

---

## AUGUSTA, ARQUETIPO DE LA CRISIS Y LA RENOVACIÓN EN LAS IDEAS TEATRALES DE FIN DE SIGLO.<sup>1</sup>

*Sara AKKAD GALEOTE*

Augusta es la protagonista femenina de *Realidad* (1892), la primera obra que Galdós estrena, y que inicia al novelista en su carrera de dramaturgo. Su trama era conocida por los asiduos al escritor canario, primero gracias a las cartas que Manolo Infante, primo de Augusta, le dedica a don Equis X, en *La Incógnita* (1888-1889), y que le sirven a este personaje para preparar una novela dialogada, *Realidad* (1889), la primera de este tipo escrita por don Benito. Tres años después, en la noche del 15 de marzo, la historia reaparece<sup>2</sup> sobre la tarima del Teatro de la Comedia.

La vida política y socioeconómica del país atraviesa momentos de inestabilidad, a los que se han dedicado, y dedicarán, numerosas páginas de nuestra historiografía. Desde 1885 hasta 1902, fecha en la que Alfonso XIII cumple la mayoría de edad, su madre, María Cristina, ocupa como regente la corona española. *La Incógnita* y *Realidad* (novela), se escriben mientras se funda la Unión General de Trabajadores y se celebra el Primer Congreso del Partido Socialista Obrero Español. En Bilbao se fundan los astilleros del Nervión, la “Ley Gamazo” suprime el Patronato en Cuba y, en Barcelona tiene lugar la Exposición Internacional. Todo ello bajo el gobierno de Sagasta (1886-1890), a partir del cual entra en funcionamiento el sistema de partidos turnantes. Un año después, en 1890, “las reformas que iban tranquilizando a la población (voto universal masculino, servicio militar obligatorio, reformas en el ejército, proyectos autonómicos

---

<sup>1</sup> Artículo realizado durante el periodo de disfrute de una beca predoctoral concedida por la Fundación “Caja de Madrid”.

<sup>2</sup> Manuel Alvar en “Novela y teatro en Galdós”, *Prohemio*, I, 2, 1970, pp. 157-202, ha cotejado la novela *Realidad* con el drama, señalando las omisiones y novedades de éste respecto de aquélla.

para las colonias) adquieren proporciones alarmantes, (y) los conservadores vuelven a tomar las riendas para sujetarlas a sus intereses”.<sup>3</sup> Finaliza el periodo liberal, y Cánovas (1891) accede al poder. Esta breve recapitulación de acontecimientos nos sirve para situar estas manifestaciones artísticas en un periodo de convulsión y cambios continuos, que, cómo no, afectan a la concepción del teatro por parte de intelectuales y dramaturgos, que vivieron desde el enfrentamiento y la polémica la llegada del naturalismo a España.<sup>4</sup> Dicho debate tuvo, obviamente, su procedencia y consecuencia políticas; se enfrentaron las teorías conservadoras, defensoras de la continuidad del antiguo régimen, y las más liberales y radicales que optaban por una democratización de la sociedad.

El concepto que tenían los pocos conocedores del nuevo movimiento era, por regla general, basado en la *Weltanschauung* del individuo. Si éste era conservador, como Pereda o Alarcón, no podía ver nada más que obscenidad y grosería en el zolaísmo; si, en cambio, era liberal, y especialmente un liberal joven, encontraba en el naturalismo una afirmación a la verdad, de la realidad observada y cogida en estado palpitante, vivita y coleando y presentada con rigor científico[...]<sup>5</sup>

