

# CASANDRA O LA CONFUSIÓN DE LOS GÉNEROS (1905-2005)

*Carmen Merchán Cantos*

*Introducción-Tesis: Galdós, otro “maestro de la sospecha”*

¿De qué sospechan los que han sido llamados “maestros de la sospecha”, Marx, Nietzsche y Freud? En general del desarrollo de la cultura occidental y en particular Marx lo hace del orden socio-político-económico, Nietzsche de los fundamentos religiosos, morales y metafísicos de nuestra cultura y Freud de las explicaciones tradicionales sobre el psiquismo humano. Los conceptos clave en torno a los cuales gira su pensamiento crítico son: en Marx la *alienación*, en Nietzsche el *nihilismo* y en Freud el *inconsciente*. En cierta medida su diagnóstico respecto de la modernidad coincide: vivimos alienados, inconscientes, en la pura nada. De ahí que la cura sea tan difícil, pues ¿cómo puede curarse alguien que ni siquiera sabe que está enfermo? Marx propone como modo de resolver los problemas socio-político-económicos la toma de conciencia para llevar a cabo la revolución proletaria que permita el advenimiento del comunismo. Nietzsche los cuatro temas famosos que se desprenden de su obra *Así habló Zaratustra*: asumir la muerte de Dios, el superhombre, la voluntad de poder y el eterno retorno, en definitiva, la creación de nuevos valores. Y Freud la sublimación para la consecución de una vida plena y consciente que nos permita trabajar y amar.

A este panorama de males diagnosticados y remedios propuestos creo que puede añadirse de forma clara un tema galdosiano clave que atraviesa de algún modo toda su obra: la *confusión*. Galdós también podría considerarse, pues, otro “maestro de la sospecha” al diagnosticar que el mal de la modernidad radica en la *confusión* que esta ha generado y propagado en todo tipo de registros: desde el económico hasta el moral pasando por el social, religioso, político o psicológico. Y también propone una vía de solución o “cura”: saber leer para poder diferenciar correctamente lo que es de lo que no es en cada caso, persona o situación.

Ya 24 años antes de la novela dialogada *Casandra* (1905), en *La desheredada* (1881) encontramos una afirmación rotunda del narrador en que expresa: “La *confusión* de clases es la moneda falsa de la igualdad”.<sup>1</sup> La cita pertenece al capítulo en que se está presentando a la familia de Isidora Rufete, los Relimpio. En medio de consideraciones sociológicas relativas a la progresiva indiferenciación de la indumentaria femenina (especialmente aplicable a las hermanas Rufete), leemos esta sentencia y nos podemos preguntar: ¿qué quiso decir realmente el narrador galdosiano?

Toda la obra galdosiana es una invitación al uso de la que podemos denominar “imaginación simbólica”. Esta imaginación nos ayuda a diferenciar lo verdadero de lo falso, el bien del mal, lo bello de lo feo. Gracias a ella se puede salir de la *confusión* que se difunde y propaga en todos los órdenes, esto es, de la *alienación*, del *nihilismo* y de la *inconsciencia*. Por ello, en cierto sentido, el concepto clave galdosiano de la *confusión* engloba o presupone a los de los otros “maestros de la sospecha”. Leer las novelas galdosianas nos entrena en la difícil tarea de discernir entre distintos modos de ser y actuar. Y en concreto la lectura de *Casandra* que aquí

presento, juega a su vez con la posible confusión de dos sentidos de “confusión de los géneros”: confusión de los géneros literarios y confusión de los géneros sexuales. Quizá para que veamos a través del decir y el hacer de sus personajes el trasunto humano de la identidad y la diferencia.<sup>2</sup> Existe una curiosa paradoja en la creación novelística: la novela se vale de la ambigüedad de los símbolos, los cuales permiten una pluralidad de significados. Pero lo paradójico es que esa ambigüedad de los símbolos, lejos de llevar al confusionismo, servirá para ayudarnos a discernir mejor. La novela despliega un mundo que nos conecta con más fuerza a la realidad, una realidad que requiere lucidez y discernimiento. Para ellos nos prepara la novela. Frente a la ambigüedad muda de la realidad, la novela se esfuerza en nombrar los distintos términos, pero no se pronuncia sobre ellos, sino que nos deja juzgar a nosotros.

La novela dialogada *Casandra* supone, según el prólogo que escribe el propio Galdós para ella, la celebración de las bodas de Teatro y Novela.<sup>3</sup> Estas “bodas” constituyen una unión y no una mera fusión o confusión de géneros literarios. El Teatro representaría lo masculino, el principio activo, la acción rápida. La Novela, por su parte, representaría lo femenino, el principio receptivo, la gestación lenta. De su unión saldrá una criatura en cierto modo andrógina: masculina y femenina a la vez. De su padre, el Teatro, obtendrá la fuerza instantánea, la virilidad y la capacidad de acción. De su madre, la Novela, extraerá la fuerza retenida, la feminidad y la capacidad de ser fecundada para crear nueva vida.

Del mismo modo, de la combinación de los géneros sexuales ha de salir una nueva criatura. Entre ellos ha de haber unión y no confusión. Hasta entonces había mujeres que eran como hombres (por ejemplo, Doña Perfecta) y hombres que eran como mujeres (por ejemplo, muchos personajes masculinos débiles y pusilánimes). La virilidad y la feminidad, han de estar presentes en las nuevas criaturas, pero no confundidas o fusionadas sino unidas. De este modo una nueva “fortaleza” habitará en cada ser humano. Una fortaleza que combinará sin mezclar las capacidades y excelencias de cada uno de los dos géneros de la especie humana.

De hecho, la palabra “virtud” viene de “virtus”, la cual a su vez procede de la confluencia de otros dos términos del latín: “vir”, que significa “varón” y “vis”, que significa “fuerza”. Por azares de la semántica estos dos términos pasaron a estar asociados en el término “virilidad” o fuerza viril. Pero la fuente primegenia de donde brota la palabra “virtud” parece ser la de fuerza, fuerza “moral” o “ética”, esto es, de “mores”, costumbre, y “ethos”, modo o conducta peculiar de un ser. Por ello la palabra “virtud” tiene fundamentalmente una connotación ética: la conducta virtuosa es aquella que expresa la corrección en el comportamiento de un ser humano. Y así vista la “virtud” pasa a ser predicable tanto de hombres como de mujeres, sin distinción de género. Ya Nietzsche, un filólogo experto y dedicado, había establecido en su *Genealogía de la moral*, los intrincados caminos del lenguaje. ¿Qué pensar de esta curiosa palabra, “virtud”, que está asociada a la vez al principal atributo de un género sexual (fuerza viril) y a una posible cualidad moral o ética del comportamiento de ambos géneros (la virtud como fortaleza)?

