

CASANDRA

Francisco Yndurain

Lo que ofrezco hoy a mis oyentes es el resultado de algunas lecturas dedicadas a *Cassandra*, lecturas especialmente de la pieza dramática estrenada en 1910, no sin tener en consideración el primer texto, denominado "novela dialogada", anterior en cinco años. Insisto, trataré de una lectura, sin referencia a la escena, con todo el aparato que eso conlleva, actores, hasta el público incluso, cuyas reacciones suelen contribuir en algún modo a la realización concreta y real de cada obra. Influencias subconscientes, según una autora dramática inglesa.

Yo creo que una lectura tiene una finalidad, ahora la de explicarme, y si a tanto alcanzo, explicarnos lo que veo en el drama, sin pretender lograr las supuestas intenciones del autor, que no siempre, cada una de ellas tienen realización plena en la letra. Sí, claro, el teatro es contemplación, resultado de una actitud receptiva compleja, en la que, además de la vista y el oído, la mente ha de operar y someterse al tempo de la representación, el que marcan tal vez silencios provocando expectativas, suspensiones y hasta retrocesos mentales imaginados, más todo lo que decorados y attrezzo, actores..., van emitiendo.

Mi habitual rechazo de dogmatismos doctrinales en la docencia literaria me permite un amplio margen de interpretaciones ajenas y disconformes con lo que exponga, precisamente, por qué estoy una vez más por la pluralidad de lecturas, siempre que tengan algún fundamento en el texto y contexto, aunque con ello vayamos más allá de lo que el autor se propusiera.

Ocurre que las obras literarias de más calado han sido las que menos se han limitado a una sola exégesis, incluso en línea opuesta, divergentes desde luego, y divergentes con intenciones confesadas por el propio autor.

Ya sabemos cómo se nos da a veces la llamada *falacia intencional*, por exceso o por defecto.

Empezaré brindándoles la bibliografía que he consultado y que no voy a discutir ni a contrastar (cada uno que lo haga por su cuenta) para reducir mi crédito o para reforzarlo, quizá.

Pues bien, en la bibliografía cito a Eduardo Gómez Baquero (Andrenio), a Ricardo Doménech, a Ramón Pérez de Ayala, a Andrés Amorós, a Carmen Menéndez Onrubia... la

bibliografía que encontrarán ustedes en todas partes menos la que es difícil de encontrar, por ejemplo, un capítulo interesantísimo del gran cervantista, Alberto Sánchez, en su libro “El teatro en la novela” (Madrid, Insula, 1979), donde hay un capítulo dedicado justamente a la sociedad galdosiana y el teatro, que puede valer de alguna manera, y vale, para nuestra obra.

Hay además, algunos otros trabajos no publicados, por ejemplo, la tesis doctoral leída en la Universidad Autónoma de Madrid, titulada “Novela y teatro en D. Benito Pérez Galdós. Análisis de la versión novelesca y dramática de sus obras”, obra dirigida por el profesor Lázaro Carreter a Bienvenido Palomo Olmos. Otra dirigida por el profesor López Estrada “Teoría y práctica del teatro galdosiano”, en la Universidad Complutense. Ninguna de las dos se han publicado; pero, en fin, habrá que tenerlas en cuenta.

Al exponer lo que resulta de una lectura para esta ocasión sé que reduzco abusivamente lo que el autor se propusiera y llevó a letra precisamente para destinarlo a las tablas con un reparto, una dirección, etc.

Puede así confiar a la actriz la frase y la acción en un momento crítico como nos lo advierte en la acotación correspondiente.

Pero sin tener en cuenta la mira del autor, el texto en sí nos llama con sus calidades directas, por donde cada lector pueda ser un intérprete y yo no me siento con capacidad ejemplar.

Quede ahí, pues, abierta la discusión.

Recuerdo ahora un texto del ensayista inglés Styan, “The element of drama”, donde encuentro algo que me vale, y es cuando apunta los distintos sentidos que pueden tener las palabras en el teatro:

Uno: exponer la psicología del que habla.

Dos: informar a otro u otros.

Tres: crear drama o acción.

Cuatro: decir irónicamente al espectador algo que no percibe el interlocutor.

Si nos quedamos a letra y lectura ocurre otro tanto y, por mi parte, añadiré que tal vez en ocasiones puede advertirse algún rasgo pertinente al estilo del autor que no ha logrado o no ha querido enmascarar. Esto no está enunciado en los cuatro de Styan. por su parte, T. S. Eliot en “Poetry and Drama” (“Poesía y Drama”) piensa que la prosa en la escena es tan artificial como el verso. Será prosa más fina y matizada que la de la conversación ordinaria pero el receptor —sea lector o espectador, digo yo— no la tiene por absolutamente diferente de la que cada uno emplea pues, en tal caso, alzaría una barrera ante sí mismo y los personajes. Por mi parte, también entiendo que se nos exige una acomodación no sin dejarnos el margen crítico de que cada cual puede disponer.