El teatro, manifestación artística ligada íntimamente al panorama socio-político, vive con la sociedad española la división ideológica, hecho que se manifiesta en las diferentes tendencias teatrales del momento. En este sentido, Ángel Berenguer en *El teatro en el siglo XX (hasta 1936)*,<sup>6</sup> sitúa el teatro de Pérez Galdós dentro de la tendencia renovadora, junto a otros autores como Joaquín Dicenta, Ángel Guimerá, Ángel Ganivet, Manuel Linares, Felip Cotiella, Adriá Gual y Ramón Gómez de la Serna, todos ellos de conciencia progresista. Las otras tendencias son, la restauradora, de conciencia conservadora, grupo en el que sitúa, entre otros, a Eduardo Marquina y a Villaespesa; y la tendencia innovadora, de conciencia liberal, donde nos encontramos a autores como

---

<sup>3</sup> Menéndez Onrubia, C., *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*, Madrid: Anejos a la Revista *Segismundo*, 1984, p. 190.

<sup>4</sup> Walter Pattison en su estudio *El naturalismo español*, Madrid: Gredos, 1969, p. 11, señala a Charles Bigot, corresponsal español en París, como el periodista que reveló a los españoles la existencia de Zola, el 30 de abril de 1876, en su sección “La correspondencia de París”, de la *Revista contemporánea*. En este estudio, como en el más reciente de Francisco Caudet, “Clarín y el debate sobre el naturalismo en España” en *Zola, Galdós, Clarín: el naturalismo en Francia y España*, Madrid: Ed. de la Universidad Autónoma de Madrid, 1995, pp.264-296, encontramos una buena síntesis de la polémica que tuvo lugar en España a raíz de la llegada de las ideas naturalistas.

<sup>5</sup> Pattison, W., *op.cit.*, p. 19.

<sup>6</sup> Berenguer, Á., *El teatro en el siglo XX (hasta 1936)*, Madrid: Taurus, 1988, p. 26.

Jacinto Benavente, los hermanos Álvarez Quintero y Carlos Arniches. Todos estos autores ocupan el periodo que en este estudio se ha denominado “institucionalización de la crisis”, y que abarca los años de 1892, fecha del estreno de *Realidad*, (obra con la que se “inicia la andadura del drama nacional durante el siglo XX”)<sup>7</sup> hasta 1917, año de una nueva crisis. Periodo en el que a los cambios políticos se suman los experimentados en el mundo del arte, consecuencia de los avances científicos y tecnológicos.

Así las cosas, la protagonista de *Realidad* vive su drama durante un periodo de crisis, y consecuentemente, es un personaje que revelará en sus comportamientos e intervenciones una de las tantas crisis, la del teatro; esta mujer atraviesa un conflicto interno que adquiere dimensiones similares a las que se desprenden del debate entre el idealismo/romanticismo y el naturalismo, que una vez más, llegó tarde a la dramaturgia española. En 1879, Ibsen hizo que su Nora se revelara ante la idea de ser una muñeca en su casa<sup>8</sup>, y el conflicto surge gracias a que esta mujer ejercita su poder de decisión, arriesgándose, como luego lo hará Augusta, con perder a su marido a cambio de su desarrollo como persona a través de la libertad. Strindberg, por su parte, vuelve a plantear “el origen aristocrático como causa del conflicto dramático”.<sup>9</sup> Las mujeres de estos tres dramaturgos representan el sentimiento agónico del individuo en los periodos de crisis; extendemos, pues, nuestro debate al ámbito europeo, sin olvidar las diferencias políticas y sociales que distancian a España de los países nórdicos, que disfrutaban ya de las consecuencias de sus revoluciones burguesas.

Esta misma división llega al ámbito de la interpretación y del lenguaje teatral. Entre los años 1888 y 1892, aparecieron en Madrid dos escuelas, ubicadas, la una, en el Teatro Español y, la otra, en Teatro de la Comedia; la primera, dirigida por Antonio Vico y Rafael Calvo, defendía una mezcla de neorromanticismo y realismo con tonos efectistas, y la segunda, con Emilio Mario<sup>10</sup> a la cabeza, optó por el naturalismo escénico; pero el temprano fracaso de ambas hizo desaparecer cualquier atisbo de renovación. La Comedia se fue “degradando poco a poco hasta acoger en su escenario el género infimo y la astracana, mientras El Español degeneraba hacia los espectáculos brillantes,

---

<sup>7</sup> Berenguer, Á., *ibid.*, p. 17.

