*)” (p555).

Mediante el artificio teatral y la fantasía del dramaturgo, se intenta poner en relación, por última vez los sujetos en conflicto. Federico contempla escena porque ya conocemos todo de él, Orozco parece justificarse, quiere entender a su modo el significado de la muerte de Federico, el autor no le da la razón en el gesto de no completar la escena del perdón en el abrazo.

La perfección que intenta el personaje no le da la felicidad y la calma. Hasta el final vemos a este personaje debatirse entre sus pasiones, donde sólo el espectador o el lector son los testigos. La verdad no se hizo palabra y cada personaje continuó su vida como fue presentada al inicio. La obra presentó las distintas historias de delirio y se cierra en un final más bien triste. Como muchas otras piezas de Galdós, sigue siendo sólo la construcción de la ‘utopía moral’⁸. Dicha utopía que desea abrazar al ser, contener en sí la pasión y la razón.

El teatro y el espacio de la confesión

Dos son los aspectos relevantes en la dramaturgia de Galdós utilizados para ‘acusar’ a los personajes tal como lo hace un narrador panóptico con su novela. El modo más llamativo es el monólogo introspectivo que está presente durante toda la obra en todos los personajes. Esta construcción enriquece la tensión dramática y pone en evidencia para el lector o el espectador los pensamientos más ocultos de los personajes. La segunda estrategia es la descripción acuciosa en las acotaciones del gesto físico, los movimientos y los rasgos paraverbales en el diálogo de los personajes, así como también la descripción del espacio físico en que transcurre la acción.

¿Qué confiesan los personajes de *Realidad*? Confiesan deseos que son de inmediato catalogados como ‘puros’ o ‘pecados’ (conceptos de época –no sólo privativa de la España del siglo XIX). Confiesan el choque entre lo que suscita la realidad y el imperativo modo de estar en ella impuesto por la sociedad: esa incapacidad de abrazar todo lo que existe sin reducir ningún aspecto –desde la pobreza, la amistad, el sexo, los errores, la ignorancia. Confiesan la censura de las pasiones y deseos de los protagonistas.

⁸ En el artículo de José Carlos Mainer “Novela y teatro en Galdós” (Zabala, 1982: p560s) el autor explica esta utopía moral en el contexto del fracaso de la convivencia española, la confusión del pueblo en las tensiones políticas y económicas, el drama de conciencias y el desaliento por ‘nublados horizontes’.

Y confiesan la atracción de los que rechazan dichos comportamientos movidos por los deseos, tanto Orozco, como el acotador (el observador panóptico) se ven atraídos por ese efecto que produce en los que sí están ‘perturbados’.

En el nivel de la recepción -y la relación que se produce entre el texto y el lector o entre la escena y el espectador - la confesión está dirigida a estos dos tipos de receptores. El teatro es el acto de la presencia, y este nivel quisiera destacar el caso especial del espectador, ya que todo texto dramático ha de ser concebido en la estrecha relación que nace entre los sujetos de carne y hueso que son parte del relato contado y el receptor presente. Aún teniendo conciencia de esa ilusión que proyecta el teatro del siglo XIX, el efecto de correspondencia que pueda sentir el espectador, se mide en tanto él mismo se pueda sentir reflejado por lo que sucede en escena. El texto dramático concretiza la confesión, a través de la aparente superficialidad de ‘estar en el teatro’.

CONCLUSIONES

Los niveles de la conciencia y del cuerpo en la obra se presentan bajo el binarismo cabeza/cuerpo. En el espacio de la cabeza se sitúa la conciencia, los sueños, la voluntad, la razón, los valores luminosos que la obra rescata, llevados a luz a través del diálogo. En el espacio del cuerpo están representadas las pasiones que se evidencian en gestos y manifestaciones orgánicas, pero no hay lugar para un discurso del cuerpo, ni siquiera en el espacio cerrado o las escenas íntimas de los personajes. El cuerpo y los “vicios” que tienen que ver con él (representados en la figura de Viera y su padre) son temas vetados que no se nombran, ni para formular un discurso subversivo, ni siquiera de parte de los personajes “oscuros”; sólo en el espacio del implícito se juega su aparición. Aún en esta censura, son cuerpos y conciencias abiertas al espectador, presentadas en sus reacciones orgánicas, sus movimientos y en los monólogos interiores. El intento de conectar estos aspectos en el hombre genera la tensión y los conflictos que evidencia la obra.

