

# TRES "CASANDRAS": DE GALDOS A GALDOS Y A FRANCISCO NIEVA

Andrés Amorós

## I.—INTRODUCCIÓN: EL TEATRO DE GALDÓS

Muchas veces se ha dicho que el teatro de Galdós no ha sido todavía estudiado como merece. Lo malo es que, como tantas veces ocurre, el tópico encierra una verdad indudable. No busco ahora ser original ni descubrir nada nuevo, sino proclamar, una vez más, algo que me parece indudable: el teatro de Pérez Galdós está insuficientemente estudiado, tanto en términos absolutos como, por supuesto, con relación al resto de su obra. Y me parece que este Congreso Galdosiano es una buena ocasión para que tomemos conciencia de ellos y nos propongamos, cara al futuro, ir subsanando esta carencia, cada uno dentro de sus posibilidades.

¿Cuál es la causa de todo esto? No hace falta ser muy perspicaz para señalar dos:

1. El peso de las narraciones de Galdós aplasta al resto de su obra. No es un caso único: igual sucede, salvando las distancias oportunas, con las críticas de arte de Marcel Proust, con los poemas de Juan Valera, con los intentos dramáticos de Eugenio d'Ors o José Luis Sampedro. Hace poco, Antonio Gallego Morell ha podido reunir más de veinte estudios sobre poemas de autores que, básicamente y para la imagen común, no son poetas.

2. El caso de Galdós tampoco está aislado si consideramos el conjunto de nuestro teatro contemporáneo. Creo firmemente que nuestro teatro de los siglos XIX y XX constituye el terreno más olvidado por la crítica académica de toda nuestra historia literaria. El número de trabajos importantes dedica-

dos a este sector sigue siendo bastante escaso. ¿Por qué? No me parece ocioso señalar tres posibles concausas:

a) Nuestra crítica de poesía se renovó con las aportaciones de los hombres del veintisiete (Cernuda, Guillén, Salinas) y de la estilística que une base lingüística y sensibilidad poética (Dámaso Alonso, Carlos Bousoño, Amado Alonso, Emilio Alarcos, Manuel Alvar...). Un poco después, me parece, nuestra crítica del relato contemporáneo incorporó y divulgó una serie de técnicas procedentes, en buena parte, de la crítica anglosajona y francesa: Ricardo Gullón, Gonzalo Sobejano, Mariano Baquero Goyanes, yo mismo... No me parece que haya sucedido lo mismo en el campo del teatro. El arsenal de conceptos teóricos con que se suele analizar, entre nosotros, el fenómeno teatral resulta, muchas veces, excesivamente limitado.

b) La universidad española ha vivido, en general, totalmente de espaldas al fenómeno teatral vivo. No hay en nuestras universidades cátedras de teatro (salvo las incipientes de Murcia y Salamanca), asignaturas especializadas sobre teatro, laboratorios teatrales ni, por supuesto, dada la rigidez burocrática, hombres del mundo del teatro, invitados como profesores visitantes. Si no me equivoco, Fernando Lázaro Carreter y yo hemos sido de los pocos —quizá los únicos— profesores universitarios que hemos ejercitado la crítica teatral, de modo habitual, en los últimos años, en publicaciones no especializadas.

c) No es fácil realizar buenos trabajos sobre teatro español contemporáneo cuando no se suele disponer de los medios bibliográficos y documentales necesarios. Muchas ediciones de obras teatrales de los dos últimos siglos resultan pese a su escaso valor (o, quizá, precisamente por eso mismo) prácticamente inencontrables. Pero, si pasamos de la estricta bibliografía al terreno de la documentación, ¿dónde encontrará el investigador testimonios gráficos de las representaciones, bocetos de figurines y decorados, archivo sonoro, carteles, programas de mano y tantos elementos más que serían utilísimos —si no necesarios— para una adecuada comprensión del fenómeno escénico? A título de pura información, debo añadir que ésta ha sido la causa de la apertura en Madrid, en la Fundación Juan March, de una Biblioteca y Centro de Documentación de Teatro Español del siglo XX.

Todo esto se traduce, a mi modo de ver, en dos consecuencias:

1. Se han multiplicado los estudios sobre algunos autores dramáticos (Valle-Inclán, García Lorca, Buero Vallejo...) mientras que escasean sobre muchos otros —éste sería el caso de Galdós— y hasta sobre géneros enteros: el sainete, el teatro musical, la parodia, el propósito...

2. Los estudios sobre teatro contemporáneo —y también clásico, por supuesto— suelen limitarse a lo literario, sin intentar siquiera abrirse a la complejidad del fenómeno escénico. Y nos falta información y crítica suficientes sobre los locales escénicos, las compañías, los directores de escena, los grandes actores, el repertorio, los grupos independientes...

Disculpe el lector toda esta larga introducción, pero no he podido resistir a la tentación de hacerla. Por otra parte, me parece que el problema de la crítica sobre el teatro galdosiano —nuestro objetivo— no se plantea adecuadamente si no se tienen en cuenta, aunque sea de modo muy esquemático, todas estas circunstancias.

Volvamos al teatro de Galdós. No se trata de plantear ahora una discusión general, que excedería ampliamente lo que ahora pretendo, sino de recordar unos pocos datos básicos. Ante todo, por supuesto, que su teatro no alcanzó el éxito popular de sus novelas, salvo casos como el de *Electra*, en el que jugaron factores extraliterarios<sup>1</sup>. Es bien sabido que Galdós se dedica al teatro en una fase avanzada de su carrera literaria, como evolución *natural* —luego lo veremos— de su talento creador, pero eso no supone que carezca de instinto dramático.

Luis Cernuda pone esto en conexión con su estilo, en general: «Galdós ha dicho en alguna parte que su inclinación, al comenzar a escribir, le llevaba hacia el teatro, pero que la pobreza de la escena española y sus limitaciones que circunstancialmente imponía al dramaturgo le desviaron hacia la novela... Lo que aquí nos interesa, sin embargo, es que aquel instinto dramático pudo aconsejarle el uso del diálogo y del monólogo en sus novelas, dejando que sus personajes hablaran y esquivándose él. Así inventa una lengua *dramática*, que anticipa lo que años después se llamaría monólogo interior»<sup>2</sup>.

A comienzos de siglo, por supuesto, el teatro predilecto del público madrileño era el de Benavente, y de poco sirvieron los esfuerzos críticos de Pérez de Ayala por mostrar la debilidad dramática de este teatro conversacional y elevar, en cambio, el de Galdós hasta alturas shakespearianas<sup>3</sup>. Como sucede siempre que hablamos de nuestro teatro, hay que tener en cuenta aquí —aunque no nos demoremos más en ello— las limitaciones que la vida teatral madrileña imponía a cualquier talento creador. Es decir, si aceptamos la famosa fórmula de Ladislao Kubala: habría que atender no sólo a lo que alguien supo hacer como dramaturgo, sino también a lo que quiso y a lo que pudo. El autor dramático no puede —entonces y ahora— desarrollar plenamente sus creaciones sin la colaboración de empresarios, directores de escena, actores, crítica y público.

Un teatro como el que pretendía realizar Galdós tenía que chocar, inevitablemente, con todo un mundo de «carpintería» teatral, de convencionalismos y rutinas que encorsetaban el libre desarrollo de la escena española. Como ha escrito Luciano García Lorenzo, en frase en la que parecen resonar ecos unanimianos, «Galdós no necesitaba elementos plásticos ni 'escenarios a la italiana', como el teatro español de finales del s. XIX no necesitaba muñecos en escena, sino seres de carne y hueso que pudieran mostrar su alma»<sup>4</sup>. A lo largo de los años, no fue Galdós el único que participó en esta lucha: muchos otros consumieron en ella buena parte de su energía creadora.

En una carta a su amigo Tolosa-Latour, en diciembre de 1898, don Benito

afla su pluma más de lo habitual para describir la atmósfera teatral madrileña: «A toda costa quiero estrenar la obra en el extranjero, pues aquí la atmósfera literaria, artística y teatral ha llegado a ser asfixiante, casi, casi, mefítica. Es una vergüenza cómo están los teatros. Y cómo está el público, cada día más imbécil... El público, aún en las obras de éxito, permanece alejado de los teatros... Francamente, no creo estar en el caso de soportar los desdenes y a veces las groseras burlas de los niños góticos que asisten a los estrenos; ni estoy tampoco en el caso de que me juzgue con cuatro líneas un señor Laserna, u otro punto de igual calidad»<sup>5</sup>.

Por supuesto, Galdós, como dramaturgo, es un ejemplo claro del artista preocupado por lo que quiere comunicar más que por fórmulas, recetas y trucos de «habilidad técnica» que pronto pasan de moda y dejan clara su inanidad. No llamó «drumas» a sus obras, como haría Unamuno, pero bien pudiera haberlo hecho. Recordemos lo que dice en una de sus más importantes declaraciones programáticas, el prólogo a *Los condenados*: «El fin de toda obra dramática es interesar y conmover al auditorio, encadenando su atención, apegándole al asunto y a los caracteres, de suerte que se establezca perfecta fusión entre la vida real, contenida en la mente del público, y la imaginaria que los actores expresan en escena. Si este fin se realiza, el público se identifica con la obra, se la asimila, acaba por apropiársela, y es al fin el autor mismo recreándose en su obra»<sup>6</sup>.

Teatro de conciencias, realismo trascendente, obras más dramáticas que teatrales... Con su habitual agudeza crítica, Gonzalo Sobejano nos da razón de la dramática galdosiana en una fórmula resumida que puede ser el mejor cierre para esta introducción: «Galdós llega al drama movido por una necesidad *personal* de inmediatez expresiva; orienta su labor como una misión *social* de adoctrinamiento en la verdad, la libertad, la voluntad y la caridad; y configura sus obras —consciente de la situación *histórica* del teatro español en tales fechas y de la urgencia de su renovación *artística*— como obras en las cuales lo esencial del drama (el suceder de un conflicto entre hombres delante del espectador) se establece desde una actitud prospectiva, sobre una temática de trascendencia actual, a través de unos personajes expresamente signados por su historia y su ambiente y dotados de relevante potencia simbólica, en unas estructuras análogas al común proceder de la vida y mediante un lenguaje de variados registros, práctico, funcional, anticonvencional»<sup>7</sup>. Por si a alguien la cupiera duda, baste con esta fórmula para apreciar la ambición y el interés de la empresa dramática que acomete Galdós.

## II.—LA «CASANDRA» GALDOSIANA: DE LA NOVELA AL DRAMA

### a) *La técnica dialogada*

Galdós firma *Casandra* en «Santander (San Quintín), julio, agosto y septiembre de 1905». Es una novela dialogada, dividida en cinco jornadas. Ya

había iniciado este camino en *Realidad* y *El abuelo*, también novelas dialogadas, que luego, igualmente, se convertirán en dramas. Desde las declaraciones del propio Galdós, la crítica no ha dejado de señalar la relatividad de las barreras genéricas, en nuestro siglo, así como la línea que une estas creaciones galdosianas, hacia atrás, con *La Celestina* y *La Dorotea*; hacia delante, con las «comedias bárbaras» de Valle-Inclán.

No es cuestión de demorarse ahora en algo suficientemente demostrado ya por la crítica: el quicio que supone, dentro de la obra galdosiana, *Realidad*<sup>8</sup>, como nueva perspectiva narradora que se proyecta sobre un tema ya tratado (en *La incógnita*) y como expansión de la técnica dialogada. Por supuesto que el autor nunca llega a desaparecer, ni en la novela ni en el teatro. Así lo proclama el propio Galdós en su prólogo a otra novela dialogada, *El abuelo*: «Por más que se diga, el artista podrá estar más o menos oculto; pero no desaparece nunca ni acaban de esconderle los bastidores del retablo, por bien contruidos que estén. La impersonalidad del autor, preconizada hoy por algunos como sistema artístico, no es más que un vano emblema de banderas literarias, que si ondean triunfantes es por la vigorosa personalidad de los capitanes que en su mano las llevan. El que compone un asunto y le da vida poética, así en la novela como en el teatro, está presente siempre: presente en los arrebatos de la lírica; presente en el relato de pasión o de análisis; presente en el teatro mismo. Su espíritu es el fundente indispensable para que puedan entrar en el molde artístico los seres imaginados que remedan el palpitante de la vida».