<sup>8</sup> Ibsen escribe en 1879 *Casa de muñecas*, drama nórdico que ofrece una nueva concepción de la mujer.

<sup>9</sup> Berenguer, Á., *op.cit.*, p. 104.

<sup>10</sup> Fue Emilio Mario quien sugirió a Pérez Galdós la transformación de la novela *Realidad* en drama, y fue, pues, el encargado de su puesta en escena.

elitistas y evasivos a través del modernismo(...)”.<sup>11</sup> Es interesante destacar aquí el papel de María Guerrero, actriz que encarnó el personaje de Augusta. Esta actriz, de temperamento espontáneo y apasionado, “tendente al efectismo propio de los actores que se habían formado en el romanticismo anterior”,<sup>12</sup> va a vivir con su personaje la misma duda, pero, en este caso, en el terreno de la actuación, donde se va a ver obligada a templar su temperamento bajo la dirección de Emilio Mario. Tenemos, pues, un nuevo paradigma que nos ayuda a valorar la dimensión del tema a tratar, que incluso adquiere tintes personales si tenemos en cuenta que el personaje de Augusta nació entre la ruptura amorosa de Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán, y la nueva relación del escritor con la actriz Concha Morell.<sup>13</sup> Para Carmen Menéndez Onrubia, Augusta representaría la intersección entre estas dos mujeres, teoría que nos es útil para comprender mejor la confusión interna de este personaje.<sup>14</sup>

El núcleo central de *Realidad* lo constituye la casa de los Orozco, un matrimonio de la alta burguesía madrileña, compuesto por Augusta y Tomás. Éstos reciben en su casa a familiares y amistades, entre los que se encuentran políticos y aristócratas. Tomás Orozco es un personaje intachable, que destaca por su pulcra moral y por su generosidad hacia los que constantemente solicitan su ayuda. Augusta, admirada por su belleza y energía, al contrario que su marido, ve en los sucesos extraordinarios la clave para poder sobrevivir a la monotonía. Entre una de sus pasiones se encuentra Federico Viera, un aristócrata arruinado con quien mantiene un idilio ignorado por todos. Federico es un hombre del antiguo régimen que no acepta la unión entre su hermana Clotilde y un contable-comerciante que vive de su trabajo. La relación de su hermana provoca un enfrentamiento entre ambos por el cual la joven huye de su casa. Pero Federico necesita dinero para pagar las deudas que ha ido almacenando, y no le queda más remedio que recurrir a la Peri, una antigua amante, ahora íntima amiga que trabaja en un prostíbulo. Este hombre vive presionado y con el alma dividida; por una parte, se encuentra en una lastimosa situación económica, y por otra, inmerso en una penosa falta moral de la que

---

<sup>11</sup> Menéndez Onrubia, C., *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*, Madrid: Anejos a la Revista *Segismundo*, CSIC, 1984, p. 16.

<sup>12</sup> Ávila Arellano, J., *El personaje femenino del teatro de Galdós (una aproximación al simbolismo histórico del escritor)*, Madrid: Ed. de la Universidad Complutense, 1992, p.518.

<sup>13</sup> Concha Morell trabajó en *Realidad*, en el papel de Clotilde.