Quizá, a lo que esta genealogía del término “virtud” apunta es a que la virtud o fortaleza moral debiera poder ser ejercida plena y auténticamente tanto por hombres como por mujeres. En cualquier caso, esta nos parece ser la apuesta de Galdós. De manera que, si ambos, hombres y mujeres, son virtuosos, es porque despliegan la fortaleza que se requiere para afrontar dignamente su vida. Se intentará mostrar a continuación cómo los personajes de *Casandra* expresarán el advenimiento, cercano o lejano, de una profecía (no en vano Casandra es el nombre de una profetisa en la mitología griega), que parece avanzar de forma inexorable.

*Desarrollo: análisis de los principales personajes masculinos y femeninos de Casandra: Doña Juana, Clementina, Rosaura y Casandra e Hilario de Berzosa, Alfonso, Ismael y Rogelio*

A modo de sinopsis podríamos decir que en la novela dialogada *Casandra* se narra principalmente la peripecia de la muerte de doña Juana a manos de su nuera natural Casandra. El motivo de este asesinato es que doña Juana ha concebido un plan para vengarse de su hijo natural Rogelio y compañero de Casandra con la que tiene dos hijos, Héctor y Aquiles. Según este plan, que se basa en una recomendación testamentaria de su difunto esposo don Hilario, para poder heredar Rogelio tendrá que casarse con una “doncella honesta” y, según dispone doña Juana, sus hijos serán cuidados por su prima, Cayetana Yagüe. Al enterarse parcialmente de la situación, Casandra decide de forma impulsiva matar a doña Juana y es encarcelada por ello. Aunque todos los demás parientes de doña Juana condenan de algún modo el crimen, casi todos lo celebran secretamente, pues ellos también hubieran salido mal parados con el plan de doña Juana, quien les había “desheredado” prácticamente para dedicar su fortuna a la glorificación de Dios. Así, pues, al final de la obra queda planteado el tema de si el asesinato de Casandra es justo o no. También al final de la obra se produce un fenómeno sorprendente y misterioso: doña Juana parece haberse reencarnado en una mendiga, lo que plantea el tema de si es o no es doña Juana.<sup>4</sup>

En cuanto al tema concreto de la *confusión* en *Casandra*, hay que adelantar algunas precisiones. La palabra *confusión* y similares (*confundir*, *confundido*, etc.) aparece literalmente 17 veces en *Casandra*, que es una novela de 102 páginas (edición Aguilar), lo cual supone una media de aparición de cada 6 páginas, eso sin tener en cuenta los términos que podrían considerarse sinónimos o próximos al significado *confusión*, como serían: turbación, sorpresa, incredulidad, duda y similares, los cuales harían incrementar en gran medida este cómputo. Podemos afirmar, pues, que *Casandra* es una de las novelas galdosianas que más ahonda en el tema de la *confusión*. La gran fuente de esta *confusión* es doña Juana: todos los personajes cercanos que la conocen la experimentan en mayor o menor grado, con la excepción de Rosaura, que tiene como uno de sus atributos principales la claridad.<sup>5</sup> Aunque existe otra excepción con respecto al uso de este término: si en todos los casos la *confusión* denota algo negativo, encontramos una situación en que se usa de modo positivo: se trata del capítulo 3 de la Jornada tercera. En esta escena se nos presenta a los hijos de Rosaura e Ismael y el narrador nos dice: “Entran las niñas mayores, que van al colegio; con ellas la Criada, que lleva el almuerzo en una cesta. Confusión y barullo entre los cinco hermanos, que van y vienen, y echan sus voces al aire con jovial algarabía.” (p. 953, subrayado mío). Está claro que en este contexto la palabra *confusión* tiene un significado positivo, viniendo a significar alegría, vida en movimiento. Y resulta importante rescatar este sentido positivo por varios motivos: para poner de manifiesto la ambigüedad esencial del lenguaje; para profundizar en el hecho de que la confusión o el caos son necesarios para que se genere un nuevo orden; y finalmente para ahondar en la esencia misma de la vida que es un proceso abierto y supone siempre, afortunadamente, cambio, transformación, renovación.

Otro hecho importante que refuerza la tesis de que el tema de la *confusión* resulta especialmente importante en este período creativo de Galdós es la presencia de un personaje nuevo en la Cuarta serie de los *Episodios Nacionales* (1902-1907) llamado precisamente *Confusio*.<sup>6</sup>

Pasemos, pues, ahora a analizar los principales personajes femeninos y masculinos de *Casandra*, indicando sus rasgos principales, las motivaciones de sus actos y, especialmente, su significatividad con respecto al tema de la *confusión*.

Doña Juana.— La conducta de doña Juana nace de la ira y la envidia, especialmente respecto de Rogelio, el hijo natural de su difunto marido, don Hilario de Berzosa. Ella, que no le pudo dar hijos, no soporta la imagen viviente de Rogelio, ni la dicha de éste junto a su compañera Casandra y sus dos hijos, Héctor y Aquiles.<sup>7</sup>

Según se ha dicho frecuentemente, la envidia es el pecado más baldío, pues, a diferencia de otros pecados capitales, quien la siente no puede ni siquiera disfrutar con ella. Este es claramente el caso de doña Juana, que no puede disfrutar con nada sino con la única idea de morir. Caso claro del sentido que Nietzsche atribuye al *nihilismo*. Según este autor, el platonismo popular que es el cristianismo ha hecho equivaler este mundo a la nada, de modo que se le desvaloriza en aras de otro supuestamente mejor: la otra vida, la verdadera vida. Esta negación acaba por aniquilar, socavar el mundo terrenal del aquí y ahora.