La obra se instala en el problema moral que suscita la verdad. La verdad se presenta oculta: aplasta y hunde a los personajes. Develarla implica asumir, dejar de resistir, implica hacerse cargo de lo que desea cortar, dejarse atraer y ver sucumbir el proyecto moral. Los tres protagonistas representan simbólicamente la lucha de la voluntad, las pasiones, la perfección, la soledad, el miedo, el orgullo, el engaño, la admiración y el perdón en este intento de develar la verdad de la vida.

En un inicio, la mediadora entre estos espacios es Augusta, ella transita por estos estados atraída por los extremos representados en Orozco (el iluminado por antonomasia) y Federico (el pecador). Pero este mediador no permanece en el entre: *Realidad* fue la historia de delirio de Augusta, la historia de la resistencia y la contención pero no representa la huida, ya que oculta sus deseos y vuelve a la situación inicial. Haber recocado la verdad supondría: el fracaso del proyecto moral y social según el que rigen su comportamiento, la mentira, el predominio de las pasiones libres por sobre la razón contenedora y también la regeneración a través de la muerte y del perdón.

El análisis del conflicto y la dramaturgia presentadas en la obra han permitido mostrar esta pieza teatral como un eficaz medio disciplinante que establece una jerarquía, controla el espacio, sanciona, encauza y censura fuerzas; también produce deseos que se asumen los personajes (no naturales o no innatos). Se constituye en un medio educativo de los valores que retoma la escena en beneficio de la producción de cuerpos dóciles. Pero para constituirse en instrumento disciplinante, debe dejar en evidencia también la lucha y la resistencia de estos personajes en la búsqueda de unidad de sus pasiones, sus deseos de felicidad de justicia y amor.

El narrador y el texto se encargan de poner en la luz las acciones y los pensamientos más recónditos de los personajes, sus ambigüedades, sus dudas y sus simulaciones.

Realidad es una crónica de la lucha entre lo impuesto y lo natural, es el espacio de la confesión del se que hace partícipe el lector o espectador. Dicha confesión es un poderoso instrumento de introspección psicológica llevada a cabo en los monólogos, así como en el desarrollo mismo de la acción y la construcción del carácter de los personajes.

*“Leer es desear aunque la novela panóptica relate
una historia de fracaso del deseo”
(Rodríguez y Triviños, 2006: p23)*

BIBLIOGRAFÍA

Girad, Rene. 1963. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Universidad Central de Venezuela, Caracas.

Foucault, Michael. 2000. *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*. Editorial Siglo XXI, México.

_____. 2003. *Historia de la sexualidad, vol I: la voluntad de saber*. Ediciones Siglo XXI, Madrid.

Hauser, Arnold. 1969. *Historia social de la literatura y el arte, volumen II*. Ediciones Guadarrama, Madrid.

MacGowan, Kenneth y Melnitz, William. 1964. “Cáp. VII: el advenimiento del realismo” en *Las edades de oro del teatro*. Fondo de Cultura Económica, México.

Pavis, Patrice. 1998. *Diccionario del teatro*. Editorial Paidós, Barcelona.

Perez Galdós, Benito. 1951. *Obras completas, volumen VI: novelas, teatro, misceláneas*. Ediciones Aguilar, Madrid.

Rodríguez y Triviños. 2006. *Utopía y mentira en la novela panóptica*. Editorial Universidad de Concepción, Concepción.

Zabala, Iris. 1982. “Romanticismo y realismo” en *Historia y crítica de la literatura española* [Francisco Rico]. Editorial Crítica, Barcelona.

Zambrano, María. 1939. *Pensamiento y poesía en la vida española*. Fondo de Cultura Económica, México.

_____. 1989. *La España de Galdós*. Ediciones Endimión, Madrid.

Zolá, Emile. (19?). *El naturalismo en el teatro*. Ed. La España Moderna, Madrid.