<sup>14</sup> “Doña Emilia es voluntariosa, egoísta e independiente. Concha es apasionada, idealista, inconstante y un poco práctica. Es su propia dicotomía interior reproducida en estas dos mujeres, la que queda plasmada en el personaje de Augusta y vivificada por la personalidad de María Guerrero”, en Menéndez Onrubia, C., *op.cit.*, p. 192.

se arrepiente, pues está engañando a Tomás Orozco, un hombre que roza la santidad y con el que mantiene una gran relación de amistad, pero del que rechaza su ayuda económica apelando a su honor. Federico cae en una enfermedad provocada por la fuerte crisis moral y económica que sufre y que finalmente, desemboca en suicidio, una noche en la que Augusta se halla en su casa, hecho que deberá esconder con el máximo celo. Sin embargo, Malibrán, una de las ociosas amistades del matrimonio, ya había hecho correr el rumor del adulterio de Augusta, noticia que llega a Tomás, quien está dispuesto a perdonarla si se decide a confesar, pues así alejaría de su persona cualquier atisbo de terrenalidad y junto a él podría caminar hacia la perfección. Pero Augusta decide declararse inocente porque no ve en su marido ningún indicio de humanidad, esto provoca el divorcio espiritual del matrimonio. Finalmente, Tomás, en su soledad, se encuentra con Federico, personaje que le atormenta pero al que perdona porque supo poner fin a su inmoralidad ofreciendo su propia vida.

Esta rápida visión de la obra nos sitúa ante tres personajes complejos, alejados de cualquiera de los personajes planos que inundaban la escena española durante estos años. Los conflictos, además de ser externos, son, sobre todo, internos, y se hallan provocados por la complicada psicología de cada uno de ellos. Augusta sufre en su propia psicología la crisis provocada por el enfrentamiento entre el idealismo y el naturalismo. El choque frontal entre la percepción que los demás tienen de ella, la que ella tiene de sí misma, y la que se desprende de su comportamiento, constituyen, desde un comienzo, la imagen escindida que Galdós nos ofrece del personaje. De entre las amistades que frecuentan la casa de los Orozco, Augusta, recibe una visión idealizada: “[...] No he conocido otra en quien tan maravillosamente se reúnan la distinción, la belleza y el talento. Las tres gracias se encarnan en ella, formando una sola gracia, que vale por treinta”(p.118).<sup>15</sup> Este personaje ve en Augusta la personificación de la *gracia*, calificativo que sitúa a la dama en el ámbito de lo divino, pues es Dios el encargado de conceder la gracia; e incluso, podría interpretarse como la identificación de Augusta con cada una de las tres gracias, hijas de Venus. Esta definición está en boca de Villalonga, y no es gratuito que se trate de uno de los personajes más conservadores de la obra quien ve al personaje desde su ángulo más idealizado. Malibrán, nos ofrece una nueva visión de esta mujer, de quien se confiesa enamorado: “Inteligencia vaporosa, imaginación ardiente, espíritu amante de lo desconocido, de lo irregular, de lo extraordinario” (p.119), y de gran talento (p.120); esta descripción nos remite a los protagonistas románticos, quienes perciben el mundo desde el enfrentamiento entre el individuo y el entorno, y

---

<sup>15</sup> Pérez Galdós, B., *Obras completas*, IV, Madrid: Aguilar, 1941. Las páginas que aparecen entre paréntesis hacen referencia a su localización en esta edición.

“priman lo uno (lo único) frente a lo aceptable (lo común, lo convenido)”.<sup>16</sup> Por su parte, Augusta apela a la realidad como verdadera maestra: “Yo no soy sistemática. Pero me inclino comúnmente a admitir lo extraordinario, porque de este modo me parece que interpreto mejor la realidad, que es la gran inventora, la maestra siempre fecunda y original siempre” (p.122). Es decir, Augusta apela a la realidad, pero sin embargo, opta por aceptar preferentemente lo extraordinario que ésta le ofrece, motivo que le conduce a su principal conflicto interno. Augusta experimenta una “antipatía al orden pacífico de vivir, a la corrección, a esto mismo que llamamos comodidades (...) este inmenso hastio de la buena posición, de este compás social, de esta educación puritana y meticulosa que nos desfigura el alma, como el maldito corsé que nos desfigura el cuerpo” (127). Esta es la realidad que vive Augusta, y que se niega a aceptar, prefiere crear su propia realidad, la extraordinaria y ser amante de un hombre arruinado y jugador que frecuenta los prostíbulos, porque esa relación le aparta de su aburrida existencia, pero sigue formando parte de la realidad, aunque se aleje de los preceptos que establece la moral. Objeción principal que los idealistas achacaron al naturalismo.<sup>17</sup>