Otro de los pecados capitales que caracteriza a doña Juana es la ira, del que en tantas ocasiones ella misma habla para “proyectarlo” sobre otros (el fenómeno de la proyección ya fue estudiado por Freud como uno de los mecanismos de defensa más extendidos y consiste en transferir, por así decirlo, a otros lo que constituye un problema propio). Uno de los momentos más claros de proyección lo podemos ver en su primer y segundo encuentro con Casandra para comunicarle su plan, que, según le dice, tiene la finalidad de salvarla. En estas entrevistas, acusa a Casandra de orgullosa, mala mujer, no cristiana, pecadora, etc., lo cual puede predicarse más bien de ella misma. En el tercer y último encuentro, aquél que concluye con el asesinato de doña Juana, finalmente reconoce ésta el pecado de la ira. Antes de matarla Casandra le concede la posibilidad de prepararse para morir arreglando brevemente sus cuentas con Dios. Doña Juana le contesta: “(*En el colmo del terror*) No estoy preparada, no..., no. Tu presencia ha despertado en mí el pecado de la ira.” (p. 971, subrayado mío) Dice que Casandra ha despertado su ira cuando ha sido precisamente ella la que con su plan ha provocado la ira de Casandra que desemboca en su asesinato. Verdaderamente quiere parecerse al Sumo Hacedor con su plan consistente en privar a sus parientes de la herencia y dejarlo todo para el culto a Dios.

Al principio de la novela Rogelio la llama “Decaberia”: “el diablo de los celos y de los rencores de mujer contra mujer.” (pp. 920-1), y un poco más adelante: “...Porque doña Juana fue siempre estéril, y con “Decaberia” llevaba dentro de su cuerpo a “Vorac”, el diablo niño que habita en las entrañas femeninas y no nace nunca.” (p. 921). Y hacia el final de la obra, cuando Ismael y Rogelio discuten sobre si una mendiga que anda por Madrid es o no es la misma doña Juana que ha vuelto del Purgatorio, Rogelio exclama una frase que puede resumir las cualidades de doña Juana: “¿Pues no he de creerlo? Es un dogma budista. La figura que has visto es doña Juana en la forma de “Sucot-Berith”, la envidia, los celos, la avaricia y el egoísmo.” (p. 1006)

Doña Juana, en definitiva, es una especie de mujer-hombre, la patriarca, cuya hipocresía o falsa piedad infunden miedo y confusión en los que la conocen.

Clementina.— Es sobrina carnal de doña Juana y esposa de don Alfonso de la Cerda. Su actitud frente a doña Juana es, al principio de sumisión y obediencia (no compartida del todo

por su esposo, Alfonso). Así, hace que sus hijas tengan un director espiritual para contentarla, se preocupa por su salud, y se muestra muy solícita en todo lo que su tía le pide. En definitiva, se somete. Pero más tarde, cuando conoce el plan de doña Juana en el que todos sus parientes resultan prácticamente desheredados, se rebela contra ella. Su rebelión entonces es tan honda que llega a sufrir un ataque que podría calificarse de histérico. Este ataque, del cual volveremos a hablar más adelante al analizar la reacción que tiene su marido Alfonso, resulta muy revelador pues muestra una personalidad de tipo histérico. Parece desear ser hombre más que mujer. Además, pone de manifiesto lo inauténtico de su personalidad, reniega de lo que ha sido pero no sabe quién quiere ser. La frase más clara en este sentido es la que pronuncia “en tono que no es delirio ni deja de serlo”: “Si yo fuera hombre, no pasarían estas infamias... [...] ¿Verdad, Alfonso, que ya no hay hombres?” (p. 949)

Hacia el final de la novela, cuando resulta favorecida por la muerte de doña Juana, su amiga La Navalcarazo da en llamarla con un mote que aunque sea usado en plan de broma, le molesta profundamente. Este mote es el de “Lady Macbeth”. El hecho de que esta broma le inquiete tanto parece responder a aquello de que “cuando el río suena es que agua lleva”. Es decir, que en cierto modo ella se ve como la instigadora secreta del asesinato de Casandra, el cual ha acabado favoreciendo a todos, satisfaciendo así sus deseos más o menos ocultos .

Otro hecho que en cierto modo refuerza la situación de incomodidad explicada anteriormente es que Clementina es la única pariente femenina que ha visto la figura de doña Juana reflejada en una mendiga anciana que anda por Madrid. Con esta visión, su mala conciencia y su miedo se ven reactivados.

En definitiva, aunque Clementina no es una mala mujer, sí que representa un tipo de feminidad algo deficiente aunque bastante característico: la personalidad histérica, cuyo núcleo caracteriológico fundamental estriba en no saber si querer ser como un hombre o como una mujer, entendiendo éstos de un modo bastante simple y prototípico: hombre fuerte y dominador frente a mujer débil y sumisa. Parece, así, hacer honor a su nombre: es la clemencia, pero en diminutivo.

Casandra.— Hay una sentencia clave referida a Casandra que dice un personaje secundario, Blas Samaniego en el funeral de doña Juana, el cual exclama que es una mujer “[...] de pelo en pecho. ¡Dios!... ¡Cómo aseguró a la tía!” (p. 978). Resulta evidente el aspecto cómico de la expresión, pues normalmente se habla de “un hombre de pelo en el pecho”, y al predicarse de una mujer suena chocante. No obstante, si Galdós eligió esta expresión fue con algún propósito, quizá queriendo dar a entender que se ha necesitado valor para realizar lo que sólo los hombres valientes suelen hacer, esto es, matar a doña Juana “para desfacer entuertos” y restablecer la justicia. Así, pues, esta expresión refleja principalmente admiración ante una persona fuerte que hace lo que cree que tiene que hacer para liberarse a sí misma y a otras de la opresión y la injusticia a la que están sometidas.

De todos modos, la manera como esta liberación se lleva a cabo, es y no es la adecuada. No es la adecuada porque supone violencia, destructividad, aniquilación. Y lo es porque constituye la reacción natural a otro tipo de violencia, destructividad y aniquilación, el de doña Juana, que, aunque opera de un modo más sibilino, no deja de ser menos pernicioso. Si Casandra acaba matando a doña Juana es porque ésta no sólo la aleja de su marido Rogelio sino que le arrebató a sus dos hijos. Por eso, la determinación de Casandra de matar a doña Juana, aunque no resulta excusable sí que es comprensible: al ser la respuesta natural a una opresión

intolerable. De ahí la famosa frase del final de capítulo que dice: “[...] ¡He matado a la hidra que asolaba la tierra!... ¡Respira, Humanidad!” (p. 972).

