

■ ■■■

CASANDRA Y LA MODERNIDAD

Julio Rodríguez Puértolas

En septiembre de 1905 Benito Pérez Galdós terminaba en Santander la versión novelada de *Casandra*; la teatral aparecía un lustro después. Una *Casandra* que era rigurosamente contemporánea en la primera formulación de la relatividad de Einstein; de la creación del *Aero-Club* de Madrid y de los *Sindicatos Católicos* de inspiración jesuita en Bilbao; de la insurrección popular rusa bárbaramente liquidada por el gobierno del zar Nicolás II; de los *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío y de la *Vida de Don Quijote y Sancho* de Miguel de Unamuno... Al año siguiente, en 1906, Picasso pintaba *Las señoritas de Aviñón* y Ramón y Cajal recibía el Premio Nobel de Medicina por su estudio sobre las neuronas.

Por otro lado y como es bien sabido, el siglo XIX había sido el siglo del positivismo y del optimismo burgués, que partía de la idea de que el mundo es mensurable, comprensible y racionalmente explotable. El mundo, en efecto, estaba «bien hecho». Sin embargo, ya en 1845-46 dos amigos alemanes trabajaban en un modesto tratado titulado *Ideología Alemana* y en el que podía leerse:

Los hombres se han formado siempre, hasta ahora, ideas falsas sobre ellos mismos, acerca de lo que son o debieran ser (...). Son unos creadores sometidos por sus propias creaciones (...). Así, en la imaginación, los individuos son más libres bajo el dominio de la burguesía que antes, dado que sus condiciones de existencia les son contingentes; en realidad, son de hecho menos libres porque están, en mucho, más subordinados a una fuerza objetiva (Marx-Engels, 1974: 11, 142).

Y cuarenta años después, Engels se hacía una inquietante pregunta:

¿Es nuestro pensamiento capaz de conocer el mundo real; podemos nosotros, en nuestras ideas y conceptos acerca del mundo real, formarnos una imagen refleja y exacta de la realidad? (...). El mundo no puede concebirse como un conjunto de objetos terminados, sino como un conjunto de procesos (Engels, 1974: 164, 196; cf. Lenin, 1974).

Así pues, la *Casandra* de 1905 es contemporánea de la teoría de la relatividad. Por lo demás, desde algún tiempo atrás se está cuestionando el concepto positivista-burgués de realidad y de racionalidad, y ello desde diversos frentes (podría recordarse el caso de la «novela gótica», por ejemplo; cf. Monleón, 1992). Pero ateniéndonos a lo que aquí nos ocupa, que es Galdós, el cuestionamiento mencionado —y el de su correlato, el *realismo* habitual hasta entonces— incluye, en mayor o menor grado, obras como *El amigo Manso* (1882), *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) o *Miau* (1888), hasta llegar a *Misericordia* (1897), que supone la ruptura total con el binomio realidad/realismo, y a *El caballero encantado* (1909; «Cuento real... inverosímil»). Y no es posible olvidar alguna de las novelas cortas de Galdós, como en especial *Celín* (1887; publicada en 1889; cf. Smith, 1992: 87-121).

Las grandes contradicciones del mundo capitalista estallan violentamente en 1914, pero podían detectarse desde hacía tiempo en todos los ámbitos de la actividad humana, sobre todo en el social y en el artístico (Rodríguez Puértolas *et al.*, 1981, II: 219-231, 283-284). Como ha señalado Zavala (1991: 20) con referencia a España:

Hacia final del siglo (1880 más o menos), el desencanto entre los sectores intelectuales y su campo cultural con el desarrollo democrático liberal se percibe como distancia y ruptura, en particular en la fecha coyuntural de la década de 1890 —fin de siglo—.

1898 es la fecha clave en que converge la *gente nueva* del modernismo y de la generación del *Desastre* con los «viejos» radicalizados y experimentalistas como Galdós; de este modo, españoles y americanos aparecen en un

punto de confluencia —la guerra hispano-americana— (...), centro de tensiones donde distintos modos de producción textual encuentran temporalmente su sentido (Zavala, 1991: 20; cf. Fernández Retamar, 1975).

Es la crisis del mundo decimonónico (cf. por ejemplo Serrano-Salaün, 1988; Litvak, 1900), de la Restauración —aunque formalmente el régimen subsiste hasta el golpe de Primo de Rivera en 1923—, pero también es la crisis «del gran relato de la septembrina» (Zavala, 1991: 22), esto es, de la gran novela realista que se desarrolla de un modo u otro en España después de 1868.