La duda de Augusta radica en su doble juego, por una parte reivindica una vida con mayores emociones, alejada de las convenciones burguesas, pero por otra parte elige a un romántico en decadencia para sus flirteos amorosos. Es más, se queja de su ordenada existencia pero ansía ordenarle la vida a Federico insistiendo en que acepte la ayuda que le ofrece Tomás. Augusta persigue en lo extraordinario una manera de no caer en la monotonía, y aunque, en un principio, esta mujer no se plantea romper radicalmente con su forma de vida, busca un escape burgués a su aburrida existencia. Pero, paradójicamente, lo encuentra en su relación con un personaje que representa la añoranza al antiguo régimen, la decadencia de la aristocracia y de los viejos valores, quien, además, como buen romántico, pone fin a su vida mediante el suicidio, opción que su amante había ridiculizado anteriormente, en una de sus primeras conversaciones con Malibrán.<sup>18</sup> A la vez, ofrece su ayuda a la hermana de Federico, representante de la nueva sociedad burguesa, y se muestra a favor de la erudición como hija de la ciencia,

---

<sup>16</sup> Berenguer, Á., “Teatro, producción artística y contemporaneidad”, *Teatro. (Revista de estudios teatrales)*, 6-7 (diciembre 1994-junio 1995), p. 19.

<sup>17</sup> Estas son las palabras que Manuel de la Revilla dirige al naturalismo: “La nueva escuela se complace en revolver las inmundicias de la vida (...) sus más soeces y repulsivos detalles (...) Hay en esto cierto alarde de atrevimiento un tanto pueril que se parece al empeño que un niño pone en hacer todo lo que se le señala como impropio e inconveniente”, en “El naturalismo en el arte”, *Krausismo. Estética y literatura*, Barcelona: Labor, 1973, pp. 179-180. En este sentido, los personajes de *Realidad* hacen referencia en sus conversaciones al asesinato que tuvo lugar en la calle del Pez, del que se debate la implicación de algún ministro, y en el que según Augusta “hay algo de extraordinario y anormal” (p.123).

<sup>18</sup> “¡Muerte, locura, suicidio! ¡Eso sí que es de mal gusto!” (p. 119).

importante detalle en un personaje, que busca las respuestas en su propia conciencia, en vez de encomendarse a Dios o a cualquier otra fuerza sobrenatural.

Por esto, no podemos estar de acuerdo con las palabras de Domingo Pérez Minik cuando escribe que los personajes en los dramas de Galdós, a diferencia de los de Ibsen, “son directos, muy simples, poco elaborados”.<sup>19</sup> En esta ocasión, don Benito nos demuestra que es capaz de dibujar a un personaje de volumen, con diferentes opciones, con dudas, con vitalidad y a la vez desesperado, un personaje que no presenta una visión plana, sino que hace dudar al espectador/lector sobre su situación, sin prever su última determinación. Pensamos que este es uno de los motivos por los que, en su día, el profesor Morley decidiera incluir *Realidad* entre las obras que denominó “Estudios de carácter”, “con sus inmortales tres protagonistas”.<sup>20</sup> Ángel Berenguer identifica a Augusta con esas señoritas que iban a la consulta del Dr. Freud invadidas por la angustia que provocó el cambio de siglo, angustia que se observa especialmente en el pasaje en el que Augusta confunde la realidad con el sueño.<sup>21</sup> O lo que es lo mismo, esta mujer no sabe aún si es una heroína romántica, o un personaje de un drama naturalista. Pero observemos este pasaje desde las teorías del psicoanálisis, y supongamos por un momento que Augusta sufre una neurosis que le ha reprimido durante mucho tiempo de ejercitar su libertad, y ahora, a través del sueño que le atormenta, exterioriza. Según esto, Augusta desarrolla por sí misma el efecto terapéutico de la *catarsis* liberándose de sus limitaciones, y optando por el mundo de la realidad, mientras sus ideales románticos se desvanecen, y los de su marido, se encuentran demasiado lejanos.<sup>22</sup>