Casandra es el personaje que más veces y más intensamente experimenta la confusión frente a doña Juana. En todas sus entrevistas, ésta la confunde de diversos modos. Cuando regresa a casa tras el primer encuentro con doña Juana y ve la extraña conducta de Rogelio exclama llorando: “*Confusión* mía, misterio que envuelves mis días tristes y mis noches sin sueño [...]” Y al acabar la escena, el criado de doña Juana le trae el recado de que doña Juana la espera, frente a lo cual Casandra decide lo siguiente: “[...] Iré, veré a la maldita vieja... No, no; bendita será si me saca de *esta mortal incertidumbre*” (p. 939). Cuando va a verla por segunda vez, su confusión llega al máximo: se confunde, se marea, se aturde (pp. 942-3). Más adelante, hablando con su amiga Rosaura le dice: “¿Sabes? Mi mayor tormento es ignorar la verdad de mi desgracia. Ayer vi a doña Juana... Me lastimó en lo más vivo, sin decirme nada con claridad.” (p. 962). En el tercer y último encuentro, Casandra, cegada por la indignación decide matarla.

De todos modos, al final de la novela, como veremos a continuación al hablar de Rosaura, Casandra podrá en cierto modo arrepentirse de su acción y adoptará como modelo femenino a su amiga que, frente a la confusión generada por doña Juana representa precisamente la claridad.

Rosaura.— Frente a estas dos mujeres que parecen confrontar el espíritu helénico, precristiano (Casandra) y el falso espíritu cristiano (doña Juana y también, de algún modo Clementina), aparece la bella figura de Rosaura. Rosaura sí sería la mujer por excelencia. No se transcribe ningún rasgo negativo de ella. Ella es fértil (madre de ocho niños y un noveno está en camino), es esposa del industrioso Ismael, y es amiga de Casandra, asistiéndola y ayudándola en la cárcel (de ella dice: “De todas las víctimas de doña Juana, ésta es la que me da más compasión.” (p. 962). Es, en definitiva, Rosaura una mujer que compendia todo el desarrollo evolutivo del género femenino y del género humano en general y encarna el espíritu del verdadero cristianismo. Hace honor a su nombre: rosa floreciente y resplandeciente.

Le caracterizan el sentido común, la razón, la sinceridad, la naturalidad, la bondad, la prudencia, la misericordia y la piedad. Por ello, en el diálogo final que se establece entre ella y Casandra, y que no tiene desperdicio por distintos motivos, Casandra va intercalando en su charla el Ave María dedicado a su amiga: “Llena eres de gracia... [...] El señor es contigo... [...] Bendita tú eres... [...] Bendita, bendita entre todas las mujeres... [...] (p. 1010). Y concluye: “Tú eres santa, Rosaura. (...) ¿Verdad, hijo mío, que madre Rosaura es santa y que debemos adorarla?” A lo que Rosaura responde: “No me adores. Busca la verdad en tu conciencia y no adores ídolos.” (p. 1010). Esta cuestión es clave: la verdad reside en la conciencia y la mentira, hipocresía o falsa conciencia es la idolatría.

De lo que llevamos dicho se desprende que Rosaura es el modelo de mujer que se nos propone en *Casandra*. Mujer virtuosa, fuerte. Ella dice de sí misma: “(...) El sentimiento de humanidad que me abraza me ordena estas devociones, que practico sin darme cuenta de ellas...” (p. 1010) Es el *sentimiento* de humanidad,<sup>8</sup> es decir, sin distinción de género, el que guía sus acciones que por ello practica sin darse cuenta (aquí no se trata de inconsciencia sino de integración de la razón y la voluntad, lo que permite la espontaneidad de la acción que se orienta por el sentimiento de lo adecuado). Este es el camino. Se sea hombre o mujer (aunque casi siempre en Galdós es la mujer la que encarna este hecho). La figura humana que se perfila

en Rosaura es modelo de humanidad, por ser fuerte y clara. La virtud con la que ella misma dice a Clementina que hay que afrontar las desgracias es la “entereza” (estar unido con uno mismo frente a lo que venga) (p. 961).

Don Hilario de Berzosa.— Es el difunto esposo de doña Juana. Este personaje podría ser visto como el patriarca ausente. El testamento de 1901 que está en el centro de discusión de la obra, establece que todos sus parientes puedan disfrutar de sus más o menos merecidos logros económicos, incluido su hijo natural Rogelio, con la recomendación, según hemos visto, de que este haga un buen matrimonio y se regenere. Aunque su viuda doña Juana dice haberle perdonado por el devaneo que hizo que tuviera un hijo fuera del matrimonio, el perdón de ésta no parece ser tan cierto desde el momento en que concibe el maléfico plan que se ha comentado.

Poco más podemos decir de este personaje. Quizá resaltar la paradoja de que el gran ausente está de algún modo presente a lo largo de toda la obra.

Alfonso.— Es el marido de Clementina. Pertenece todavía al antiguo régimen. Toda su obsesión está en hacer trabajar a las tierras de España, aunque sus planteamientos resulten ya un tanto obsoletos y retrógrados. Parece un buen marido. Sobre todo si atendemos a su reacción frente a algunos comportamientos de su mujer: el ataque histérico de Clementina al enterarse de los planes de doña Juana; su incomodidad ante el nombre de “Lady Macbeth” que en broma le ha aplicado su amiga La Navalcarazo; o cuando hacia el final de la obra cree ver la figura de doña Juana muerta en una anciana pobre. En todos estos episodios su marido Alfonso se muestra comprensivo y cariñoso.