Sin embargo, también es cierto que esta novedad técnica, como todas las auténticas, no se limita a ser un puro ejercicio de virtuosismo estético sino que va unida a una visión del mundo: «El sistema dialogal, adoptado ya en *Realidad*, nos da la forja expedita y concreta de los caracteres. Estos se hacen, se componen, imitan más fácilmente, digámoslo así, a los seres vivos, cuando manifiestan su contextura moral con su propia palabra y con ella, como en la vida, nos dan el relieve más o menos hondo y firme de sus acciones. La palabra del autor, narrando y describiendo, no tiene en términos generales, tanta eficacia ni da tan directamente la impresión de la verdad espiritual. Siempre es una referencia, algo como la Historia, que nos cuenta los acontecimientos y nos traza retratos y escenas. Con la virtud misteriosa del diálogo parece que vemos y oímos, sin mediación extraña, el suceso y sus actores, y nos olvidamos más fácilmente del artista oculto que nos ofrece una ingeniosa imitación de la Naturaleza»<sup>9</sup>.

En términos de técnica narrativa, diríamos hoy que Galdós participa ya de tendencias que serán básicas en la novela contemporánea: el autor que se limita a *presentar*, en vez de *decir*; los personajes que se definen por sus hechos y sus palabras, no por lo que de ellos nos informa el narrador<sup>10</sup>. A la vez, enlaza Galdós con toda una teoría que surge más o menos cercana al naturalismo, a fines de siglo: limitación del narrador, búsqueda de una *cierta* impersonalidad (no total, por supuesto, eso sería imposible). En esa línea están,

por ejemplo, por encima de las distancias que los separan, Flaubert, Zola y Chejov. En nuestro tiempo, eso dará lugar al llamado «objetivismo», tanto en el neorrealismo de signo social (técnica del «ojo de cámara» de Dos Passos) como en el detallismo chocante del «nouveau roman» (Robbe-Grillet) y, sobre todo, en las magníficas muestras de la «novela negra» norteamericana (Dashiell Hammett, Raymond Chandler...), en las que la apariencia de fría objetividad encubre y potencia un sentimentalismo que, así, no puede ser cursi, y una ironía desgarrada que es, quizá, una de las mejores voces de nuestro tiempo.

Pero no quiero perder al lector en estos rápidos panoramas, tan frecuentes, en los que unas etiquetas pretenciosas y unos nombres ilustres suelen encubrir la falta de esa sensibilidad para los matices diferenciales que debe tener todo crítico. Volvamos a Galdós. Lo que me interesa subrayar, en relación a esta técnica de la novela dialogada, es lo siguiente, dicho en esquema:

1. La búsqueda de Galdós rima bien con algunas de las tendencias más vivas en su momento.
2. Por eso, se anticipa a técnicas características del siglo XX.
3. No se deja deslumbrar por las teorías novedosas sino que las somete siempre a su crítica, llena de buen sentido.
4. Lo más importante de todo: esta novedad técnica es *natural* en Galdós, porque obedece a una evolución espontánea, y encierra un profundo sentido: el deseo de superar las iniciales posiciones de la novela de tesis; ahondar en la comprensión cordial de sus personajes, dejándoles el mayor grado posible de autonomía; mostrar, según la certera fórmula de Montesinos, que, si no *la razón*, sí tienen todos *sus razones* personales para actuar como lo hacen. Todo esto, dicho en síntesis telegráfica, que requeriría mucho mayor desarrollo, está en el fondo de estas novelas galdosianas en las que sólo hay diálogo.

#### b) Algunos temas galdosianos

Los pormenores técnicos y el cotejo textual que luego realizaremos no deben hacernos olvidar que estamos ante una novela galdosiana de la última época, fuertemente espiritualista y simbólica, en la que se expresan algunos de los típicos temas y preocupaciones de su autor<sup>11</sup>. Para no alargarme, me limito a enumerar algunos de los más significativos:

1. La verdadera santidad no depende de la Iglesia ni de normas abstractas. Una persona (aquí, doña Juana) es santa o perversa según el efecto de su conducta sobre los demás. Es la misma lección, por ejemplo, de *Nazarín* o *Misericordia*.
2. Los sueños son una vía para que aflore el elemento normalmente escondido: «En el sueño nos acometen pasiones que salen del seno de la bestia humana, donde yacían ocultas (...). En el sueño de una nerviosa leeré el poema de la bestia humana» (p. 161). Por supuesto, no sólo interesa la teoría —di-

gámoslo así— freudiana sino, sobre todo, su utilización para ampliar el ámbito de las experiencias a las que se extiende el relato realista.

3. Galdós muestra cómo la religión, paradójicamente, puede ser, en algunas almas, raíz de crueldad y dureza de corazón: el caso de Doña Perfecta se repite aquí en Doña Juana, y también —nótese que no es un caso único, sino una posibilidad permanente— en Cebrián.

4. Los héroes de Galdós aspiran a una moral personal, en lucha con la moral vulgar, «por kilos», que suele imperar en la sociedad. Era el caso, por ejemplo, de Orozco, en *Realidad*. Aquí, siente ese mismo impulso, en algún momento, Rogelio: «¿Es esto como someternos a la moral menuda y corriente después de pisotearla, o como aspirar a moral más alta y hermosa?» (pág. 207).

5. La veta simbólica, tan frecuente e importante en Galdós, se manifiesta aquí en la sustitución de los nombres de varios personajes por los de los demonios que poseen las cualidades correspondientes. Incluso en las acotaciones: «Despacho en casa de Baalbérith (Cebrián)» (p. 203).

6. Superada la primera etapa de las novelas de tesis, Galdós insiste en desmontar el fácil maniqueísmo; eso le sirve no sólo para censurar la moral rígida sino para profundizar como narrador en el misterio del alma humana. En un momento de confusión, la dura Clementina lo comprende así: «Descubrimos los enlaces misteriosos del mal con el bien... No nos metamos a desentrañar las causas de lo que sucede» (p. 184).

7. Para Galdós, en la madurez, esa sociedad oficialmente cristiana es incompatible por completo con la auténtica «misericordia», único valor que eleva a los hombres hasta la altura divina. Por eso, en la tierra, fracasarán y serán perseguidos Nazarín y Benina. El final de *Cassandra* expresa también este simbolismo religioso:

ROSAURA.—Ruido de gente inquieta y gritona. Son los altareros que, ciegos, desalojan las almas, arrojando de ellas la fe de Cristo... ¿No ves tú en nuestra sociedad ese tumulto irreverente y triste?

CASANDRA.—Sí... (*Con visión lejana*). Y más allá veo la sombra sagrada de Cristo... que huye» (p. 219).

8. El novelista realista es, en suma, un observador de la realidad, en toda la multiplicidad vital de sus manifestaciones. Su arte —observación, expresión, comunicación, creación de un mundo— obedece al deseo de que, en definitiva, toda esa multiplicidad se resolviera en armonía; o, más sencillamente, que el debatirse de sus criaturas tuviera un sentido. Es la lección que expresa Ríos, al final de la novela: «Libro de oro es la Humanidad. La última página que leemos nos parece la más interesante. Pero al volar cada hoja encontramos mayor interés. De las amarguras y desengaños propios nos consolamos admirando el grandioso conjunto que este libro nos enseña día tras día, hora tras hora» (p. 217). Por eso prosigue su tarea el narrador realista. Esta creencia

—se comparta o no— me parece esencial porque da base coherente al trabajo del novelista y está en el fondo de cada una de sus creaciones.

Estos son, en esquema, algunos temas galdosianos que aparecen en la novela. (La lista podría alargarse fácilmente, por supuesto). Me ha parecido conveniente detenernos un poco en ellos para que el árido cotejo textual no nos haga perder de vista la atmósfera humana en que nos movemos.

### c) *Las acotaciones*

La técnica dialogada supone, en la práctica, que el novelista renuncia a expresarse de modo directo y se limita a hacerlo por medio de las palabras que pone en boca de los personajes. Pero esta renuncia, como casi todas —públicas y privadas: la vida diaria nos lo muestra constantemente— no es total, tiene también su pequeña trampa; le queda al narrador el recurso de las acotaciones escénicas: un elemento que suele ser puramente funcional pero que en no pocas ocasiones posee mayor interés y alguna vez —caso de Valle-Inclán— un auténtico valor de creación estética.

No se limita Galdós, desde luego, a ofrecernos la descripción externa de los personajes o la circunstancia local y temporal precisa para comprender adecuadamente su actuación. Se dirige al lector, tratando de implicarle en la acción dramática: «(¿Veis en el testero del fondo, colocados con simetría burguesa, dos grandes retratos, señora y caballero? Pues son...)» (p. 118).

Alguna acotación incluye las palabras de los personajes: «(Baal extiende su brazo hacia Ismael, y ofreciéndole la palma de su blanca mano como para que la adore, *dícele* que no es de varones píos bromear con las cosas santas)». Y, más adelante: «(Insiste Baal en que no vale tomar a chacota lo que es elemental obligación)» (p. 204).

Alguna vez, al aparecer por primera vez un personaje, su presentación incluye los antecedentes —como es habitual en la novela realista— y la acotación se extiende a un corto relato de hechos pretéritos: «Dando tumbos fue a caer con su displicencia y sus catarros bajo la mano piadosa de su prima Doña Juana, que le recompensó con largueza la abjuración de sus errores, y le metió en cadenas de religión para tenerle bien trincado. Titulábase, para disimular su parasitismo, corredor de comercio; mas casi nada trabajaba, y sólo parecía corredor de constipados, porque los traía y los llevaba de una parte a otra, colocándolos, leves o graves, en las personas de sus amigos y clientes» (p. 153).

El caso más llamativo, quizá, es el de una acotación de la jornada IV que incluye comentario psicológico del autor, narración en presente y palabras de los personajes. La acotación constituye, evidentemente, una pequeña célula narrativa que ha adoptado esa forma y no la de la presentación escénica por razones de economía expresiva. Esta es la larga acotación a que me refiero: «(La nota final alegra todas las almas. ¡Ay, qué gusto poder moverse, salir de aquel antro tenebroso, pestífero, y devolver la luz a los ojos, a los pulmones



el aire! En la confusión que se produce por la prisa con que caballeros y señoras abandonan sus puestos, las clases sociales se rozan, se enzarzan como pólipos que cruzan sus tentáculos en enmarañado revoltijo. Resulta de esta confusión que Blas Samaniego, Roque Villasante y uno de los Berdejos tienen el honor de ser saludados con finura exquisita por el Marqués del Castañar, que les pregunta por la familia, y se entera graciosamente del buen giro de los negocios de cada uno de ellos. Aprovecha Samaniego esta coyuntura para recomendar al prócer que se encarguen algunas misas (de las mil y quinientas) a su primo Gonzalito, capellán de las Carboneras. Acoge Don Alfonso con benévolo asentimiento petición tan justa. Por otro lado, Clementina, lastimada por los puntiagudos codos de Cayetana Yagüe, se vuelve, la saluda y entre las dos señoras se cruzan remilgadas expresiones de afecto. Pónese en movimiento, entumecido y atontado, Zenón, El Cínico, rezongando un discurso; sus pasos inciertos le llevan por el centro del crucero, donde se alza el catafalco entre blandones: trompica, se tambalea, cae contra la base del túmulo, y al golpe de su dura cabeza socrática responden las maderas de aquel vacío armatoste con un ruido seco y fúnebre. Lo levantan Ismael y Ríos, y él, más aturrido, sólo dice: 'Creí que se abriría la tierra...'. La explosión de risa, efecto natural de las caídas súbitas, es sofocada por las personas graves, que nunca olvidan la santidad del lugar. Pero la juventud no puede contenerse, y singularmente María Juana y Beatriz se ven muy comprometidas, por ser ambas impotentes contra la tentación de risa cuando ésta se presenta con todo su ímpetu fisiológico. Llegan al pórtico oprimiéndose boca y nariz con el pañuelo, congestionadas, lagrimeando. Sin quererlo se contagian otras muchachas, y hasta los palos vestidos. Amelia y Casilda son tentadas a regocijarse. Las señoras más circunspectas acaban por expulsar de sus rostros la forzada seriedad. La presencia de Lenon concita mayor escándalo. Sale de la iglesia cojo, aturrido y con un chichón en la frente. Cuenta y explica el suceso de este modo: se le iba la cabeza; cortinones y luces giraban en derredor de él. Púsose el hombre en marcha con gran debilidad de piernas; buscaba algún objeto a que agarrarse...; al pasar junto al túmulo pisó una alfombra de paño negro, que se le presentó como profundo abismo...; echóse atrás, quiso agarrarse a un blandón..., resbaló el pie... cayó cuan largo era... El golpe fue duro y sonante, mas la contusión no era de cuidado. Disputábase el llevarle en su coche los del Castañar, los de Armada y Ruy-Díaz. Este puede más. Disuélvese el enlutado concurso, partiendo unos en coche, otros a pie, por las calles que convergen a Santa Eironeia. Todos respiran satisfechos, alabando a Dios misericordioso y providente, gozando de la caridad y calor de un hermoso día y recreándose en el estímulo vital que sienten en su cerebro y en su corazón. ¡A trabajar, a vivir» (pp. 189-190).