¿Qué carácter tiene cada uno de los personajes según su habla? ¿Qué segundas intenciones percibimos dirigidas a otras de las *dramatis personae* o a nosotros los lectores? Aquí, de la ironía dramática en algunas de sus manifestaciones. ¿Las tenemos en Casandra?

Otro aspecto, desde otro punto de vista, es el que me enfrenta con el nivel de lengua coetáneo en el nivel social correspondiente de los personajes, y el nuestro. Caracterización

por habla es un rasgo muy acusado en el teatro de ambientación local, popular, etc. Aquí apenas si advierto peculiaridades que supongan distintos niveles, incluso si comparamos aquella lengua común en su nivel con la de nuestros días, las distancias pueden ser salvadas sin esfuerzo ahora en nuestra lectura. No hay un desajuste para mí notorio, evidente, en la frase con que culmina el drama, cuando Casandra incluso con lo que ha dicho en las precedentes, pero sobre todo ahora, después de haber matado a Doña Juana: "He matado a la hidra que asolaba la tierra. Respira, humanidad". No sólo las frases: "La hidra", "asolar la tierra", el "respira humanidad"... me parece que son una consecuencia excesiva por parte del personaje y hasta por parte del autor. Pero en fin, ahí queda el texto.

Me importa ahora examinar algo más del lenguaje dramático. Por ejemplo, para el habla de Doña Juana habrá que contarse con lo que dominaba en los libros piadosos y sermones de su tiempo, que probablemente han cambiado ya. Y nos sería fácil espigar en la fraseología de los personajes rasgos que nos valen con la misma precisión caracterológica. Ismael: "Lléveme el Diablo si no está loca"; o "como el polvillo de oro que nos deslumbra". ¿Esto decía un ingeniero entonces? O Alfonso, otro ingeniero: "Trabajaré como pobre hidalgo de seco". Zenón, el cínico Zenón, habla que "esto es ley inconcusa". Estamos ante un lenguaje manejado con intención segunda. En el caso de Zenón, pero no en el de otros. Cuando Cebrián resulta caracterizado en una acotación de "habla melosa y exquisita cortesía", la melosidad no la percibiremos leyendo si no nos la imaginamos. Pero leo: Dice a la criada cuando va a llevar bebida a los obreros: "Que no se excedan en la bebida. ¡Cuidado! Que se contengan en los límites de la templanza. y Ud., hija mía, no les dé cuerda en charlar ocioso, que suele degenerar en conceptos impúdicos". La fraseología se presta al tono que le ha dado en la acotación el autor. Pero, en fin, dejo yo todo este aspecto que necesitaría una puntualización más metódica y más puntual y hasta prolija para esta ponencia.

Continúo ahora. Unamuno nos dijo, ha dejado escrito, que Galdós fue más historiador de España en sus novelas que en sus Episodios Nacionales. Don Miguel fue, ya sabemos, muy aficionado a la paradoja y aquí tenemos una muestra más, porque creo que la aparente contradicción que supone la figura retórica vale para dar más fuerza a su aserto.

Que en la novela de nuestro autor predomina la vida madrileña y provinciana de su tiempo es algo bien sabido. Lo que ahora necesito aclararme es cómo en la novela dialogada y en el drama resultante "Casandra", (1905-1910) vale y opera el fondo histórico en el juego de pasiones, ideas, sentimientos de los personajes, porque, y para limitarme al drama, cada personaje lleva una marca individual de algún modo y grado resultante de su inserción en la actualidad social del momento. Ni podemos olvidar que jornadas y actos de ambas obras suceden en fecha concretada precisamente por el autor, incluso con referencia a un pasado próximo que gravita en algún modo con el presente. Esto sin dejar de tener en cuenta que algunos personajes —el renovador del cultivo agrícola o el ingeniero industrial— pretenden con sus técnicas poner el país a la altura europea de cada una de sus especialidades. Por el contrario, Doña Juana y sus partidarios están por un conservadurismo en que lo religioso afecta a la economía. Insisto: lo religioso afectado por la economía. Recuerdo que alguien dijo, y creo que con acierto, que hay tiempos en los que la sociedad se dice "continuemos", frente a otros en los que se propone "renovemos". Justamente los años en los que se escriben los dos textos de Casandra la sociedad española va en trance renovador, no tanto como la