Sin embargo, sí que hay un momento decisivo en que discute con Clementina. Es a propósito del asunto del dinero que Clementina ha prácticamente prometido dar tras la muerte de su tía para la institución religiosa “La Mayor Gloria”. El proyecto cuesta cuatro millones. La Duquesa de Cardeña pondría dos y ellos los otros dos. Todo esto lo ha hecho sin consultárselo. Dado que la hija de ambos tiene previsto casarse con el hijo de la Duquesa, Alfonso le dice a Clementina: “...¿Y qué? ¿La Duquesa nos vende el niño?” (p. 993). El final de este episodio resulta muy significativo para entender la figura de Alfonso y en general la temática de este trabajo. Cuando Alfonso conoce la verdad de este asunto por boca de Clementina hace las siguientes afirmaciones: “Lo que tengo que decir, no sé con qué palabras se dice. Doña Juana no ha muerto... Anda por ahí... Casandra no la aseguró bien.” (p. 993). Clementina aprovecha para decirle: “doña Juana vive..., la he visto.” (p. 993). En el final de la escena Clementina le pide a Alfonso que ahora que sabe el asunto de “La Mayor Gloria” decida sobre el trato con la Duquesa, y Alfonso le contesta:

—Alfonso.— ¡Decidir yo! (*Con gran desaliento y confusión*). No puedo... He perdido el criterio... La razón huye de mí. Siento que una mano invisible me arranca el entendimiento. *Ya sospechaba yo que se van secando los entendimientos, como se han secado los corazones (Levántase con movimiento de gran fatiga)*.

—Clementina.— (*Alarmada, viéndole como dispuesto a salir.*) ¿Sales?

—Alfonso.— Sí... me voy a la calle, a respirar, a dar unas vueltas... Me distraigo, ¿sabes cómo? Recorriendo calles, viendo gente, observando en los rostros de los transeuntes, *la estúpida indiferencia con que ve nuestra sociedad... esto..., su propia*

*muerte. (Clementina, también agobiada, le deja salir. Sola, continúa llorando.)*  
(p. 994, subrayado mío).<sup>9</sup>

En las palabras de Alfonso citadas anteriormente aparecen otras ideas de gran importancia: la *confusión* como la pérdida de criterio, es decir, la no posibilidad de diferenciar entre las cosas, la “huída” de la razón; la *sospecha*, y en concreto la de la pérdida de entendimiento y corazón, que se van secando (véase el tema de la armonía o inarmonía de las facultades humanas); en definitiva, la idea de la *muerte* de nuestra propia sociedad, que nos remite al famoso tema del *nihilismo* nietzscheano.

Alfonso parece, pues, un hombre lúcido, de bastante buen entendimiento y corazón, aunque parece faltarle algo de fuerza moral para cambiar los hechos que no le satisfacen. Quizá por eso en el ataque que sufre Clementina al enterarse del plan de doña Juana, ésta exclama: “(En tono que no es delirio ni deja de serlo): “Si yo fuera hombre, no pasarían estas infamias... o tendrían el debido escarmiento... ¿Verdad, Alfonso, que ya no hay hombres?” A lo que éste responde: “Ya no. Los hombres se fueron.” (p. 949, subrayado mío). Estas palabras semidelirantes de Clementina parecen aludir a la posible pérdida de una virilidad, o fuerza moral del varón, bien entendida. Alfonso, aunque sólo sea para no llevarle la contraria a su mujer, le concede que “los hombres se fueron.”

Ismael.— Es el marido de Rosaura. Padre amantísimo de ocho hijos (y uno que, como ya se indicó, está en camino). Se dedica a la invención de todo tipo de artilugios industriales, por lo que, en cierto modo, representa a una España más avanzada y progresista. En casi todos los aspectos parece estar Ismael a la “altura moral” de su amada esposa Rosaura. No obstante, el golpe que a todos proporciona el plan de doña Juana, le hace perder los estribos. Conoce la noticia por su mujer, a quien a su vez se la ha contado Clementina. Rosaura se la comunica con “ánimo valiente” y “lenguaje sincero” (p. 957). Ismael se rebela contra el propio Dios y blasfema, Rosaura incluso teme que “pierda el juicio”. Durante esta escena expresa un tipo de discurso suyo que volverá a aparecer en varias ocasiones y que resulta revelador. Cuando Clementina le dice que trabaje cuanto pueda y que Dios le ayudará, tiene lugar este diálogo:

—Ismael.— ¿Cuál de los dioses?

—Clementina.— ¿Acaso hay más de uno?

—Ismael.— Hay dos: el de doña Juana y el de sus víctimas.

—Rosaura.— No hay más que uno, Ismael: el mío. ¿No conoces el mío?

—Ismael.— Le conocía... Pero después de esta catástrofe me confundo. Mi mente y mis ojos me dan la impresión de una divinidad de dos caras, como el Jano de los antiguos... Sin duda existen dos Dioses: el Dios de los Ricos y el Dios de los Pobres. [...]. (pp. 959-60, subrayado mío).

Y hacia el final de la escena dice a su mujer y a Clementina que se va la calle, que no puede contenerse:

—Ismael.— (*Rechazando las manos de su mujer que quiere retenerle.*) Quitaa, quita...Dejadme, mujeres débiles, encadenadas a la mentira, a la comparsa imbécil de nuestros verdugos.

—Rosaura.— ¡Jesús!

(...)



—Ismael.— Déjame, lloricona... También tú, tú eres la oveja sin seso que se humilla ante los altares... Déjame, pasta de bondad inútil, de clemencia vana... Me voy, me voy... Quiero gritar. (*Sale precipitado. Se oye su rápido descenso por la escalera.*)  
—Rosaura.— (*Dolorida, se abraza a Clementina.*) ¡Oh Clementina!... ¿Perderá el juicio? ¡Qué desgracia!” (p. 961).

Lo que llama la atención en este párrafo es que Ismael confiesa que la catástrofe le hace confundirse respecto a la cuestión de la naturaleza de Dios. Rosaura le dice que sólo hay uno, “el mío”, e Ismael le contesta que “sin duda existen dos Dioses: el Dios de los Ricos y el Dios de los Pobres.” Esta dualidad aparecerá varias veces más a lo largo de la novela, dando lugar a toda una retahíla de epítetos aplicados a Dios que se alinearán en una u otra columna y produciendo en muchas ocasiones un efecto chistoso, pues veremos a una divinidad, ya negativa, ya positiva pero en todos los casos humana, demasiado humana, como diría Nietzsche.