Una vez más, el examen muy somero de un elemento técnico concreto nos ha permitido apreciar el equilibrio inestable de esta «híbrida familiar» de géneros (p. 116). Galdós llega al teatro —no cabe duda— desde la maestría del

arte narrativo, y eso irá unido siempre a la fuerza y a la debilidad de sus creaciones dramáticas.

d) *De cinco jornadas a cuatro actos*

El drama *Casandra* es cinco años posterior a la novela. Apareció como «arreglo de la novela del mismo título» y se estrenó en el Teatro Español de Madrid el día 28 de febrero de 1910, por la compañía que encabezaba Carmen Cobeña.

Galdós era consciente de que, al dejar el mundo de la narración, «será menester atajar el torrente dialogal, reduciéndolo a lo preciso y ligándolo con arte nuevo y sutil a las más bellas formas narrativas»<sup>12</sup>.

La poda, desde luego, ha sido notable. Las cien páginas de la novela se han reducido, en el drama, a cuarenta. La diferencia fundamental radica en que la obra de teatro, en sus cuatro actos, sólo llega hasta el final de la jornada tercera de la novela, cuando Casandra mata a Doña Juana: faltan las jornadas cuarta y quinta del relato.

En una carta fechada en Madrid, el 22 de septiembre de 1909, Galdós escribe a Federico Oliver, empresario teatral y marido de la actriz Carmen Cobeña, contándole sus dudas: «Recibirá Ud. el tomo de *Casandra*, escrita en forma dialogada con el fin y propósito de arreglarla para la escena. Léala Ud. cuando no tenga otra ocupación más apremiante y hágase cargo del contenido y dificultades de la obra y luego me dirá si emprendo el arreglo o lo dejo para las *calendas griegas*. Debo advertirle que el arreglo no se hará más que de los tres primeros actos, que son los actos de *acción*, por decirlo así; lo demás se deja. Pero deberá tenerla leída, vista (...) para abarcar por completo el pensamiento de la obra»<sup>13</sup>.

No podía escapar a la atención de la crítica este tipo de adaptaciones, realizadas por su propio autor. Así, Luciano García Lorenzo ha analizado las diferencias entre la obra teatral *Doña Perfecta* y la novela, basándose en cinco puntos: acción, personajes, tiempo, espacio y lenguaje. Según eso, para acercarse a las tablas, Galdós toma los centros de interés, donde se enfrentan dos maneras de pensar y de vivir, y condensa los diálogos<sup>14</sup>. La observación es válida, en buena medida, para la obra que nos ocupa.

En el caso de *Casandra* poseemos un trabajo fundamental, el de Manuel Alvar<sup>15</sup>, que nos ha de servir de guía continua en nuestras observaciones. En cierto modo, podría pensarse que ese artículo hace innecesario el nuestro, al menos en este apartado, pues el Profesor Alvar ha realizado un cotejo textual minucioso de las novelas (incluida *Casandra*) que Galdós convirtió luego en obras dramáticas. Sin embargo, quizá se pueda decir algo todavía, teniendo en cuenta, como ha escrito el propio Alvar, que su cotejo «será útil para algún otro quehacer»<sup>16</sup>.

Forzoso será, ahora, realizar una indigesta enumeración y comentario de

los principales cambios que hemos observado en el paso de la novela al teatro. (Se recomienda calurosamente al lector que salte todo este apartado, inevitablemente árido, y vaya directamente a las conclusiones. Considere éste un «capítulo prescindible», como los de las novelas de Pérez de Ayala y Cortázar. Para el posible estudioso interesado, me referiré a la numeración de las escenas en la novela, N, y en el drama, D).

En el acto primero, al suprimir la escena 2-N, Galdós limita el papel de las criadas y los amoríos de una y otra con Insúa y con el carpintero Apolo.

Escena 6-D: Alfonso y Rosaura se tratan de tú (no de usted, como en la novela). Añade una frase nueva, en boca de Alfonso, que explicita la tesis en forma irónica: «Sin darnos cuenta de ello, cultivamos todas las virtudes. La tía acabará por haceros perfectos a todos sus herederos» (D, p. 1161).

Escena 7-D: suprime la larga y pintoresca biografía de Don Hilario, reducida sólo a esto: «¿Qué hiciste tú en tu fecunda vida más que practicar la dulce usura?» (D, p. 1163).

Escena 8-D: suprime la visión simbólica de Doña Juana como «la bárbara diosa Jagrenat» (N, p. 130). En el discurso de Zenón ante el retrato de Doña Juana, que pasa al teatro, todavía pone entre asteriscos algunas frases que pueden suprimirse en la representación (D, p. 1164). Suprime las referencias a los estudios sobre los demonios que realiza Rogelio (N, p. 1131).

Al comienzo de la escena 10 de la novela, suprime el absurdo de que Rogelio se meta en la capilla, pese a sus ideas, con Zenón e Ismael, sólo por miedo a la soledad (N, p. 132). Así, en la escena 9 del drama quedan en escena Zenón e Ismael, y suprime a Doña Juana, precisamente —según señala Alvar— para subrayar dramáticamente que es el «personaje que mueve los hilos de la trama»<sup>17</sup>.

Galdós suprime las escenas 12 y 13 de la novela: la doce, que anunciaba ya la distancia entre la interesada Clementina y la angélica Rosaura. (Es lo que desarrolla la segunda parte de la novela, que no llega a las tablas). La trece, quizá por disminuir las dificultades de la presentación escénica de la fiesta con las niñas y, a la vez, lo acre de la sátira sobre las mujeres españolas.

La descripción de Cebrián, en un aparte de la novela (p. 133), da lugar, en el teatro, a una escena breve en la que un personaje lo presenta y otro lo juzgue ya peyorativamente (D, pp. 1165-1166), anticipando cosas que en la novela se irán viendo después.

Reduce Galdós la escena 15 de la novela. Por un lado, los comentarios de Doña Juana «sólo servían para hacer burdamente odiosa a su figura» (Alvar). Por otro, la necesaria poda se ha llevado la referencia histórica a Mendizábal (N, p. 138), que el lector de Galdós lamenta, pues es importante para su visión de la historia de España.

En el tránsito de la novela al teatro, Galdós cambia el final del acto primero. Según Alvar, así, «gana en intensidad». No estoy yo tan seguro, pues los dos finales me parecen interesantes, por distintos motivos. El nuevo final

del drama es efectista, teatral: Rogelio sí que está en escena, los dos jóvenes proclaman su amor y Doña Juana cierra el acto con su comentario: «Alma tuya es. ¡Pobres almas!» (D, p. 1170). Con las debidas diferencias, no me parece que estemos tan lejos de la herencia del drama romántico. Recuérdese, por ejemplo, el final del acto segundo de *La conjuración de Venecia*:

MOROSINI.—¡Imprudente..., cuántas lágrimas va a costarte tu loca pasión!»<sup>18</sup>.

En la novela, en cambio, el final de la Jornada primera no es tan efectista: al anochecer, en el jardín, Casandra busca a su enamorado. *Las sombras le sugieren malos encuentros*. Un bulto pasa a la carrera. Y, cuando grita el nombre de su compañero, es una figura neutra, la criada Martina, la que surge de la oscuridad para dar el final implacable: «No está... Se ha ido...» (N, p. 142). Me parece claro que, en este punto, Galdós, por querer «dramatizar» la novela, ha pagado tributo a la concepción escénica entonces dominante en España. Hoy, en cambio, me parece que un director de escena con talento sabría sacar buenos resultados de este final narrativo. Desde mi punto de vista, resulta más atractivo este final simbólico —soledad, negrura, vagos presagios...— que el rotundo y efectista.

En el acto segundo, Galdós suprime las escenas dos, tres, cuatro y cinco de la novela. Nótese que se ha suprimido un monólogo de Casandra y la descripción del cambio de Rogelio: es decir, momentos psicológicos que no son necesarios para que avance la acción. También se elimina el cuento de las naranjas (escena tercera), característico del Galdós simbólico y lírico, pero sin especial valor dramático.

En cambio, hay añadidos en las escenas dos y tres del drama. El enfrentamiento del trío Casandra - Clementina - Rosaura subraya el contraste entre las dos últimas, que en la novela es más gradual. En el drama queda más claro que Alfonso y Clementina tienen confianza con Doña Juana, son sus preferidos, pero son egoístas y no se atreven a contrariarla. En el teatro, además, Alfonso le dice claramente a Casandra cuál es el plan de Doña Juana: separarla de Rogelio. Me parece que en la novela —como corresponde a un género durativo— Casandra vive más tiempo en la oscuridad, sólo se entera en la escena seis de la jornada tercera, y la impresión que recibe es tan fuerte que casi la mata. En el drama, en cambio, oye la noticia con más serenidad y no la acepta (p. 1175).

La escena cuarta del acto segundo del drama añade una frase final que tiene cierta importancia:

CLEMENTINA (*acometida de risa histérica*).—¡Ja, ja! me río de mí misma; me muero de ridiculez; ¡ja, ja!» (p. 1179).

Me parece interesante porque, además de constituir un buen efecto teatral, subraya un tema de crítica social en clave esperpéntica: la tragicomedia de lo cursi.

Galdós añade también a este acto segundo del drama otro final efectista:

la transtornada Clementina cree oír pasos y ver a un fantasma: no es la causante de su desgracia (Doña Juana), sino la compañera de infortunio a la que ella no ayudó (Casandra).

En el acto tercero del drama, el comienzo (escena primera) lo toma de las escenas nueve y diez de la segunda jornada de la novela, pero trasladando todo al mismo escenario (la casa de Ismael) de la jornada tercera de la novela.

Las escenas dos a seis del drama son nuevas. Desaparecen la ocho y nueve de la novela, con el paseo de Zenón y Guillermo Ríos, en el que éste declara su amor por Casandra. La escena séptima de la novela pasa a ser el final del acto, en la obra de teatro. Pero, en ésta, Casandra es ya la leona rugiente, en vez de mostrar —como hacía en la novela— la serenidad desolada de lo trágico. El acto termina con otro buen efecto teatral, en una escena muda:

CASANDRA.—Hijos míos, ¿dónde estáis?... Ya no os veré más. (La escena hasta fin del acto es muda. Casandra besa y acaricia a los dos niños, derramando sus lágrimas sobre las cabecitas de ellos. Alfonso y Zenón contemplan con emoción viva el cuadro tiernísimo. Los gemidos de Casandra son lo único que rompe el grave silencio. Rosaura y Clementina, en pie tras ella, lloran también, el pañuelo en los ojos. Levántase Casandra de súbito. La expresión de la idea impulsiva que estalla en su pensamiento y que hace vibrar todo su ser, queda encomendada al talento de la actriz. Lanzando un rugido, sale con la velocidad del rayo por la puerta del fondo. Telón rápido)» (D, p. 1188).

El acto cuarto del drama es un desdoblamiento de la jornada tercera de la novela. En realidad, es una conclusión muy corta: solamente cuatro escenas.

La escena diez de la novela se desdobra en la primera y segunda del drama: coinciden la situación básica y el escenario, no los personajes que dialogan (novela: Doña Juana y Martina; drama: Martina y Cebrián) ni las palabras que dicen. Como ya señaló Alvar<sup>19</sup>, por error de numeración no existe escena XI en la novela. En la escena básica 12-N = 3-D) del enfrentamiento de las dos protagonistas, Doña Juana y Casandra, respeta casi todo, acortando un poco, y con pequeños retoques estilísticos: por ejemplo, Casandra le llama ahora «víbora», en vez de «monstruo». Y la escena última del drama es idéntica a la que cierra la jornada III de la novela.

### e) Juicio crítico

Al estudiar las claves de *Troteras y danzaderas*, dediqué un capítulo a don Sixto Díaz Torcaz (es decir, don Benito Pérez Galdós) y al estreno de su obra *Hermiona*<sup>20</sup>. En contra de lo que había dicho la crítica, pude demostrar que Pérez de Ayala no se refería al estreno —famoso por tantos motivos— de *Electra*, sino al de *Casandra*.