Me ocupo aquí de la *Casandra* novelada de 1905, y ello pese a quienes afirman —sin razonarlo demasiado— que la versión teatral es superior o que la narrativa es melodramática y artificial (Domènech, 1974: 228; Petit, 1972: 431). La crítica negativa acerca de las novelas dialogadas galdosianas aparece ya en *Clarín* (1912) y llega hasta nosotros (Bonet, 1972: 19-34, 64-69; 1990: 73-76). En 1889 publicaba Galdós la primera de esas nuevas novelas, *Realidad*; su carrera puramente teatral la iniciaba en 1892 con una versión escénica de la misma obra. (No puedo

ocuparme aquí del teatro de Galdós ni de su bibliografía, pero cf. Palomo Olmos, 1989, que estudia precisamente el paso de la novela al drama). A *Realidad* siguieron *El abuelo* (1897, «novela en cinco jornadas»; versión teatral, 1904) y *Casandra* (1905, «novela en cinco jornadas»; versión teatral, 1910). En 1909, en fin, *El caballero encantado* ofrece varios capítulos organizados dialógicamente y escénicamente, incluso con las correspondientes acotaciones, así como una discusión acerca del teatro de la época. Lo que todo esto significa no es otra cosa que una importante experimentación galdosiana en el arte de novelar, en sus problemas formales y en la vieja cuestión de los géneros, ya planteada por Cervantes cuando dijo aquello de que la épica lo mismo puede escribirse en prosa que en verso. En este sentido, los prólogos de Galdós a *El abuelo* y a *Casandra* en su versión novelada son absolutamente reveladores, y conviene repasarlos aquí en parte; acudiré de nuevo a ellos más adelante.

En el primero de estos textos (Pérez Galdós, 1990: 188-191) señala su autor que en *El abuelo* ha dado

el mayor desarrollo posible, por esta vez, al procedimiento dialógico, y contrayendo a proposiciones mínimas las formas descriptiva y narrativa.

Esto es, un «sistema dialógico, adoptado ya en *Realidad*». Por lo demás, y acogiéndose al conocido problema de si *La Celestina* es novela o drama, declara que si bien *El abuelo* parece obra teatral, no ha vacilado en llamarla novela. En el prólogo a *Casandra* (Pérez Galdós, 1990: 193.194) vemos de nuevo ideas semejantes, ahora tras una significativa forma expresiva:

Casemos, pues, a los hermanos Teatro y Novela, por la Iglesia o por lo civil, detrás o delante de los desvencijados altares de la Retórica, como se pueda (...). Los obreros jóvenes que tengan aliento, entusiasmo y larga vida por delante, levantarán la casa matrimonial de la Novela y el Teatro.

En fin, dice Galdós con referencia a *El abuelo* (*ibid.*: 191) que su *novela dialógica* es «ensayo de una forma que creo muy apropiada a nuestra época». Los motivos originales de tal «ensayo» han sido vistos claramente por Sobejano (1970: 40-41), quien escribe que en *Realidad* «la escisión» de las conciencias de los personajes

y su separación entre sí, fue lo que condujo a Galdós a las formas monológicas del soliloquio, el aparte y el monodialogo, y a la forma multiloquial de la conversación (...). Y sigo pensando que aquellos estados de conciencia constituyen el verdadero punto de arranque de la novela hablada, género intermedio que sirve a Galdós de puente entre la novela y el drama.

Que el problema preocupaba a Galdós es obvio; en *Casandra* puede leerse lo que sigue, de importancia sin duda radical para la cuestión aquí tratada (de muy contraria y negativa opinión es Bonet, 1990: 76; cf. Rodríguez Puértolas, 1977):

- ALFONSO. —Convengamos, amigo Insúa, en que existen estados especiales de conciencia, estados anímicos, a los cuales todavía no se ha puesto nombre.
- INSÚA. —(...) Ciertamente. Como que el lenguaje es un órgano muy primitivo..., muy imperfecto. La mitad de las cosas que sentimos y pensamos no pueden ser expresadas (*OC*, 1982: 973).

Añádase este otro fragmento del prólogo a *El abuelo* (1990: 189):

El sistema dialogal, adoptado ya en *Realidad*, nos da la forja expedita y concreta de los caracteres (...). La palabra del autor, narrando y describiendo, no tiene, en términos generales, tanta eficacia, ni da tan directamente la impresión de la verdad espiritual (...). 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.