En la escena cuarta de la quinta y última jornada, habla con uno de los administradores de doña Juana, Cebrián (a quien denomina “Baalbérith” o “Baal” siguiendo la costumbre de Rogelio), sobre la dificultad que tiene de encontrar clientes precisamente en el momento en que dispone de medios económicos. Baal le indica que no se puede ser ateo y buscar clientes entre los creyentes. El discurso de Cebrián le hace pensar lo siguiente: “Estamos como estábamos: doña Juana resucita, doña Juana vive.” (p. 995). A pesar de la ira que le producen las palabras de Cebrián-Baal, Ismael logra contenerse, pues “el recuerdo de su amante familia, le trae a la prudencia” (p. 995). De este modo consigue formular una “donosa réplica” (no exenta de ironía) en la que muestra acuerdo con las ideas de Cebrián. Tras despedirse de éste “baja la escalera rezongando” y piensa: “A ti me entrego, infernal “Baalbérith”. Por el porvenir de mis hijos pongo a tus pies mi conciencia. ¿Qué vale una conciencia en estos tiempos de turbación e incredulidad? Es un trasto viejo, que puede valer mucho vendido en buena ocasión. Vendámoslo.” (p. 995, subrayado mío). Esta reflexión, con la que acaba la escena, muestra varias cosas: que aunque doña Juana haya muerto, no han muerto sus ideas; que hay que seguir haciendo muchas concesiones a esa manera de pensar y de vivir representada por doña Juana; finalmente, que en los tiempos de “turbación e incredulidad” que corren todo se compra y todo se vende, incluso la conciencia, lo que nos remite al tema marxista de la alienación.

Y hacia el final de la escena tienen lugar dos hechos significativos: la crítica de Ismael a las mujeres en general, y así exclama a Clementina y a Rosaura: “Dejadme mujeres débiles, encadenadas a la mentira, a la comparsa imbécil de nuestros verdugos”, y la crítica a su mujer en concreto a quien dice “Déjame, lloricona... También tú, tú eres la oveja sin seso que se humilla ante los altares... Déjame, pasta de bondad inútil, de clemencia vana...” La crítica a la debilidad femenina, que incluso ha llevado a que se hable de la mujer como “el sexo débil”, constituye precisamente uno de los tópicos más nocivos contra el género femenino. Es importante reconsiderar los conceptos de debilidad y fortaleza, pues si la debilidad se atribuye a la mayor facilidad en la expresión de los sentimientos (Ismael llama a Rosaura “lloricona”), si éstos son adecuados y ajustados a la realidad emocional, no habría de constituir una debilidad sino justamente una fortaleza. Ya hemos visto cómo, de hecho, Rosaura representa un ejemplo de fortaleza emocional y moral. De manera que, quizá aquí, la supuesta no debilidad del varón por no mostrar sus sentimientos, debiera ser revisada.

De ahí la preocupación de Rosaura, expresada a Clementina, de si Ismael enloquecerá: “¿Perderá el juicio?” La confusión puede hacer perder el juicio, esto es, la razón, el criterio, la

capacidad de discernir entre sentimientos y trae como consecuencia la parálisis o la precipitación de la acción. Y así, al final de la escena, Ismael “[s]ale precipitado.” En la escena siguiente Rosaura continúa hablando con Clementina y le dice “Tengamos entereza.” (p. 961)

Ya hemos ido viendo que de todos los personajes que estamos analizando, la que expresa mayor virtud o “entereza” es Rosaura. La crítica, pues, de Isamel a las mujeres en general y de su mujer en concreto es tópica e injusta. Con todo, la pareja Isamel-Rosaura resulta la más armónica. Pasado el “chaparrón emocional”, Ismael se muestra de nuevo como un hombre bastante virtuoso: emprendedor y laborioso, a la vez que afectuoso y sensible.

Rogelio.— Es el hijo natural de doña Juana y el compañero y finalmente marido de Casandra, con quien tiene dos hijos, Héctor y Aquiles. Es poeta, de una imaginación vivísima y exaltada. No se le conoce ni oficio ni beneficio. Vive de una modesta pensión que le proporciona doña Juana. Por eso quizá cae en la “trampa del plan de doña Juana” y traciona a Casandra aceptando la recomendación testamentaria de don Hilario según la cual heredará dos millones de pesetas por su buena conducta y “si a la fecha de la resolución de mi esposa estuviese soltero, proporciónese casamiento con doncella honesta de nuestra clase, mejor, de nuestra familia...” (p. 933). Y aún otra tracción mayor: apartarla de sus hijos poniéndolos bajo la custodia de la prima de doña Juana, Cayetana Yagüe. De ambas cosas se arrepiente. Por ello, cuando Casandra está en la cárcel, él, que es la imaginación misma, no acierta a encontrar las palabras para que Casandra le perdone. Ella le ha perdonado desde el principio, pues él es su hombre, eso nada lo puede cambiar (de ahí que no atiende a las críticas que otros personajes, especialmente Rosaura, hacen de Rogelio afirmando que no la merece). Cuando finalmente va a visitarla a la cárcel, le concede lo que Casandra tanto ansía: casarse. Lo hace por amor, pero con la reserva intacta de su conciencia frente al rito religioso.

Otra de las peculiaridades de Rogelio es que es demoniógrafo. Al inicio de la obra, hablando con Ismael, afirma: “Soy demoniógrafo: estudio las diferentes especies de diablos que se alojan en las personas dañinas, y aun en aquéllas que no hacen mal a nadie...” (p. 920). A muchos personajes les atribuye el nombre de un demonio. Casi todos son malos, como el que, según vimos, le otorga a doña Juana (Sucot-Berith, la envidia, los celos, la avaricia y el egoísmo, p. 1006), pero algunos son buenos, como el de Insúa, uno de los administradores de doña Juana, a quien llama “Moloch”, “conocedor y guardián de los tesoros ocultos” (p. 921). Esta escena en que habla de “Decaberia” (doña Juana) y “Moloch” (Insúa) resulta importante por varios motivos. Primero porque él mismo confiesa a Alfonso su confusión:

—Ismael.— (A *Rogelio*) Ya te habrá dicho Insúa que doña Juana quiere que traigas a Casandra hoy mismo.

—Rogelio.— Sí, y esto me llena de confusión... ¿Qué querrá hacer con nosotros esa mujer?...Tú has dicho que el carácter y la conciencia de tu tía son un misterio impenetrable. Yo creo conocer ese carácter, Ismael (...) Yo te aseguro que doña Juana lleva consigo a “Decaberia” (...)” (p. 920, subrayado mío).