Pérez de Ayala se estrenó como crítico teatral al ocuparse de esta obra en la revista *Europa*, que dirigía Luis Bello, el 6 de marzo de 1910. La crítica iba firmada por «Plotino Cuevas», el mismo seudónimo que empleó para su pri-

mera novela, *Tinieblas en las cumbres*. Esa crítica, con algunos cambios, sirvió luego para abrir el libro primero de *Las máscaras* y coincide de modo total con lo que se nos dice en la novela de *Hermiona*. Si sumamos a esto la coincidencia de fechas, me parece indudable que Pérez de Ayala incluyó el estreno de *Casandra* como uno más de los elementos que configuran, en su novela, la atmósfera del Madrid literario y bohemio al cumplirse la primera década del siglo. Y este episodio y el famoso de la lectura de *Otelo* por una prostituta —clave para entender las teorías estéticas de Pérez de Ayala— se apoyan mutuamente.

A la vez, Ayala, admirador de Galdós, reacciona contra las críticas poco favorables que ha suscitado el estreno de *Casandra*. Ya recogí en otra ocasión la reacción irónica del *Madrid Cómico*: «Cuando se estrenó *Electra*, Canalejas arrastraba a la multitud agitando un pañuelo y gritando entusiasmado sobre una butaca: —¡Viva la libertad! Ahora, al anunciarse el estreno de *Casandra*, el propio Canalejas, que ya es Presidente del Consejo de Ministros, aconsejaba a la Dirección artística del Español que se dulcificara la obra todo lo posible para que no resultara demasiado liberal (...). Galdós, según algunos críticos, sólo encuentra digno competidor como dramaturgo en Shakespeare. [Probable alusión a Pérez de Ayala, el crítico que más defendió este paralelismo]. Sin embargo, había más gente en la segunda representación de *Mi papá* que en la de *Casandra*. No diremos que Arniches y García Álvarez sean dos Shakespeare precisamente; pero, a juzgar por las señales, no les falta para codearse con el dramaturgo inglés ni un *perro chico*»<sup>21</sup>.

Pocos días después, la misma revista le dedica a Galdós la portada y unos versitos en los que, reconociendo su categoría literaria indiscutible, se burla un poco de sus opiniones políticas; o, más bien —precisaríamos nosotros—, del carácter de símbolo político en que la circunstancia histórica había convertido a Galdós. Es decir, exactamente lo mismo que nos cuenta *Troteras y danzaderas*. Los versitos, bien ramplones, dicen así:

*”Genial pensador y artista,  
laurel que busca, conquista  
con su numen soberano;  
es el mejor novelista...  
y el peor republicano”*<sup>22</sup>.

No hace falta mucha penetración —decíamos— para darse cuenta de que los tres primeros versos son de puro relleno y que toda la estrofitita está concebida pensando en el efecto de contraste final.

Quiero ahora añadir un dato más para demostrar que Pérez de Ayala no se inventaba las cosas; la reacción contraria a Galdós no fue algo exclusivo de las revistas satíricas sino que se extendió también a un diario tan serio y biempensante como el *ABC*. Al día siguiente del estreno, la sección de carácter general «Madrid al día», publicada sin firma, se inicia así: «Si no llega a

estrenarse *Cassandra* anoche no sabemos qué cosa notable habría que consignar en esta sección diaria del periódico». Siguen luego varias pequeñas noticias del mundo laboral, municipal y de política exterior, para concluir así: «Lo dicho, que si no es por *Cassandra* no ocurre nada. Y el estreno de *Cassandra*, además, fue muy poquita cosa. No entusiasmó al público, que iba completamente decidido a entusiasmarse; la obra del eximio maestro pareció floja, floja también la interpretación y más floja todavía la manifestación espontánea previamente preparada y anunciada. ¡Ea!, que no se puede ser profeta en tierra de garbanzos»<sup>23</sup>. Como tantas veces, el mundo del teatro no queda al margen de la circunstancia histórica y política.

Al día siguiente, una sección íntegra del periódico se dedica a comentar más ampliamente el estreno. Se titula «Crónica» y va, de nuevo, sin firma. Dice así: «El espíritu observador que haya querido deducir de lo escrito por la Prensa de ideas radicales el verdadero éxito literario y político de *Cassandra* no habrá vacilado en afirmar el fracaso. No podía ser de otro modo. Los más sinceros admiradores del ilustre maestro, los más interesados en que *Cassandra* fuera una *Electra* para los efectos de la política, confesaban la noche del estreno, entre acto y acto, que la obra que se estrenaba era una decepción más. Una decepción más, porque siempre que estrenó Pérez Galdós fue el público esperanzado de que la producción teatral tuviese el éxito feliz que tuvieron sus *Episodios Nacionales* y siempre resultó lo mismo: que el hombre de libros más leídos resultaba el nombre de comedias menos aplaudidas.

«Para que el éxito de *Cassandra* fuese el de *Electra*, faltaba en el ambiente lo que había hace nueve años. Faltaba también una señorita recién recluida en un convento, con su odisea de obscurantismo, y una boda Real con su leyenda de reaccionarismo.

«Los profesionales del jaleo lo sabían, y sabían también que el insigne maestro de la novela está, desgraciadamente para las letras, en período de decadencia, que precipitan tardíos amores de ultraradicalismo.

«Por eso fueron a la apoteosis sin grandes entusiasmos, dispuestos a aprovechar un solo momento de fiebre popular provocada por una frase de efecto. Pero la fiebre amodorró al auditorio. Si *Cassandra* no es de Pérez Galdós; si es de Pérez, no pasa del primer acto. Esta es la verdad exacta, no disimulada entre líneas por los que más quieren exagerar el elogio entre equilibrios de pluma y alambicamientos de frase.

«Y más doloroso que el fracaso teatral fue el espectáculo callejero.

«Pena grande, pena profunda produce ver un hombre de los prestigios del autor de los *Episodios Nacionales* servir de estandarte a un grupo bullanguero que sigue a un coche dando vivas incoherentes..., reproduciendo alguna escena de las que tantas veces puso él en solfa, para burlarse de ellas con admirable ironía, en sus populares novelas...»<sup>24</sup>. Como suele suceder, las medias verdades se mezclan con las insidias y la política sirve para descalificar literariamente una obra, aunque se finja —otra cosa sería imposible— respetar los

méritos de su autor. Una vez más, aquí vemos con qué ambiente tuvo que enfrentarse el Galdós dramaturgo.

Veinticinco años después, pocos meses antes de estallar nuestra guerra, la compañía de Ana Adamuz repuso *Casandra* en el Teatro Español de Madrid. Enrique Díez Canedo hizo la crítica en *La Voz*, con su habitual perspicacia. Me parece interesante recordar esta crítica porque, junto a la admiración y defensa del arte de Galdós, no faltan las objeciones al drama, en comparación con la novela. Dice así:

«Cuando terminó la desastrosa temporada del Español, encabezada por los nombres de actores muy renombrados, algunos maliciosos, amigos de arriesgadas comparaciones, equipararon aquel período con el mando conjunto del lerrouxismo y la Ceda; y ante las nuevas formaciones que aspiraban a regir los destinos del coliseo municipal, encontraron pronto nuevos y atravesados remoquetes, inocuos, porque no respondían a una realidad probada; dijeron que vendría, primeramente, un ministerio Chapaprieta, y después un Gobierno Portela Valladares, antes del triunfo definitivo y seguro de las izquierdas en el Frente Popular. Según esos cálculos, nos hallamos en pleno período chapaprietista; pero, a juzgar por las prendas que nos han dado el programa, la actriz y la obra elegida para el comienzo de la temporada, ésta no va a significarse por restricciones, sino por una amplitud loable sin reservas.

«La *Casandra* de Galdós no cuenta entre las obras más populares del maestro. Escrita por él en esa forma híbrida, mitad teatro, mitad novela, a que aludió en un prólogo —leído, con muy buen acuerdo ahora, ante el público de la primera noche, por Nicolás Navarro—, y que ha dado a las letras de España obras insignes, desde *La Celestina* hasta las «comedias bárbaras» de Valle-Inclán, fue, primero, amplio estudio, en que el personaje central no es, ciertamente, la *Casandra* epónima, sino la vieja Doña Juana, cuyo espíritu prolonga su acción más allá de la muerte, que no es el episodio terminal del libro; después, convertida en drama, vino a tener su conclusión en aquel trance, convirtiéndose así *Casandra*, es decir, el espíritu vengador y justiciero, en figura principal, quién sabe si con ventaja para el total efecto de la obra, aunque de seguro con certera visión de los intereses teatrales.

«No consigue del todo, a mi ver, el drama, destacar la acción de *Casandra* como un resultado de la vindicta personal, llevada a cabo por la mujer herida en lo más íntimo de su sensibilidad y dignidad humanas, y de la voluntad impulsiva y subconsciente de los demás, perjudicados en sus intereses materiales, burlados en sus esperanzas legítimas, pero exclusivamente egoístas. Ello se apunta como alucinación y desvarío en la escena final del acto segundo, en el ataque de nervios que sufre *Clementina*, pareja, y en ello ha de verse una honda intuición de autor, que atina a caracterizar en dos personajes, con reacciones análogas, sus lazos de hermandad, de la exaltación con que recibe *Ismael* la noticia del golpe que le atañe.

«Los dos actos centrales del drama, divididos en cuatro, nos traen a es-



cena a la opulenta 'malhechora del bien' (para decirlo con la expresión benaventina); pero su presencia se siente, como en toda la novela originaria. La obra dramática es más brusca; todo en ella aparece menos claro, un tanto caprichoso y llevado a punto de exageración. Mas es indudable la fuerza expresiva, que convierte una cuestión de herencia, desviada de sus cauces naturales, en la lucha de los que padecen de escasez y desamor con los que hallan su satisfacción íntima en una seca y mostruosa dedicación de sí mismos a un Dios exigente y sin misericordia. Si es doña Juana un espíritu alucinado o una grandísima hipócrita, refinada en su crueldad, no lo decide el autor, aunque nos hable de hipocresía; y éste es el más grave defecto de *Casandra*, que destaca, en cambio, sin pararse en perfiles, una arrogante figura de mujer. Nos agradaría, sin embargo, conocerla en su intimidad, contrastarla con el hombre a quien ama, con ese Rogelio, en el drama esfumado y aun en la novela, que nos le hace ver ligero, casi femenino, frente a la varonil decisión de ella.

«Sea como fuere, la obra de Galdós tiene un alto interés, en igual sentido, pero con menos intensidad, que lo tienen *Electra*, *Doña Perfecta* y tantas otras obras del maestro, en que vemos debatirse a las almas nobles con las asechanzas de la superstición: drama eterno, y quizá no cerrado, de nuestra historia reciente.

«Ana Adamuz ha sabido dar, con su presencia majestuosa y su expresión enérgica, su modelado al tipo que Galdós no ve con líneas y colores, como otros de su galería riquísima de figuras femeninas, trazadas con sumo arte, que compite con la pintura; la ve como escultor, en grande, y sus palabras y comparaciones así lo sugieren. Los actores de su compañía contribuyeron a la impresión total, acogida por el público con visible favor, que se acendró en el acto último. La primera actriz ofreció gentilmente los aplausos a Carmen Cobeña, primera creadora del tipo en 1910, que asistió emocionada desde un palco a la reposición de *Casandra*, en que se cifraba el máximo interés inaugural de esta temporada de primavera, un cuarto de siglo más tarde»<sup>25</sup>.

Hace poco, en el manual hoy más utilizado por nuestros estudiantes, Francisco Ruiz Ramón defiende que «*Casandra* y *El abuelo* son, como teatro, las dos mejores creaciones galdosianas. Este es el mejor drama de la intolerancia, mejor que *Electra* y *Doña Perfecta*». Alaba especialmente las escenas finales del drama: «La escena III del acto IV es, teatralmente, de las mejores que escribió Galdós. El diálogo de Doña Juana y Casandra, y la muerte de aquélla a manos de ésta, es esta vez ceñido, esencial, pleno de emoción rigurosamente dramático»<sup>26</sup>.

Como he señalado anteriormente, Manuel Alvar es autor del estudio, quizá, fundamental sobre este tema. En el tránsito de la novela al drama, Alvar advierte una serie de criterios básicos que parece necesario recordar, en esquema:

1. Economía y verosimilitud, buscando la quintaesencia del drama.
2. Teatralidad de los finales de escena y acto.

3. Simbolismo amarrado a la realidad concreta.
4. Falta proyección al mundo circundante.
5. Feroz tala de detalles, que produce intensificación dramática.
6. Cada personaje no valora a los demás, no nos cuenta lo de los demás personajes.
7. Vemos, en resumen, a unos seres que actúan directamente ante nosotros, como en la técnica cinematográfica.