europaea y con notorio retraso. Les ahorro a Uds. citas de Jaime Vicens Vives, y de otros historiadores que han seguido la evolución de la economía, de las clases sociales, en una España que estaba en trance, repito, de incorporarse a la economía europea con notable retraso. Entre 1898 y 1917, la agricultura era todavía la base de nuestra economía. Había una pequeña industria en el entorno: País Vasco, algo en Cantabria, Cataluña, Valencia..., pero predominaba, insisto, la riqueza en la explotación agrícola, donde abundaban los latifundios. Todo este trasfondo da una situación social y económica que gravita sobre los personajes de una manera efectiva y hasta conformadora de su conducta, más el predominio de la religión, de la formación religiosa. Por lo menos en las clases altas, que representa Doña Juana. Aquí no es más que Doña Juana; en la obra primera, Doña Juana de Samaniego, etc. Y algo que no he dicho antes pero que me parece de interés es el encontrar un primer rasgo caracterológico en los nombres de los personajes. ¿Por qué Casandra? Casandra ya sabemos aparece en la Odisea, en la Iliada, en la Eneida, pero ¿qué tiene que ver la Casandra de Agamenón con esta Casandra? Se preguntará la madre del que es amigo suyo, la madrastra: “Pero ¿estás bautizada con ese nombre de Casandra?” Yo creo que Galdós ha acudido aquí a un nombre sugestivo, que no tiene una intención concreta pero sí que sirve para contrastarlo con el vulgar de doña Juana, sea o no Marquesa o Condesa, tenga o no título nobiliario. Hay una caracterología ya nominal, como la hay en Zenón, que es el escéptico. Bien, ¿recordando al Zenón de Elea? No, no sé, pero, en fin, tiene ya una intención filosofante. Ya saben Uds. que Galdós había sido un gran lector del *Quijote*; que Cervantes fue muy consciente y manejó con muchos registros los nombres de los personajes: Quijote, Sancho Panza, etc. Bien, voy ahora a anotar lo que me parece la intención fundamental de la obra. Creo que está concebida desde tensiones que resultan de fuerzas, de motivos, de credos, de ideas, en los dos personajes centrales: Casandra y Doña Juana. No es casualidad que hay dado título a la pieza con el nombre de la mujer Casandra, que, además, se pega tanto con las tres aes, las vocales más abiertas.

Doña Juana es una viuda de 70 años que no ha tenido hijos en su matrimonio. Es estéril. En cambio Casandra ha tenido dos hijos aunque sin haber pasado por el matrimonio canónico.

Así ya en la primera escena y el primer acto, las dos criadas joven una y madura la otra, ante Doña Juana que tiene la obsesión represiva sexual: “no os permito hablar con ningún hombre, como aquel carpintero fantasioso de ropa muy ajustada como los toreros”. Entonces Doña Juana se daba cuenta de lo que podía tener de atractivo sexual la vestimenta. Hay una obsesión. En el acto 2º, escena 1ª, Doña Juana ha despedido a Insúa, administrador leal y antiguo de la casa, —llevaba administrándole 30 años— por haberle sorprendido galanteando a Pepa la criada joven y bonita. Esto está caracterizándonos al personaje, repito, con esa represión y con esa obsesión represiva. Este rasgo se complica y funde con el rencor de Doña Juana estéril cuando Rogelio el hijo natural de su marido, difunto, comenta con Zenón: “Yo te aseguro que Doña Juana lleva consigo el diablo de los celos y de los rencores de mujer contra mujer. ¿No lo entiendes? Doña Juana aborreció a mi pobre madre, me aborrece a mí, nacido de la infidelidad conyugal”. He aquí un núcleo del conflicto. El teatro casi siempre ha sido conflicto, oposición, y como veremos hay otra oposición, más profunda aún y más grave.

Ahora me sale otro resorte: el de la tensión que resulta de solicitudes que hacemos por apuestas. Por ejemplo, Doña Juana está en su mesa, en la primera escena, contando cuentas

con libros de apuntes de cuentas y con libros de devoción. ¿Cómo lo iba a ver el espectador? En cambio, la acotación nos lo da directamente. Dinero y piedad, economía y religión. He ahí como Doña Juana va a ser caracterizada. Y Rogelio dirá: no sabes él es la fuerza. Pero sé que la da, cuando contestaba Casandra que está más bien por la razón. Nueva oposición: el dinero es fuerza; pero Casandra está por la razón oponiéndose a Rogelio que, en cierto modo, representa la mentalidad de la que no es su madre, en todo caso, madrastra.