Rogelio, que por ser demoniógrafo dice poder ver “los diablos que se alojan en las personas”, se declara de todos modos “lleno de confusión” ante las intenciones que tiene doña Juana al querer ver a Casandra.

Otro aspecto importante de esta escena en que conversan Ismael y Rogelio es que este último le explica quién es y por qué es como es:

—Rogelio.— (*Con locuacidad febril.*) Doña Juana estéril me detesta, porque yo soy el hijo que don Hilario quiso tener fuera y lejos de ella.

(...)

—Rogelio.— No he concluido. Abandonado de mi padre, mirado de través como una vergüenza, crecí en libertad, dejé correr la imaginación, me embriagué en las cosas fáciles, amé la Naturaleza y en ella puse el nido de mis creencias. Era como el salvaje que funda su vida en los elementos primarios: el miedo, el valor, el placer, el misterio... Me sentía en un medio mitológico, y miraba la sociedad como un mundo extranjero, al cual no había de pertenecer nunca... En esa vida libre y desmandada conocí a Casandra. Enamorados yo de ella y ella de mí, apenas cambiamos las primeras expresiones de amor, la hice mía. La robé en un campo de amapolas, como Plutón a Proserpina. (p. 921, subrayado mío).

En esta especie de breve autobiografía de Rogelio resulta curioso ver cómo él y Casandra comparten una suerte de filiación con la mitología. Y en concreto, en Rogelio parecen palpitar ecos del superhombre nietzschano, aquel que conoce los verdaderos valores (“era como el salvaje que funda su vida en los elementos primarios: el miedo, el valor, el placer, el misterio...”), Tanto él como Casandra parecen representar una cierta autenticidad de los valores de la vida precristiana que en el desarrollo de la cultura occidental se ven amenazados, desvirtuados.

Por último, en esta misma escena, Rogelio le dice a Ismael que su “reforma” en el modo de vida no se debe a las “redes de una pensioncita” que le proporciona doña Juana, sino a Casandra:

—Rogelio.— Mi reformadora es Casandra, en quien veo una gran maestra, educadora de pueblos, pues me ha educado a mí, que soy todo un pueblo por la complejidad de mis rebeldías... (...) (p. 921).

Así, pues, Rogelio y Casandra se aman plenamente y se compenetran en esa suerte de pareja mitológica que constituyen. Evocan la autenticidad del sentimiento amoroso, que parece permanecer intacto a través de los tiempos en la memoria de la especie humana. Con todo, este comportamiento instintivo les traiciona: doña Juana consigue, aunque temporalmente, “confundirles”: Rogelio traciona a Casandra y ésta acaba matando a doña Juana. Quizá les hubiera ido mejor si hubieran seguido los consejos de Ismael y Rosaura respectivamente. Ismael dice a Rogelio: “No seas caviloso..., no seas imaginativo en grado de locura. Sé menos poeta y más hombre, Rogelio.” (p. 922, subrayado mío). Por su parte, Rosaura le dice a Casandra: “Eres desdichada satélite del poeta, antes que compañera del hombre.” (p. 963, subrayado mío). De este modo, siendo “más hombre” Rogelio y siendo más “compañera del hombre” Casandra, es decir, siendo más cada uno el que es y acompañándose, esto es, siendo más compañeros el uno del otro género, en un profundo y auténtico sentido cristiano, parece que podrían haber funcionado mejor las cosas para ellos.

*Síntesis: De la confusión a la diferenciación de los géneros*

Podríamos decir que al tratar el tema de la confusión como situación humana provocada y promovida por la Modernidad y de carácter básicamente negativo, Galdós está a la vez tratando su contrario: la necesaria diferenciación. Como diría el refrán popular se trata de aquello de “juntos pero no revueltos”. Para ello habría que pensar más en una combinación que en una mezcla. Los géneros literarios se combinan para conseguir una mayor eficacia. Los géneros sexuales, hombres y mujeres, para consolidar una unión más armónica.

Hay una metáfora, que Casandra expresa cuando está encerrada en la cárcel y espera una buena noticia que le ha anunciado Rosaura, que nos puede dar la pista de cómo se produce el que hemos denominado paso de la confusión a la diferenciación. Pensando en cuál será la buena noticia que Rosaura le ha anunciado, Casandra dice:

[...] Mis compañeras de prisión ríen y se solazan. No piensan, no esperan, no tienen delante la ansiedad del mañana... Yo devano esta infinita madeja y hago un ovillo infinito, que vuelve a ser madeja..., y yo siempre, siempre ovillando... ¿Será lo imposible? ¿Será...? (p. 987, subrayado mío).

La madeja es la confusión, el oscurantismo, el caos; por el contrario, ovillar es clarificar, ordenar, diferenciar. Esta parece ser una buena metáfora para expresar la tarea de la vida y del arte. En este sentido, puede pensarse que esta metáfora sirve también para el Galdós novelista cuya labor consiste también en extraer de la madeja social e individual (realidad) el ovillo de los personajes y situaciones humanas (realismo).

*Conclusión.- Final que es un principio: “La piedad verdadera florece en el silencio” (Rosaura) y la “visión lejana” (Casandra)*

A modo de introducción e hipótesis de trabajo, se ha intentado mostrar que Galdós puede ser considerado como otro “maestro de la sospecha”, junto con Marx, Nietzsche y Freud. Los temas clave que abordarían cada uno de ellos para pensar la Modernidad serían: Marx la *alienación*, Nietzsche el *nihilismo* y Freud el *inconsciente*. Por su parte, Galdós abordaría el tema de la *confusión*, que posee la propiedad de integrar los tres anteriores.

Este tema clave de la *confusión* recorre toda la obra galdosiana, pero juega un papel fundamental en la novela dialogada *Casandra* (1905), al producirse en ella una especie de doble *confusión*: la de los géneros literarios (el Teatro y la Novela) y la de los géneros sexuales (hombres y mujeres).

Con el propósito de mostrar la finalidad de dicha supuesta *confusión*, se han analizado los principales personajes femeninos y masculinos de *Casandra*, esto es: por una parte doña Juana, Clementina, Rosaura y Casandra y por otra don Hilario de Berzosa, Alfonso, Ismael y Rogelio.