En conclusión, le parece muy superior el drama a la novela.

A todo esto, que es básico, se podrían añadir, quizá, algunos detalles:

1. Elimina Galdós muchos personajes:
  - la niña Socorro, Corrita (p. 143), una preciosa muestra del amor de Galdós por los niños.
  - las dos beatas odiosas, Amelia y Casilda (p. 149).
  - el abogado Guillermo Ríos (p. 175), figura romántica que, en la jornada III, sólo aparecía y anunciaba su amor por Casandra, para actuar luego en las jornadas IV y V.
  - la Condesa de Navalcarazo, singular personaje episódico, graciosa y malintencionada, a la que Galdós presenta con afecto como gran lectora (p. 157).

Además de todos estos, y de varios hijos de los personajes principales, hay que mencionar a todos aquellos que sólo aparecían en las jornadas IV y V, eliminados en el drama: la prima beata pero bondadosa, Doña Cayetana Yagüe; varios nobles, que simbolizan, en general, actitudes reaccionarias y hasta inquisitoriales; y, sobre todo, los parientes populares de Doña Juana, Blas Samaniego, Roque, etc., que representan un contraste llano y humorístico (p. 189) con los ambiciosos parientes.

Por supuesto, la adaptación escénica tiene sus exigencias. Pero también es cierto, como se ha señalado muchas veces, que una de las características más notables del estilo galdosiano es la riqueza desbordante en la creación de personajes, la capacidad de forjar, con pocos rasgos, figuras secundarias dotadas de una profunda humanidad y que resultan inolvidables para el lector. Así sucede, en este caso, con la niña Corrito, los parientes pobres o la irónica lectora Navalcarazo. El lector de Galdós no puede por menos de lamentar que no hayan llegado a pisar los escenarios.

2. Elimina escenas aparatosas como la del jardín.
3. Reduce la explicación del nombre de la protagonista.
4. Quita los amores de las criadas de Doña Juana.
5. Suprime algunas sátiras sobre las mujeres españolas.
6. Modera el contraste entre Clementina y Rosaura.
7. Añade algunas cosas: lo cursi, Clementina descubierta...

8. Cambia el momento en que Casandra se entera del plan de Doña Juana y su reacción ante ello. Como ya he dicho, el efecto es más rápido y pierde buena parte de la serena grandeza trágica.

9. Galdós se preocupa por lograr finales de acto y escena «en punta». Llevado por esa preocupación, como he analizado antes, olvida algunas posibilidades dramáticas que *ya existían* en los finales de la novela y rinde culto a un efectismo dramático que remonta en algunos aspectos al drama romántico y nos resulta algo desfasado. Desde una perspectiva actual —y más amplia— del fenómeno teatral podemos, quizá, comprender mejor los elementos dramáticos que existían en la novela de Galdós y que no han pasado a su obra teatral, sustituidos por otros más directamente efectistas y apropiados para aquel público. Eso supone comprobar, una vez más, que el Galdós creador de figuras humanas y hondos conflictos permanentes es muy superior al adaptador teatral.

Al afirmar esto, me parece, no estoy repitiendo, sin más, lo que siempre se ha dicho, sino algo, a la vez, parecido y opuesto: si Galdós no es un genio absoluto del teatro (como sí lo es de la novela) no se debe a que no domine las pequeñas reglas de la «carpintería» escénica habitual en su circunstancia histórica —lugar y tiempo—, sino a que su imaginación plástica queda por debajo de su visión de los personajes, a que vacila en la búsqueda de un lenguaje *específicamente teatral*. Por eso mismo, se refugia en el intento de acomodarse a lo que entonces era habitual en los escenarios españoles. Así, se queda, un poco, en un incómodo término medio: ni rompe del todo con las convenciones teatrales ni domina el engranaje tan bien, por ejemplo, como un Benavente. No se trata, naturalmente, de juzgar con dureza esta actitud, desde nuestra circunstancia actual, sino de tratar de comprender el fenómeno. Un Galdós más seguro de sí mismo, en el terreno teatral, hubiera podido producir obras dramáticas más libres: de menor aceptación popular, quizá, a corto plazo, pero de mayor vigencia universal y permanente. Porque —así lo creo— en las bases de su creación escénica existe una raíz comparable a la de Ibsen o Strindberg. Por eso me parece tan interesante analizar la adaptación libre de *Casandra* que ha realizado un talento dramático de hoy como es Francisco Nieva.

10. Buscando «la acción», la obra de teatro concluye al final de la jornada III de la novela, cuando Casandra mata a Doña Juana. Faltan, pues, las jornadas IV y V, que muestran las consecuencias de su asesinato y la actitud que ante él adoptan los diferentes personajes. Especialmente, no aparecen sobre las tablas cuatro elementos:

- a) El simbolismo de los diablos. En general, la obra dramática rebaja todo el elemento simbólico, demoníaco y mitológico que existía en la novela.
- b) La terrible crítica de la religiosidad social española.
- c) La evolución psicológica de todos, una vez que les ha correspondido

la ansiada herencia, de modo comparable a lo que presenta al final de *Miser cordia*.

d) La aparición final de la vieja en que parece revivir Doña Juana, con la ambigüedad inquietante de su simbolismo.

Así, sobre el escenario, resulta una obra más unitaria y —por decirlo así— clásica, pero se ha perdido buena parte de la complejidad (psicológica, ética, social, humana) que posee la novela.

### III.—LA VERSIÓN LIBRE DE FRANCISCO NIEVA

Francisco Nieva es hoy, sin duda, una de las figuras más interesantes del nuevo teatro español: escenógrafo de primera línea; autor «maldito» primero, conocido por la lectura, triunfador después con el estreno de *La carroza de plomo candente* y *El combate de Opalos y Tasia*, que obtuvo el Premio Mayte al mayor acontecimiento teatral de la temporada. Con su «teatro furioso», ha hecho irrumpir en la escena española una vía verdaderamente nueva, que reúne cultura europea, brillantez de lenguaje e imaginación plástica. Nieva es, también, autor de excelentes trabajos de teoría y crítica teatral<sup>27</sup> y adaptador lleno de talento: no se olvide que Nieva se dio a conocer y hasta hizo méritos públicos para estrenar comercialmente con su «representación aleccionada» de la vida y la obra de Larra *No más mostrador*.

A su talento creador innegable une Nieva una amplia cultura teatral y el deseo de ampliar los horizontes, habitualmente limitadísimos, de nuestra vida escénica. (Hace muy poco, por ejemplo, ha seleccionado para su estreno en el Centro Dramático Nacional una obra olvidada de Rojas Zorrilla, que se está empezando a ensayar cuando escribo estas líneas). Era casi inevitable, por lo tanto, que apreciara el teatro de Galdós y deseara su revisión.

Si no me equivoco, la lectura de mi libro *Vida y literatura en «Troteras y danzaderas»* pudo servirle en alguna manera para atraer su atención sobre la *Casandra* galdosiana. Con vistas a la organización del repertorio de una compañía estable, Nieva ha realizado una versión libre de esa obra. Luego, el proyecto no ha llegado a realizarse, como tantos otros del mundo del teatro. Así quedó este trabajo, ni estrenado ni publicado. La amabilidad de su autor me ha permitido disponer de una copia, para su estudio, pero mis opiniones personales pueden ser discutidas fácilmente, porque ha quedado depositada también otra copia en la Biblioteca de Teatro Español del siglo XX de la Fundación Juan March de Madrid, que posee ya más de cien textos dramáticos inéditos. Todas mis citas se referirán a este ejemplar, indicando la página.

Me apresuro a declarar, como motivo de especial interés, que Nieva, en su versión libre, no sólo ha tenido en cuenta el drama de Galdós sino también la novela que lo inspiró. De esta forma, conjuga en su creación los elementos dramáticos que ha encontrado en ambas *Casandras* y que le parecen hoy más válidos, desde una concepción actual del hecho teatral.

a) *El prólogo*

Además de artista creador, Nieva es buen ensayista y crítico. Sus obras dramáticas suelen ir precedidas de prólogos o notas introductorias de positivo interés porque, con brillantez estilística innegable, proporcionan al espectador o al crítico informaciones útiles sobre sus antecedentes literarios, su actitud y sus propósitos, al escribir la obra.

A un galdosiano, sin duda, no le resulta indiferente conocer la opinión que tienen de la obra de don Benito los escritores que representan mejor, en nuestro país, la nueva sensibilidad. No hace falta hacer grandes esfuerzos de memoria para recordar algunos juicios apresurados e injustos. En el caso de Nieva, resulta satisfactorio comprobar cómo conoce y estima los valores dramáticos de Galdós.

Nieva se proclama «galdosiano de corazón» y dice que su labor ha sido la de un «admirado restaurador ante un cuadro que le subyuga». Ante la posible acusación de que la obra sea un melodrama, defiende el género, mencionando los testimonios paralelos de Visconti y Wadja.

En la obra dramática de Galdós, Nieva encuentra unos temas, una tensión y una modernidad que le hacen equiparable a Ibsen. A la vez, señala su carácter revolucionario con relación al teatro y al público de su tiempo: Galdós se atreve a llevar a la escena temas y situaciones que no parecerían de buen gusto a la burguesía de su tiempo. (Quizá a eso se debe el escaso éxito del estreno, tal como lo narra Pérez de Ayala). Con su tonalidad trágica, «éste fue un teatro que no se hizo antes de él y escasamente se ha podido hacer después». Sus obras poseen un profundo valor histórico porque en ellas palpitan «toda la actualidad de su tiempo» y «profundas preocupaciones españolas».

En contra de lo que se ha dicho —opina Nieva—, sí tenía don Benito «malicia teatral, instinto finamente alusivo para que sus tesis no fueran ostentadamente verticales». Varias veces insiste el adaptador en esto, que hace posible la calidad específicamente literaria de la obra y puede dar lugar a lecturas paralelas en las que aparezcan sucesivos trasfondos. Uno de los mayores atractivos de la obra es la humanidad de los personajes secundarios, que los humaniza, y eso —precisa Nieva— «se manifiesta en la novela dialogada más, desde luego, que en la comedia». De ahí que uno de sus aspectos más interesantes sea el del destino posterior de los beneficiados por la herencia de Doña Juana; es decir, como ya he señalado antes, lo que Galdós no llevó al escenario.

Una nota más muestra la perspicacia crítica de Nieva: su comprensión del modo peculiar con que el arte galdosiano reúne realidad e imaginación. Con carácter general, afirma brillantemente: «No hay como los grandes realistas para ejercitarse con soltura en lo visionario». Este criterio —bastante diferente al del propio Galdós, cuando adapta su novela— guiará su trabajo. Por eso, como afirma Nieva, «para su refundición he empleado ese alegorismo realista —algo 'buñueliano'— que el propio Galdós emplea, incluso en sus más

realistas novelas, y que emplea en otro de sus grandes dramas novelescos: *Realidad*».

Desde esta perspectiva, Nieva conservará y subrayará la importancia de dos temas que Galdós creó en su novela pero no le parecieron adecuados para la obra teatral: el elemento demoníaco y la aparición misteriosa, al final, de la sombra de Doña Juana; es decir, el «revés de la trama» que completa y da densidad auténticamente realista a la observación minuciosa de la vida cotidiana.

## b) *El lenguaje*

Si el lenguaje de la obra teatral galdosiana conservaba la huella de su origen narrativo, una de las tareas del adaptador consistirá en intentar potenciar su vivacidad coloquial. Como señala el propio Nieva en el prólogo, eso es, a la vez, «falta muy disculpable» y «fácilmente subsanable».

Nieva maneja con verdadera libertad —luego lo iremos viendo— el material dramático de don Benito. A la vez, se complace con la jugosidad de su lenguaje coloquial. En la adaptación que estoy considerando, reaparecen una y otra vez frases castizas de la novela, pero no en la escena correspondiente, sino en otra, lo que demuestra el impacto que han causado en el adaptador: para los nervios, Ismael aconseja «reposo, distracciones, *bromuros*» (pág. 1). Doña Juana considera a Casandra «la *coima*» (pág. 7) de Rogelio. Su difunto marido se lio con «una desvergonzada que cantaba coplas obscenas y *alzaba la pata en un teatracho*»; por eso, ella considera que Casandra sólo está «*enamoricada, encandilada*, como quien dice» (pág. 16).