Este mismo debate es el que se vivió en España, a partir del último cuarto del siglo XIX, en el seno del teatro: representar la realidad con sus virtudes y sus vicios o permanecer fiel al idealismo y seguir mostrando un mundo idílico y/o extraordinario protagonizado por hombres y mujeres ejemplares que entretienen a la clase acomodada

---

<sup>19</sup> Pérez Mink, D., *Debates sobre el teatro español contemporáneo*, Santa Cruz de Tenerife: Goya Ediciones, 1953, pp. 94-95.

<sup>20</sup> Sobejano, G. Y R. Cardona, “Introducción” al *Teatro Selecto* de Benito Pérez Galdós, Madrid: Escelicer, 1972, p. 54.

<sup>21</sup> Berenguer, Á., *El teatro en el siglo XX (hasta 1936)*, op.cit., p. 100.

<sup>22</sup> Augusta prefiere el divorcio espiritual entre ella y su marido porque no encuentra en éste la comprensión de un hombre, sino la santidad de un “dios”. Augusta se libera con la decisión de no contar la verdad a su marido; la separación que se produce en el matrimonio sitúa a Augusta en el plano de la realidad, en cambio, a Tomás lo coloca en un estado sobrenatural e inhumano. Al igual que Federico, aunque de manera y por motivos diferentes, Tomás se aleja de la realidad y se encuentra con el amante de su mujer, a quien perdona por haber sacrificado la vida para salvar su honor. Tomás y Federico, que representaban el mundo de los ideales, se encuentran en el ámbito de la irrealidad, en cambio Augusta conquista el terreno de la realidad.

sin plantearles conflictos sociales ni personales. Seguir con las ideas conservadoras que caracterizan el teatro del antiguo régimen o apostar por una visión más progresista de la realidad. En 1875, Manuel de la Revilla, en “Del estado actual del teatro español”,<sup>23</sup> ya se muestra contrario a la influencia que las ideas francesas puedan ejercer en el teatro español, al igual que lo hace Juan Valera en el artículo “El teatro español”, publicado en 1876 en la *Revista Europea*. Francisco Caudet en su libro *Zola, Galdós, Clarín: el naturalismo en Francia y España*, nos ofrece un fragmento del prólogo de Juan Mañé y Flaquer a *Nora*, la novela de la Baronesa von Brackel, donde se resume la crítica hacia la nueva corriente realista:

Para el realismo, el deber del hombre se limita a la satisfacción de sus pasiones en esta vida, que considera única; para el espiritualismo, el deber del hombre es su purificación; es decir, el sacrificio de sus pasiones a una aspiración que no se satisface sino en una vida mejor que la presente. El fin estético del realismo, como el fin moral del materialismo, es apartar al hombre de Dios para acercarle al bruto; el fin del arte espiritualista, es elevar y purificar el espíritu del hombre para acercarle a Dios, tipo y modelo de toda perfección.<sup>24</sup>

Se trata del conflicto que enfrenta al matrimonio Orozco. De la misma manera, según Nocedal en unas palabras que también rescata Caudet,<sup>25</sup> Augusta estaría en manos de la barbarie, al igual que las sociedades, que, como la francesa, han caído en el sensualismo.<sup>26</sup> Porque como señala Gonzalo Sobejano:

Dentro de esta trama hiperdramática, Orozco vive en la razón, Federico en el sentimiento, **Augusta es la sensación** [la negrita es mía]: por eso el ideal del primero es la serenidad, el del segundo la fidelidad, y el ideal de Augusta la felicidad. Por eso, también, cada uno se dirige hacia un ámbito del tiempo: Augusta desea palpar en el presente, Federico añora prolongar un pasado en el que cree o al que se ve atado por la costumbre, y Tomás espera edificar un futuro habitable, un más allá perfecto dentro del mundo. Los tres se

---

<sup>23</sup> Revilla, M. de la, “Del estado actual del teatro español”, *La Ilustración Española y Americana*, 2 de diciembre de 1875, en Caudet, F., *op.cit.*, p. 268.

<sup>24</sup> Prólogo de Mañé y Flaquer, J. A Baronesa von Brackel, *Nora*, Barcelona: Biblioteca “Arte y Letras”, 1884, p. XII.

<sup>25</sup> Refiriéndose a la sociedad francesa dice: “las sociedades que caen en el sensualismo, están a puertas de la barbarie, y a disposición del primer conquistador que se digne castigarlas [...] Ese desventurado pueblo se hallará sin fuerzas para defenderse noble, varonil y heroico[...]”. Esta cita, la recoge Francisco Caudet de la “Contestación al discurso de D. Pedro de Alarcón”, en *Discursos leídos ante la Real Academia Española*, Madrid: Imprenta Fontanet, 1877, pp. 54-55.

<sup>26</sup> Nocedal, C., *op.cit.*, pp. 54-55.



encuentran escindidos en sí, pareciendo lo que no son y siendo lo que no parecen. Y los tres están separados entre sí: Tomás separado de su mujer, Augusta separada del gélido esposo y del amante desconfiado. La verdad de cada uno le escinde en sí mismo y le separa de los otros dos.<sup>27</sup>

Sin embargo, Clarín expresa, como en su día lo hiciera Zola,<sup>28</sup> su desesperación ante la falta de renovación en el teatro; en sus artículos de *La Revista Literaria*, rechaza las obras que escriben sus coéteanos, por tratarse de un “teatro antinatural, falso, convencional, forzado [...] y más que en ninguna otra parte, aferrado a los clásicos, tres actos y en verso”.<sup>29</sup>

Augusta se convierte en el trasunto literario de un enfrentamiento ideológico que trasciende en el teatro. El personaje evoluciona en sus comportamientos, y finalmente, elige el camino de la realidad, con la contradicción que ésta conlleva. Cuando Augusta se despide de Federico (Acto II, Escena IX), y posteriormente apoya la causa de Clotilde (Acto III, Escena VI), está decidiendo en favor de la “realidad” frente al “idealismo”, ha optado por una nueva sociedad y unos nuevos valores. Augusta no manifiesta una pena de enamorada ante la muerte de Federico, y su única preocupación consiste en desvelar o no la verdad a su marido; Augusta prefiere permanecer en el espacio que le corresponde a los humanos, esos seres que aman, que odian, que traicionan, y que se interrogan. Opta por ocultar la verdad a su esposo y leer en sí misma. Por todo lo expuesto, podemos decir que el conflicto vivido en el seno del teatro ha contribuido a crear una nueva mujer, que con Freud, “destaca por ofrecernos un reflejo mucho más vivo y trágico de la angustia del hombre moderno: la angustia del hombre que se siente aplastado por unos poderes represores que superan y ahogan su dinamismo de liberación”.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Sobejano, G., “Efectos de Realidad”, *Estudios Escénicos*, 18, 1974, p. 45.

<sup>28</sup> Zola, E., *El Naturalismo en el teatro*, Madrid: La España Moderna, s.a.

<sup>29</sup> Beser, Leopoldo Alas, *crítico literario*, Madrid: Gredos, 1968, p. 254.

<sup>30</sup> Ureña, E.M., *La teoría de la sociedad de Freud*, Madrid: Tecnos, 1977, p. 11.