La síntesis de este recorrido analítico ha sido mostrar cómo Galdós propone como solución el paso de la confusión a la diferenciación de los géneros. Es decir: combinación y unión pero no mezcla o fusión.

Por ello el final de la obra, que es un principio, tanto cronológico como moral, sugiere que el futuro puede entrecruzarse de forma esperanzadora, aunque con luces y sombras, a través tanto

de las palabras que dice Rosaura: “La piedad verdadera florece en el silencio” como de la “visión lejana” de Casandra, cuando en sus palabras finales afirma ver “la sombra sagrada de Cristo... que huye.”

## NOTAS

- <sup>1</sup> Benito Pérez Galdós, *La desheredada*, *Novelas*, tomo I, 1981, Edición Aguilar, Madrid, p. 1040, subrayado mío.
- <sup>2</sup> Hacia el principio de *Fortunata y Jacinta* (1886), el narrador nos da una pista para la posibilidad de identificar a cada personaje: “No hay más diferencias que las esenciales, las que se fundan en la buena o mala educación, en ser tonto o discreto, en las desigualdades del espíritu, eternas como los atributos del espíritu mismo.” (p. 499). Estas diferencias esenciales corresponden tanto a la cultura (“la buena o mala educación”) como a la naturaleza (“ser tonto o discreto” o “las desigualdades del espíritu”). Para Galdós ambas realidades, la naturaleza y la cultura, están informando la existencia humana. Al considerar a las dos igualmente esenciales, adquiere sentido su esfuerzo por llevar a cabo una suerte de “educación sentimental” a través de su obra. Aquí puede verse su peculiar posición frente al movimiento naturalista: hay cosas que vienen determinadas por la naturaleza, pero no se debe aceptar completamente el determinismo, pues la educación es, al igual que la naturaleza, un componente esencial en ese compuesto natural- espiritual que es el ser humano. De ahí su “naturalismo espiritual”.
- <sup>3</sup> Benito, Pérez Galdós, *Casandra*, *Novelas*, Tomo 3, 1977, Ediciones Aguilar, p. 906. Todas las citas de esta novela serán de esta edición y a partir de ahora se transcribirá el número de página al final de cada cita.
- <sup>4</sup> Estos temas tienen parecido con el de si el mal es un bien y viceversa expresados sobre todo en *Misericordia* o *El Abuelo*.
- <sup>5</sup> Encontramos esta característica suya en la presentación que hace el narrador de ella: “La digna esposa del sobrino de doña Juana [Ismael] cautiva por su sencillez, su dulzura y su clara inteligencia.” (p. 916, subrayado mío).
- <sup>6</sup> Véase la ponencia de Claire-Nicolle Robin “Confusio o el loco de la historia”, presentada al *VI Congreso Internacional Galdosiano*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2000. También a este respecto resulta interesante la ponencia presentada a este mismo congreso por Wolfgang Matzat titulada “La confusión evolutiva en las novelas de Torquemada”, que pone en relación esta expresión utilizada por Galdós en su Discurso de recepción a la Real Academia Española en 1897, titulado “La sociedad presente como materia novelable”, y un nuevo modo de novelar de Galdós. En el discurso galdosiano leemos: “En resumen: la misma confusión evolutiva que advertimos en la sociedad, primera materia del arte novelesco, se nos traduce en éste por la indecisión de sus ideales, por lo variable de sus formas, por la timidez con que acomete los asuntos profundamente humanos.” (Benito Pérez Galdós, *Ensayos de crítica literaria*, 1972, edición de Laureano Bonet, Ediciones Península, Barcelona, p. 180).
- <sup>7</sup> En *Las fuentes del resentimiento* de Max Scheler, se cita precisamente el sentimiento de la envidia como la principal generadora de la violencia y la destrucción, especialmente en la modernidad, en donde las personas parecen haber perdido las señas de identidad de una etapa más estatamentaria y han de “distinguirse” unas de otras de las maneras más diversas, algunas de ellas incluso rocambolescas.
- <sup>8</sup> Véase en otras ponencias más a congresos anteriores la importancia del sentimiento como nexo de la razón teórica y la razón práctica, o sea, razón y voluntad, especialmente en “Figuraciones femeninas galdosianas: prefiguraciones, refiguraciones, configuraciones y transfiguraciones” (*VI Congreso Internacional Galdosiano*) y “La Realidad es La incógnita o La incógnita es la Realidad (los juegos entre el punto de vista y la voz narrativa en dos novelas galdosianas)” (*VII Congreso Internacional Galdosiano*).
- <sup>9</sup> En primer lugar, en este fragmento parece aludirse una interesante teoría de Alfonso e Insúa sobre insuficiencia del lenguaje humano para explicar todos los fenómenos anímicos. Esta teoría aparece en la escena segunda de la Jornada Cuarta, cuando Insúa y Alfonso hablan sobre el asesinato de Casandra y Alfonso dice que se le plantea “un conflicto moral” pues vacila “entre la execración del delito y la gratitud a la delincuente”. Insúa le propone hacer “un distinguo sutil entre lo aborrecible y lo... No sé, no sé cómo decirlo.” Es entonces cuando aparecen las ideas principales de esta teoría:

—Alfonso.— Convengamos, amigo Insúa, en que existen estados especiales de conciencia, estados anímicos, a los cuales todavía no se ha puesto nombre.

—Insúa.— (*Acentuando su ronquera.*) Cierto, como que el lenguaje es un órgano muy primitivo..., muy imperfecto. La mitad de las cosas que sentimos y pensamos no pueden ser expresadas. (p. 973)

Al final de la escena, Alfonso e Insúa acaban hablando del otro administrador de doña Juana, Cebrián, y dicen de él:

—Alfonso.— Pero, ¿es honrado, sí o no?

—Insúa.— (*Vacilante, confuso.*) Es honrado y es...

—Alfonso.— ¿Qué?

—Insúa.— No acierto a expresarlo... Lo que antes dije, querido Marqués..., no tenemos palabras. En innumerables casos de la vida espiritual, el lenguaje para nada nos sirve.” (p. 974, subrayado mío). Cuánto camino falta para alcanzar la madurez emocional. Tema que aún es de nuestro tiempo: véase La inteligencia emocional de Goleman y otros. La novela, desde sus orígenes ya ha ido abriendo camino en lo de “poner nombre” a lo que pensamos y sentimos.