No se ha señalado, me parece, que, en la novela, Galdós intercala irónicamente citas literarias que han pasado a formar parte del lenguaje cotidiano. Hay referencias, por ejemplo, a Calderón: «Las humanas voluntades son *polvo, humo, nada*» (N, pág. 124). A Bécquer: «*Hoy le he visto; hoy creo en Dios*» (N, pág. 176). A Cervantes: «*Vive Dios que me espanta esta grandeza*» (N, pág. 187). En general, estas citas disimuladas cayeron en la poda que realizó Galdós para construir su obra dramática. Es curioso comprobar que una de ellas, de Zorrilla, fue eliminada por Galdós y «resucitada» en su versión por Nieva; el filósofo cínico Zenón, dirigiéndose al retrato de don Hilario, el fallecido prócer, declama así: «Cuando la nación no tenía con qué dar rancho al ejército, ¿no es verdad, *ángel de amor*, que practicaste la usura grande y épica que por arte sutil convertía tus miles en millones?» (pág. 12).

Una de las características de Nieva, como autor teatral, es la creación de un lenguaje personal y brillante, con una triple fuente: literaria, popular e innovadora, de base surrealista. (Es habitual compararle, en este sentido, con Valle-Inclán). Si en su última obra estrenada, *Delirio de amor hostil*, une la influencia lingüística de Ramón Gómez de la Serna y la del género chico, no es de extrañar que sepa apreciar bien el sabor del lenguaje galdosiano. Ya en el prólogo declara: «Devoto placer ha sido para mí imitar la campechanía del

diálogo galdosiano, sus antiguos y familiares giros y apoyaturas, su cadencia». (Exactamente lo mismo sucedía con la *Tristana* de Buñuel). En efecto, a lo largo de toda la obra nos encontramos con una serie de expresiones, de base popular más o menos estilizada, que son creación de Nieva pero que encajan con absoluta naturalidad, sin que nada rechine, en el universo galdosiano. Recordemos algunas de las más llamativas.

El lenguaje coloquial se suele desbordar al calificar alguien a otros personajes, ya sea irónica o despectivamente. Así, Rogelio es un «locatis» (pág. 2). Clementina, una «pazguata» (pág. 2). Ismael y Alfonso, «sois unos sandíos» (pág. 2). Apolo, un «tipejo» (pág. 5). Martina, una «rabisalseira» (pág. 6). Los hombres del día, unos «pejes» (pág. 9). La señorita de compañía de las hijas de Clementina, «una pava». La Pepa, «una pindonga» (pág. 20). Etcétera.

En otro terreno, Apolo le «hace cucamonas» (pág. 6) a la criada. Doña Juana tiene que recibir «a todo ese familiaje» (pág. 6). Insúa emplea como fórmula de cortesía, ante la autoritaria señora: «si no estoy trascordado» (pág. 7). Rogelio es un «retoño de la mano izquierda» (pág. 7). Doña Juana, irritada, exclama: «Cordero de Dios, dame el aguante necesario» (pág. 8) y se burla de la «voz de gramófono» (pág. 8) de Insúa. Zenón previene a una joven de «las malas tentaciones nocturnas con tanto lobito de gorra y tufos» (pág. 12). Las palabras de amor se califican de «dicharachos» (pág. 16). Las jóvenes cursis se asoman al balcón a ver pasar a los chicos, «como con ganas de tomar varas» (pág. 31). Los pobres se sienten al margen de «el gran mangoneo» (pág. 34). En la escena más dramática, Doña Juana propone a Casandra: «Anda, siéntate, hablaremos hasta que me vacíes todo el saco» (pág. 42). La decisión de Doña Juana de entregar su dinero a la religión produce gran revuelo: «Si cuando digo que aquello es un tiberio» (pág. 20). Y la propia Doña Juana se lamenta: «Esta casa es un cafarnaum» (pág. 41). Etcétera.

Al anotar estos ejemplos, uno no puede por menos de recordar todas esas voces —¡hace tan poco tiempo!— que negaban valor estético al lenguaje de Galdós o, más radicalmente, decían que Galdós no era un «artista». Bueno... Sin entrar en polémica tan inútil, señalemos, sólo, cómo un artista del lenguaje tan refinado como Francisco Nieva ha sabido apreciar el sabor del lenguaje galdosiano y —como Buñuel— se ha complacido prolongándolo.

### c) *La recreación dramática*

Al adaptar libremente la *Casandra* galdosiana, Francisco Nieva ha adoptado una decisión básica: no limitarse a las tres jornadas que Galdós llevó a la escena. En otros términos: incorporar a su versión muchos elementos de la novela dialogada que Galdós no consideró oportuno llevar a la escena. Por ejemplo, más de seis veces (págs. 13, 21, 28, 30, 32, 38...) menciona a los demonios que Galdós suprimió en su drama, y que dan profundidad misteriosa, simbólica, al drama cotidiano.

En la misma línea, la versión de Nieva comienza con el final de la novela

(suprimido en el drama): *la sombra de Doña Juana*. Por un lado, eso va unido a la ruptura de la linealidad cronológica y a los cambios de lugar a la vista del público. Veamos lo que dice una acotación: «Van surgiendo los elementos de un ámbito casi palacial...» (pág. 4). Además, la presencia de la mendiga misteriosa, que no se sabe si es o no Doña Juana, añade un elemento de ambigüedad, de misterio, que me parece muy positivo para ampliar la resonancia simbólica del drama. Uno se pregunta cómo no advirtió Galdós el valor teatral de este hallazgo suyo, dejándolo reducido a la novela.

Pero hay más. El talento de Nieva se demuestra porque no sólo advierte el valor teatral de este recurso sino que lo potencia y multiplica. En efecto, con un juego escénico verdaderamente eficaz, la salida de escena de la vieja (Doña Juana muerta, se supone) da paso a la entrada en escena de Doña Juana (viva, por supuesto, con lo que saltamos a un tiempo anterior). Así, en una metáfora plástica que no dejará de impresionar al espectador, *vemos, a la vez*, dos tiempos, dos lugares y dos figuras: el haz y el envés de un personaje, la síntesis de un drama. Así dice la acotación, al comienzo de la obra: «Salen. Una pausa. De nuevo se escucha el golpe de bastón, cada vez con mayor claridad. Por el extremo que desapareció se muestra la propia Doña Juana Samaniego, exacta réplica de la mendiga en lo físico, pero vestida con adustas galas pardas o negras» (pág. 4).

En otra ocasión, es la sombra (la presunta Doña Juana) la que conduce a Casandra hasta Doña Juana (la real). Y, en un desdoblamiento verdaderamente dramático, esta última no reconoce a su alter-ego. Entra Casandra «(pero tras ella, en las sombras, parece conducirla y señalar la dirección con su bastón la figura de la mendiga. Doña Juana se altera).—¡Ah! ¿Eres tú, Casandra? ¿Quién te sigue...? CASANDRA.—Señora, es Martina que... me dijo... (La mendiga, de espaldas, irreconocible de cara, sale con lentitud)» (pág. 16).

El mismo efecto se produce al comienzo de la segunda parte. (Como hoy es habitual, la obra está dividida sólo en dos partes): «(Cruza tras la verja la silueta de la mendiga. Sólo es al desaparecer ella cuando, por delante, digamos en el interior del jardín, surgen Doña Juana y Casandra emparejadas. El bastón de Doña Juana reproduce el mismo sonido que con él hacía la mendiga)» (pág. 28).

De este modo, la sombra de la vieja —y, concretamente, el toc-toc de su bastón— sirve de nexo conductor de la acción dramática. Lo mismo sucede, a otro nivel, con el ambiente sofocante, mantenido: «(Tras la alta y labrada verja de un jardín, morados cajales de un atardecer de finales de verano)» (pág. 28). Casandra busca su camino entre las sombras del jardín. Y la borrasca que se ha ido concentrando —como el odio de los parientes de Doña Juana— estallará, al fin, en un gran chaparrón. Como en la canción de Dylan, «It's a hard rain a'gonna fall».

Otra serie de novedades, grandes y pequeñas, aporta Nieva. Recordaré aquí algunas. Añade, por ejemplo, una queja de Martina sobre la condición de



las criadas: «Y luego me dijo cosas que me hicieron subir los colores a la cara. Todo el mundo es a sospechar del servicio. ¡Ay, qué martirio!» (pág. 11). Si no me equivoco, esto forma parte de un costumbrismo irónico madrileño que a Nieva le divierte mucho; entre otras cosas, porque conoce su origen literario: *La Celestina* —Cervantes («Tristes de las mozas...»)— *La Gran Vía* («Pobre, chica, la que tiene que servir...»).

Es bien sabido que la obra literaria de Galdós, en general, se asoma a veces a turbios abismos del alma humana pero, en algunos aspectos, lo hace con una notable pudibundez. Así, al evocar la educación de Casandra, ésta rechaza tajantemente que posara desnuda para las esculturas de su padre:

DOÑA JUANA.—(Después de una pausa). ¿Desnuda?

CASANDRA.—¡Ay, no!

DOÑA JUANA.—No te ofendas. Dicen los artistas que, en la estatuaria, la desnudez es honesta, casta... ¡Qué cosa más rara!

CASANDRA.—Por honesta la tenía yo. Pero mi padre no me desnudaba cuando yo le servía de modelo» (D, pág. 1168).

Un leve cambio bastará a Nieva para sugerir que Casandra sí posó desnuda: «Alguna vez le servirías de modelo... (Una turbia pausa). ¿Desnuda? (Un silencio)» (pág. 17). Así no sólo resulta más verosímil sino más acorde con el distinto carácter de los dos escritores; en definitiva, el público de la obra también ha cambiado.

En una línea semejante, Nieva sugiere un turbio *afecto de Doña Juana por Casandra*. Cuando la conoce, le dice, entre otras cosas: «Yo... yo te querría como nunca me pude querer a mí misma...». Al despedirla, poco después, «la besa en la frente». Y la acotación precisa: «(Las manos juntas de Casandra y Doña Juana se separan con lentitud)» (pág. 18).

En la siguiente entrevista, mientras Doña Juana la amonesta, también está «acariciando la rodilla de Casandra con leves palmaditas» (pág. 28). Así, adquieren una resonancia ambigua sus palabras: «Chiquilla, compasión me pides... Amor te doy» (pág. 30). Pero Casandra no reacciona ante esta posible llamada y Doña Juana se refugia en su dureza de corazón, desengañada porque «no me has entendido o no quieres entenderme. ¡Qué lejos te siento de mí! ¡Como todos! (...) Tu corazón ardiente me odia» (pág. 30).

¿Por qué esta novedad, que puede escandalizar a algún galdosiano? Ante todo, creo que no se trata sólo de un deseo de escandalizar (aunque Nieva, en su teatro, también busca, entre otras cosas, escandalizar a los biempensantes). Pero hay más, me parece. Nieva está mostrando, si no me equivoco, que un fanatismo como el de Doña Juana es la faz manifiesta o la compensación de una frustración oculta. Por otra parte, esto serviría —al margen de cualquier juicio moral— para justificar artísticamente su conducta.

Dicho de otra forma: uno de los peligros de Doña Juana (igual que de Doña Perfecta) consiste en que aparezcan ante el lector como puros símbolos

de maldad, con fácil división maniquea. Para evitar el riesgo del panfleto, Nieva trata de humanizar al personaje y —espero que se me entienda bien— creo que lo consigue al añadir algún rasgo a su carácter que permita comprender mejor los móviles de su conducta.

En esa misma línea, me parece, está el hecho de hacer patentes algunos rasgos de carácter de Doña Juana que destruyen su aparente dogmatismo monolítico. En su conversación con Casandra —en la adaptación de Nieva, por supuesto— reconoce lo siguiente: «Quiero a los desgraciados y para los culpables tengo toda mi indulgencia. ¿No sabes, Casandra? Culpable he sido yo misma, culpable por intentar rebelarme un día contra el desamor, contra el dolor... Como tú, igual que tú yo pedí lástima y piedad... (*Pensativa, con una muestra de lacerante rencor*). Alma en pena he sido, niña mía» (pág. 29). Y, al final de la obra, confiesa su cansancio: «Estoy cansada. Soy una pobre vieja. Me pesa el mundo... Oh, tú no sabes cuánto me pesa. Para ti todo puede comenzar, para mí es el fin» (pág. 41).