La aparición de Casandra se va aplazando hasta la escena 11ª del Acto I. Y se nos presenta entre Ismael y Zenón, “¡Qué andares de diosa helénica!”. “He visto una estatua semejante a esa mujer” y el otro le pregunta: “¿Desnuda?”. Este trasfondo sexológico o crótico está una y otra vez marcado justamente para recalcar más la represión que desde el otro campo, desde el campo de Doña Juana, se manifiesta. Dejo pues, de momento, este aspecto para pasar a algo que ya está apuntado y es necesario tener en cuenta. Lo llamo Psicología, pero el término psicología es insuficiente, porque en la psicología que voy a exponer hay implicados muchos motivos de orden ético, de orden moral. Sin entrar en más precisiones tengo que traer a cuenta un texto de la primera Casandra, de la novela dialogada, donde hay una referencia puntual a este término, al de psicología, que supone una consciencia por parte del autor a esta atención. Dialogan Alfonso e Insúa sobre la dificultad de captar con el lenguaje los recovecos de la conciencia y Alfonso dice: “Convengamos, amigo Insúa, que existen estados esenciales de conciencia. estados anímicos a los cuales todavía no se ha puesto nombre”.

A lo que le replica Insúa:

“Cierto, como que el lenguaje es un órgano primitivo muy imperfecto. La mitad de las cosas que sentimos y pensamos no pueden ser expresadas.” Y en esta misma obra, en el acto IV, escena 8.ª, Zenón nos brinda un monólogo interior incoherente, pero que va recogiendo alucinaciones que pueblan su mente asistiendo a los funerales de Doña Juana, no aparece en la segunda redacción. Creo que vale la pena tener en cuenta una cosa sabida: la ley de Zipf que una palabra cuantas más veces se emplea más sentidos acoge y menos precisiones tiene. Algo que en una obra que nada tiene que ver con esto, la de Bergson “Le Rire” (La Risa), algo también muy semejante. Hay que tener en cuenta la observación de que nuestras experiencias íntimas personales se encomiendan a términos de experiencias comunes generales, sin los matices ocasionales de cada uno.

Esto hay que tenerlo muy en cuenta para esta recepción por la lectura.

Volviendo ahora a la lección de Casandra una vez más, me importa mucho insistir en cómo alguien puede estar poniendo en práctica un aspecto de su personalidad, una hipocresía voluntaria. Por ejemplo, si Clementina tiene que fingir para que su tía la herede, para tenerla contenta le dice: “Hemos puesto a nuestros hijos un director espiritual que no los deja respirar, que llena sus pobres almas de terror, y les priva de los esparcimientos más inocentes. ¡Horrible, horrible! Cuando mis hijos despierten de esa embriaguez y comprendan toda la hipocresía que encierra, no maldecirán a Doña Juana sino a mí, a su madre y lo merezco, lo merezco.” Y se abofetea con furor.

He aquí este matiz tan finamente desarrollado de cómo uno es lo que es y aparenta lo que no es, en este caso para ganarse el favor de la tía en la herencia. Claro que una cosa es leer, y una cosa es decir y otra cosa aparecer. Ya saben ustedes el contraste tan viejo que fue señalado ya por Horacio en su “Epístola a los Pisones”: o se representa o se cuenta lo

representado. Aquí hay mucho más representado que contado. Pero ¡cuidado! A mí me falta un elemento fundamental, esencial: Doña Juana es piadosa hasta el exceso. En su palacio tiene una capilla que no vemos, con un órgano, con una función que celebran, pero cuyo sonido de órgano y canciones oímos.

No aparece en el elenco de personajes su confesor, su asesor espiritual. Tampoco aparece el que ha educado a los hijos de Clementina. ¿Por qué esta eliminación? ¿Fue timidez por parte de Galdós por no querer presentarnos un clérigo despreciable? ¿Don Benito fue un tanto tímido o fue un efecto calculado? Con esto apunto algo que no sólo se da aquí o no sólo hay que tenerlo en cuenta aquí, sino en otras ocasiones. Hay que tener en cuenta los eludidos, las elusiones voluntarias, o que parecen voluntarias. Tampoco puedo llegar a tanto, pero parece imposible que en esa casa donde hay un administrador, donde hay un amigo meloso, donde tenemos una función religiosa, no aparezca un solo sacerdote. (Aparece en la primera redacción). Y otro caso, por comparatismo me hace recordar lo que pasa en "La Regenta": una ciudad que no llegaría 20.000 habitantes salen aristócratas, sale clero, algún obrerito... y ¿cómo no saca Clarín, catedrático de Universidad, un sólo universitario? Porque Clarín, con su espíritu satírico, hubiera tenido que satirizarlo y no hubiera podido volver al claustro.

Hay que tener siempre en cuenta en las lecturas lo que se dice y lo que se debiera, o parece que debiera haberse dicho, y se ha eliminado.

Me había detenido morosamente en el análisis de la escena que me parece capital: la escena 3.^a del acto 1.^o, donde se enfrentan Doña Juana y Casandra. Es justamente donde se manifiestan todos los opuestos. Doña Juana, anciana; ésta joven. Doña Juana aristócrata, ésta plebeya: Doña Juana estéril. ésta fecunda; Doña Juana casada canónicamente. ésta amigada; Doña Juana, etc. Es el juego de contrastes manejado constantemente.