No estoy diciendo que, gracias a estos rasgos señalados por Nieva, Doña Juana sea más buena. Ni más mala, por supuesto. En realidad, no se trata de dar un juicio moral sobre la conducta de un personaje literario, sino de comprobar cómo se humaniza al mostrarse complejo, contradictorio, inseguro.

Algo semejante sucede con *Rosaura*. En un momento dado, el dolor rompe la máscara imperturbable de sus buenas maneras y hace que estallen los sentimientos ocultos; Nieva se preocupa mucho de hacer notar cómo ese instante de sinceridad va unido a la toma de conciencia de su condición femenina: «¿Pero veis cómo me trata? Miradle convertido en revolucionario porque no hereda. ¿Se ha visto cosa más ridícula? Y eso después de hacerme ocho hijos y tratarme toda la vida como si fuera una tonta. Me ha engañado cuanto ha querido y yo haciéndome la sorda y la ciega. Así ha puesto a prueba mi paciencia (*conteniéndose*) que no pienso perder» (pág. 35). Por supuesto, estos conflictos estaban ya en Galdós, pero sólo implícitamente, y Nieva los hace patentes sobre el escenario. Más humano y más interesante es que Rosaura también reaccione contra su marido, en un momento de debilidad (igual que Doña Juana reconocía su fracaso y su cansancio), aunque en seguida vuelve a adoptar la máscara de respetabilidad social que habitualmente lleva: el final de la frase lo muestra.

En cuanto a la estructura, Nieva divide la obra en dos partes, aproximadamente iguales; en realidad, como hoy es habitual, un poco más larga la primera, antes del descanso: 27 folios frente a 20.

Los actos I y II de la obra dramática de Galdós los resume Nieva en una sola escena, prolongada, sin divisiones estrictas, mezclando con libertad espacios y tiempos. No usa la división tradicional en escenas (aunque no sería difícil añadirla), pero sí fracciona esta primera parte con un oscuro (pág. 19).

Para no quedarse sólo en los interiores galdosianos, propios de la comedia

burguesa, Nieva multiplica con sencillez los escenarios: la calle, el jardín, la oscuridad de la conciencia...

Inventa un diálogo (inexistente en Galdós) entre Doña Juana y Rogelio, reiterado luego en una escena nocturna en que *vemos* a ella ordenándole lo que debe hacer. (En la obra de Galdós se nos contaba, no lo veíamos). A la vez, esta escena nocturna parece estar inspirada por el recuerdo de la que cerraba la jornada primera en la novela, y que no pasó al teatro.

De la obra dramática, en cambio, toma Nieva el final del acto segundo, que no estaba en la novela, con lo que yo llamaría el abismo de lo ridículo y la visión de Casandra.

Inventa Nieva *imágenes plásticas*, que permiten ver en escena lo que Galdós exponía discursivamente. Por ejemplo, lo que explica Alfonso: «¿Le parece estar delirando porque me ve comer bellotas? Pues no le extrañe. Es un capricho. Para irme acostumbrando. Un taleguito me ha traído un pobre arrendatario mío de la Ceresa de Avila. Me estoy sometiendo a esta prueba. ¿Por qué no afrontamos la pobreza antes de someternos a una vil comedia por conagrarnos con esa vieja... y con los contratistas de la vida de ultratumba? Pastor me hago» (pág. 32).

Para evitar el interés melodramático, folletinesco, Nieva *anticipa* varias veces *el crimen final*. Se sirve, para ello, de saltos temporales, expresados plásticamente. Por ejemplo, así: «El lejano grupo de parientes se nimba de una luz irreal. Quedan alineados como un tribunal familiar de fotografía, sumergidos en un pasado de evocación». El mismo efecto de la foto inmovilizada de un grupo familiar, con su valor decorativo y su simbolismo vidente (la familia queda muerta, en el pasado, siempre igual a sí misma) lo utilizó Nieva con brillantez en su versión de *Bodas de sangre*, de García Lorca, para Antonio Gades. Poco después, Rogelio habla a Casandra, sin mirarla, «como en una comunicación a través de un tiempo invertido, o en un clima que tanto puede ser de premonición como de síntesis temporal» (pág. 38).

Del mismo modo, el *efecto final del vals* está preparado un par de veces a lo largo de la obra. La primera, como un toque de locura de Rosaura:

«(Se escucha lejano el canto de las niñas de San Hilario. Rosaura, con torpeza graciosa, da sola unas vueltas de vals).

ALFONSO.—¡Pero criatura, qué haces! Aquí se ha perdido la razón.

ROSAURA.—Ya lo veis: bailo. ¡Ay, Dios, quisiera bailar! Todo el mundo baila en Madrid y yo no he bailado nunca, nunca (...).

ZENÓN.—Eso es todo lo que nos falta, un baile en toda regla, con bastoneo y gala final. Hagamos lo posible por meter aquí, aunque sea con calzador, los compases del vals para ver si se despeja el horizonte» (pág. 14).

Coinciden en la imagen plástica —tal es su riqueza— deseo de gozar y evasión de los problemas, repulsa del ascetismo —algo positivo, para Nieva— y frivolidad culpable: algo negativo, frustración individual y síntoma de los males que aquejan a una sociedad.

Lo mismo, subrayando el vitalismo y la ceguera social, se repite más adelante, en el momento de locura furiosa de Clementina, dirigiéndose a sus hijas: «¡Pobrecitas! Por bailarle el agua [nótese un uso metafórico más del baile] a la señora tía les hago confesar cada mes, cada semana... ¡Y aún le parece poco! Les hemos puesto un director espiritual que no las deja ni respirar, que las priva de los esparcimientos más inocentes, no hacen visitas, no bailan, no bailan de verdad, cuando aquí baila todo el mundo. (*Bailando*). ¡La - la - la, la - la - laaa!» (pág. 26).

*El baile se convierte, así, en imagen universal: Rosaura no pudo bailar, por su pobreza. A las hijas de Clementina les impide bailar su director espiritual, en nombre de una moral puritana impuesta para agradar a su tía. Todos los parientes le bailan el agua a Doña Juana, buscando su dinero. Todo Madrid baila, para cerrar los ojos a los problemas —religiosos, sociales, políticos...— que tiene planteados esa sociedad. Llegamos, así, a una especie de «El gran baile del mundo». Recuerdo, también, el título que dio Luis de Pablo a su obra de homenaje a Antonio Machado: todos, como osos de titiriteros, bailamos, «al son que tocan», el vals o el rock que nos ha tocado bailar.*

En la obra de Galdós se habla de *Apolo* (Apolonio), el menestral que pretende a una de las criadas de Doña Juana. Ahí queda todo, como tantas veces sucede con Galdós, en una figura apenas esbozada. Nieva ha advertido sus grandes posibilidades dramáticas y lo ha llevado al escenario, con una notable pluralidad de significados. Recordemos solamente algunos.

Ante todo, Apolo es la sombra que se desliza en la oscuridad, que aparece y desaparece en el jardín de Doña Juana: una presencia eminentemente teatral. Si recordamos una obra de Nieva que antes cité, *Delirio de amor hostil*, comprenderemos muy bien que no haya podido resistir la tentación de que aparezca en escena este Apolo, encarnación del mundo proletario, en medio de la alta o baja burguesía galdosiana.

Apolo, además, es un ser de la sombra, de la oscuridad; trae el mensaje de los demonios —tan presentes en la novela de Galdós, tan olvidados en su drama—, de una clase social que se rebela contra los poderosos, de los odios y los deseos criminales ocultos bajo la máscara de la buena educación. No es casual que sea Apolo el que abre la cancela del jardín y encamina a Casandra hacia el asesinato.

Pero hay más. En un mundo de actitudes rígidamente estereotipadas, de fotos fijadas, Apolo representa el desgarro y la chulería de los barrios bajos, pero también el profundo de lo turbio, de lo prohibido, de lo vital. Por eso, un acierto dramático de Nieva que me parece verdaderamente admirable es que, a los ojos de Casandra, Apolo aparece con los rasgos de su amado Rogelio. ¿Es que Casandra desearía un hombre como Apolo, en vez del tímido y vacilante Rogelio? ¿O es que Rogelio, bajo su apariencia de caballero, es tan canalla como Apolo, que lo manifiesta mucho más abiertamente? La línea de posibles sugerencias podría multiplicarse.

Apolo, exteriormente un chulo barriobajero, es también un «demonio interior», una presencia inquietante. Por eso, aparece bajo el nombre ambiguo de «la sombra»:

«(Rasca una cerilla, enciende el cigarro. Bajo la visera del chulillo es el rostro de Rogelio).

CASANDRA.—¡Rogelio!

LA SOMBRA.—¿Quién es Rogelio? Soy Apolo... ¿U no me conoces? (...) ¿No tienes miedo, pichona? Mía tú si acaso no sea yo un diablo. O que lo lleve dentro. Cada hombre tiene el suyo. Y cada mujer. La Doña Juana tiene legiones que le guarden los tesoros» (pág. 30).

Todavía más. La presencia costumbrista se eleva a la región del mito... sin abandonar el suelo madrileño, en el que se asienta. Apolo es un dios castizo: «El del paseo. El que está tan fresco entre la señora de los leones y el 'Netuno' del tenedor» (pág. 30). Es decir, entre las fuentes de la Cibeles y Neptuno, el Apolo del Paseo del Prado.

Galdós imaginó a Casandra como a una estatua, que depura en serena belleza clásica su trágico destino. A eso obedece el haberla hecho hija y modelo de un escultor, así como una curiosa escena de la novela en la que Casandra parece representar un «cuadro vivo»<sup>28</sup> de sí misma:

ALFONSO.—Su figura y rostro helénico parecen creados para el horror sublime de la tragedia. (Mirándola desde la antesala). Véanla desde aquí. (Casandra aprieta el puño y da un fuerte golpe sobre su rodilla).

CLEMENTINA.—Posee el arte de las actitudes. (Alza Casandra su cabeza y queda en actitud de arrogante fiereza). Ahora me causa miedo» (N, pág. 171).

Pero esto no pasa al drama. Nieva, en cambio, recoge la intuición galdosiana y le da forma dramática. Ante todo, al revés; no es que Casandra se parezca a una estatua, sino que la visión de una estatua, en la penumbra, hace pensar en Casandra:

ISMAEL.—Alguien parece haber allí. No distingo. Veo una figura blanca.

ZENÓN.—No es persona, sino estatua. Piedra inmortal, Ismaelito. ¿Sabes que muchas estatuas me recuerdan a Casandra?

ISMAEL.—Pobre estatua sin pedestal» (pág. 31).

Un paso más. Si Casandra es una estatua, y su pareja, Apolo = Rogelio = dios Apolo del Paseo del Prado, resultará que Casandra se identifica también con un mito madrileño, la Mariblanca:

APOLO.—¡Y dale bola! ¿Quién te ha metido en la cabeza que soy ese Rogelio? Apolo me llaman, Apolo el fresco, el gachó de la lira. Y tú eres la estatua Mariblanca que se dispone a ser mi novia. ¿No? Pues ven, que te lleve a un baile que yo me sé y te convidaré a buñuelos. ¿Eh? No es mal buñuelo el que podemos hacer tú y yo» (pág. 39).

Así, el círculo se cierra. Gracias a la intuición de Nieva, el drama burgués de Galdós, con un trasfondo trágico de estatua clásica, ha descendido a las

fuentes del sainete popular, que brotan de oscuros manantiales, a la vez que se eleva al mito madrileño; mito dieciochesco de la Mariblanca, olvidado, por cierto, y maltratado —la estatua por los suelos— por la incuria municipal.

Otro acierto dramático de Nieva: Casandra oye voces, en la oscuridad, que son llamadas diversas, mensajes contradictorios. Su puro nombre encierra ya una profecía trágica. El cínico Zenón lo pronuncia, sin llamarla, como un conjuro y una amenaza para la vieja: «*(Y el nombre clamado sonorea como en un temible vacío, lejos del mundo)*» (pág. 31). Casandra cumplirá su destino y Apolo, chulo madrileño doblado de dios clásico, se diluirá en la oscuridad, como una sombra inquietante. No tiene más cuerpo que un silbido castizo, un gesto chulángano o un sentimiento que va naciendo, sin que podamos sofocarlo.

He hablado ya bastante de la noche, de la oscuridad, del jardín-laberinto, de las voces, de las sombras. Los tiempos y los lugares se anudan, sin cortes tajantes, y todo parece ser una larga escena única, un conflicto prolongado.

Ese es, si no me equivoco, el tono de esta adaptación escénica de Nieva: «*La transición ha de ser algo fantasmagórica. Al principio, las acciones tienen una rapidez crispada*». Y un personaje burgués, Clementina, «*se muestra deplorable, toda chorreante, sacudiéndose las faldas y enjugándose el pelo*» (pág. 19). De modo paralelo, Doña Juana, en su enfrentamiento final con Casandra, «*queriendo enderezar su cofia, se mesa el pelo y algunos blancos mechones hacen de aquel rostro, antes digno, una máscara infeliz y grotesca*» (pág. 43). Pero la máscara —sugiere Nieva— era la anterior y ahora ha aparecido el verdadero rostro.

Las sombras inquietantes del jardín se transforman en una apacible escena doméstica: «*(Casandra se lleva las manos a la frente, como a punto de desvanecerse. De las sombras van surgiendo otros personajes. En un diván se hallan sentadas Clementina y Rosaura. Parecen estar tomando una taza de café. Zenón e Ismael hablan en un rincón. La luz aumenta y todo adquiere un tono real y cotidiano)*» (pág. 32).

A la inversa, el apacible grupo familiar parece corroído por una fuerza interior hasta que se deshace: «*El lejano grupo de parientes se nimba de una luz irreal*» (pág. 38). La terrible escena del asesinato se remata por el mismo procedimiento: «*Se escucha un confuso vocerío, ruido de puertas y de pasos. El grupo de Doña Juana y Casandra ha quedado fijo, iluminado de forma irreal. Un pequeño cúmulo oscuro de guardias y gentes de justicia, con Casandra esposada, se manifiesta también de modo estático, mientras comienza a alejarse levemente*» (pág. 45).

Alterna, pues, lo cotidiano con lo fantasmal. Así, por un lado, encuentran fácil solución muchos problemas de técnica teatral que planteaba la adaptación de un material inicialmente narrativo. Por otra parte —y creo que no hace falta subrayarlo más—, me parece que la unión de esas dos tonalidades posee un hondo sentido. Como en el caso de su trabajo sobre Larra, Nieva

también podría titular esta adaptación «representación alucinada» de la *Cassandra* galdosiana.

Al adaptador le quedan todavía, en la manga, dos ases para concluir brillantemente el juego. He aludido antes a los anuncios anticipados del vals, al tema que podríamos llamar del baile universal. En efecto, esta versión libre se cierra con un vals: «*La escena se ilumina en primer término con la bajada de dos grandes y suntuosas arañas encendidas. Un gran vals irrumpe sonora y rítmicamente, y de los lados surgen Clementina y Alfonso, Ismael y Rosaura en actitud danzante al ritmo del vals. Zenón hace molinetes con el bastón y conversa con Insúa. Otras parejas danzantes crean un fondo que da entorno al grupo, que se presenta como una vieja estampa de sucesos*» (pág. 45).

Una vez más, en la obra de Nieva, la plástica va unida al significado. Ha muerto Doña Juana y todos sus parientes han cobrado la herencia. (Cassandra, la asesina, que ha realizado lo que todos deseaban, está en la cárcel). El vals nos sirve para conocer su evolución. Todos siguen fieles al decoro social, al justo medio, al qué dirán: «Criatura, entre la pena rigurosa y la excesivamente benigna hay un justo medio. Un medio razonable que es la verdadera justicia» (pág. 45).

Nieva muestra aquí, una vez más, su afición por la ópera, por el gran teatro musical: *La Traviata*, *La Bohème*, *La viuda alegre*... Y, desde luego, ese *Gatopardo* filmado por Luchino Visconti que concluye con un larguísimo baile, mientras Burt Lancaster ve acercarse la muerte.

Como en la película, lo que vemos aquí, también, es el último baile. Como en ella, el vals es la conclusión de un drama individual, pero también de una época, de una sociedad. Nieva lo subraya con un último golpe de efecto. Cuando se está planteando la utilidad o la justificación del crimen de Cassandra, el tema se universaliza: aparecen dos chicos, con mazos de periódicos, que anuncian *El Imparcial*, con la última noticia, el asesinato de Cánovas por un anarquista. (Por supuesto, Nieva usa aquí libremente la cronología). Concluye así una época española, una fórmula política, una sociedad. Sin embargo, «*el baile continúa, girando rápidamente mientras se oscurece la escena*» (pág. 46). La imagen plástica nos ha hecho *ver* —si no me equivoco— la famosa frase de *El Gatopardo*: todo ha de cambiar —todo ha cambiado— para que todo siga igual.

#### d) *Conclusión*

El drama de Nieva, como el de Galdós, desemboca en el asesinato de Doña Juana. Pero no concluye ahí. Mediante ágiles prolongaciones y anticipaciones, se abre también a lo posterior: las consecuencias del asesinato, la actitud de los parientes de Doña Juana ante Cassandra, cuya acción les ha permitido beneficiarse de la herencia. Es decir, todo el conflicto que Galdós creó en su novela y que después suprimió, al adaptarla a la escena. De este modo,

el drama psicológico, burgués, de un pequeño grupo, amplía su horizonte y muestra su significado social.

En su versión libre, en definitiva, Nieva limina algo de lastre retórico y melodramático, herencia del siglo XIX. Explicita tensiones y conflictos latentes en la obra galdosiana. En mi opinión, logra presentar *teatralmente* el conflicto, mejor que lo hizo el propio Galdós en su adaptación escénica. Pero no olvidemos que su *invención escénica* y sus *imágenes plásticas* no pretenden otra cosa que ahondar dramáticamente en el camino abierto por la creación galdosiana.

Hace unos años, en este mismo lugar, en la primera reunión del Congreso Internacional Galdosiano, planteé un tema hasta cierto punto semejante: «*Tristana*, de Galdós a Buñuel». En ambos casos, un gran creador de nuestros días toma como punto de partida una obra del novelista canario para ofrecerla al público de hoy. Los galdosianos ortodoxos pueden sentirse molestos con Nieva lo mismo que con Buñuel. Y, sin embargo...

En el anterior Congreso señalaba cómo algunos lectores pueden juzgar con dureza a Buñuel porque poseen una imagen demasiado limitada del propio Galdós. O porque, conscientemente o no, son partidarios de una fidelidad al texto inspirador que hubiera conducido a una obra puramente arqueológica, «literatura filmada» y no auténtico cine.

El teatro posee también, por supuesto, sus leyes propias: es espectáculo, a la vez o antes que literatura. Cuando escucho solemnes y puritanas declaraciones de que a los clásicos (y Galdós es ya, para bien y para mal, un clásico) no se les puede tocar ni una coma, no puedo evitar el sonreírme. La representación impone sus leyes; también a los textos actuales de Antonio Buro Vallejo, Alfonso Sastre o Antonio Gala, por ejemplo. El que niegue esta evidencia es que no se ha acercado a un teatro, por dentro. Por otro lado, mantener escrupulosamente un texto no significa necesariamente autenticidad, cuando los otros elementos del *hecho teatral* han variado inevitablemente, con el paso de los años. En este caso, como en tantos otros, la fidelidad a la letra puede matar el espíritu.

Francisco Nieva ha realizado una versión muy libre de la obra galdosiana. En mi opinión, ha sabido unir magistralmente la fidelidad al espíritu de Galdós con la originalidad creadora. Su labor es una muestra admirable —me parece— de lo que se puede y debe hacer hoy con el teatro de Don Benito, sin aferrarse a tradiciones escénicas polvorientas ni desvirtuar el mensaje esencial de sus grandes novelas. Espero y deseo que esta versión suba efectivamente a un escenario. Con intentos como éste, el teatro de Galdós podrá mostrar su vitalidad histórica y actual, su significado, dentro del conjunto de la obra galdosiana, y su verdadero valor en la historia de la escena española de nuestro siglo.

Concluyo igual que hace, unos años: la versión libre de Francisco Nieva —igual que la de Luis Buñuel— ha venido a probar la actualidad inagotable



de Galdós: como todo auténtico clásico, se presta a sucesivas interpretaciones históricas y personales, sin dejar de ser él mismo ni perder su grandeza. Proponer nuevas *lecturas*, libres y personales, de Galdós, si se hace con talento, es un modo más de mostrar su permanente vigencia.

Agosto de 1978.

## NOTAS

<sup>1</sup> INMAN FOX, "Galdós' *Electra*. A Detailed Study of its Historical Significance and the Polemic between Martínez Ruiz and Maeztu", en *Anales Galdosianos*, 1, 1966, pp. 131-41.

<sup>2</sup> LUIS CERNUDA, *Poesía y literatura*, Barcelona, ed. Seix Barral (Biblioteca Breve), 1965.

<sup>3</sup> En su libro de crítica teatral *Las máscaras*, en *Obras Completas*, III, Madrid, ed. Aguilar (Biblioteca de Autores Modernos), 1963.

<sup>4</sup> LUCIANO GARCÍA LORENZO, "Sobre la técnica dramática de Galdós: *Doña Perfecta*. De la novela a la obra teatral", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 250-1-2, extra de homenaje a Galdós, Madrid, octubre 1970 - enero 1971, p. 461.

<sup>5</sup> *Cartas entre dos amigos del teatro*, eds. del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1969.

<sup>6</sup> *Obras Completas*, IV, 4.ª edición, Madrid, ed. Aguilar, 1960, p. 696.

<sup>7</sup> GONZALO SOBEJANO, "Razón y suceso de la dramática galdosiana", en *Anales Galdosianos*, volumen conmemorativo 1920-1970, año V, 1970, p. 40.

<sup>8</sup> Se consultará con provecho, por ejemplo, la introducción de RICARDO GULLÓN a su reciente edición de *Realidad*, Madrid, ed. Taurus (Temas de España), 1977. Especialmente, el apartado "La novela hablada".

<sup>9</sup> "Prólogo del autor" a *El abuelo*, en *Obras Completas*, VI, 4.ª edición, Madrid, ed. Aguilar, 1961, pág. 11.

<sup>10</sup> Véase mi *Introducción a la novela contemporánea*, 4.ª edición, Madrid, ed. Cátedra, 1976.

<sup>11</sup> Citaré la novela siempre por la edición de *Obras Completas* mencionada en la nota 10, pp. 115-221. El drama, *ibidem*, pp. 1156-1194.

<sup>12</sup> Prólogo a la novela, *ed. cit.*, p. 117.

<sup>13</sup> ELSA MARÍA MARTÍNEZ UMPIÉRREZ, "Epistolario: el problema de la transformación de la novela en drama a través de algunas cartas de don Benito", en *Actas del I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, eds. del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977, p. 113.

<sup>14</sup> *Artículo citado* en nota 4, p. 448.

<sup>15</sup> MANUEL ALVAR, "Novela y teatro en Galdós", en *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Madrid, ed. Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1971.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>18</sup> MARTÍNEZ DE LA ROSA, *Obras dramáticas*, edición de Jean Sarrailh, Madrid, ed. Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos), 1972, p. 282.

- <sup>19</sup> ALVAR, *Art. cit.*, p. 105.
- <sup>20</sup> ANDRÉS AMORÓS, *Vida y literatura en "Trotteras y danzaderas"*, Madrid, ed. Castalia (Literatura y Sociedad), 1973, pp. 78-85.
- <sup>21</sup> "Chismes y cuentos", en *Madrid Cómico*, n.º 3, 5 de marzo de 1910.
- <sup>22</sup> *Madrid Cómico*, n.º 5, 19 de mayo de 1910.
- <sup>23</sup> ABC, Madrid, martes 1 de marzo de 1910.
- <sup>24</sup> ABC, Madrid, miércoles 2 de marzo de 1910, p. 5.
- <sup>25</sup> ENRIQUE DÍEZ CANEDO, *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936: I: Jacinto Benavente y el teatro desde los comienzos del siglo*, México, ed. Joaquín Mortiz, 1968, pp. 96-99.
- <sup>26</sup> FRANCISCO RUIZ RAMÓN. *Historia del teatro español: I*, Madrid, ed. Alianza Editorial, 1974, p. 485.
- <sup>27</sup> Pueden verse sus frecuentes artículos en los suplementos literarios de los diarios *El País* e *Informaciones*, y sus colaboraciones en dos volúmenes colectivos:  
— *Análisis de cinco comedias* (en colaboración con Andrés Amorós y Marina Mayoral), Madrid, ed. Castalia (Literatura y Sociedad), 1977.  
— *Teatro español actual*, Madrid, ed. Cátedra, Fundación Juan March (Crítica Literaria), 1977.
- <sup>28</sup> Sobre los "cuadros vivos" puede verse *mi estudio citado* en la nota 20, p. 143.