Todo nos lleva, en efecto, y como dijera el propio Galdós —ya lo vimos— hacia una forma literaria nueva, más allá de los géneros tradicionales; a

la búsqueda de géneros «internos» (*sonite, druma, esperpento, nivola, novela poemática, greguerías* (...)). La mezcla de estilos, la no demarcación de los géneros históricos y literarios conduce a la no subordinación, uno de los más importantes rasgos de la «modernidad» (Zavala, 1990: 40, 81).

Dejando aparte las otras nuevas manifestaciones mencionadas en la anterior cita, parece evidente que el Galdós de *Cassandra*, esto es, de la «novela dialogada», tiene mucho que ver con la posterior *nivola* unamuniana y el *esperpento* valleinclanesco. Mas para llegar a ello se hace necesario, primero, tratar en concreto de lo que suele llamarse la «muerte del autor» (cf. por ejemplo Zavala, 1991: 134-135, 152, y su bibliografía). Cosa en que Galdós creía, como hemos visto poco más arriba, pero con notables matizaciones (1990: 189-190): es posible eliminar, como se dijo, «la mediación extraña», «la palabra del autor», pero no la presencia de éste como «fuente indispensable» de personajes y elementos varios de la obra. Sin duda: Galdós está de nuevo experimentando muy seriamente, y como dice Bonet (1990: 72), «quiere 'aproximar' el relato al lector, aspira a disolver la *sombra* del narrador que roba objetividad, independencia, a la obra».

De este modo ya es posible acudir a Unamuno, a la *nivola*, y más específicamente a *Niebla* (1914; manuscrito de 1907; recuérdense otros textos apropiados de Unamuno: *Paz en la guerra* (1897), *Amor y pedagogía* (1902), *Nada menos que todo un hombre* (1916), *Abel Sánchez* (1917). Incluso Pío Baroja es autor de una narración dialogada, *La casa de Aizgorri* (1911)). Con los experimentos galdosianos, y otros,

nos acercamos a lo que posteriormente será la *nivola* unamuniana, esto es, una novela abstracta reducida al tuétano psicológico de los actantes, desnuda de referentes paisajísticos, sociológicos y costumbristas (Bonet, 1990: 71).

Declara Unamuno (1946: 184) que con la *nivola*

Invento el género, e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place. ¡Y mucho diálogo! (cf. todo el capítulo XVII de *Niebla* y buena parte del XXX).

Por lo demás, Unamuno citaba elogiosamente ya en 1912 (cf. Zavala, 1991: 134) a Benedetto Croce, por destruir «la superstición de los géneros y las reglas». Ciertamente, pero no lo es menos que eso mismo venía haciendo Galdós desde tiempo atrás, cosa que Unamuno sabía —como sabía otras muchas del autor de *Casandra*, en quien se inspiró más de una vez— pero nunca dijo, pues negaba el pan y la sal a Galdós; véanse las duras palabras que publicó (1920) con motivo de la muerte del escritor canario.

Si Unamuno jugaba con sus *nivolas*, relacionadas con las *novelas dialogadas* de Galdós, Valle-Inclán hará lo mismo con sus *esperpentos*; es *Luces de Bohemia* el que aquí interesa de modo particular (primera versión, 1920; segunda, 1924). Algunos *esperpentos* son —o parecen serlo— novelas; otros son —o parecen serlo— teatro:

Por lo que a la novela se refiere, lo central del *esperpento* parece, pues, ser la reducción de la narración y la descripción de acotaciones impresionistas al estilo de guión cinematográfico y la presentación del diálogo de manera descollante, como en relieve; por lo que a la forma teatral se refiere (...), sin despegarse en absoluto de la insustituible estructura dialogada, las acotaciones, sumamente literarias, adquieren un valor en sí —narrativo y descriptivo— que proyecta su luz crítica sobre los diálogos. Formalmente (...) lo característico del *esperpento* es la deformación y limitación al mínimo necesario de ciertos elementos básicos de la novela realista, y la potenciación al máximo del diálogo y de la acotación como nuevo instrumento narrativo (Rodríguez Puértolas *et al.*, 1981: 259).

Precisamente lo que ocurre en, por ejemplo, *Casandra*. Ha de recordarse que la palabra *esperpento* aparece en textos galdosianos ya desde 1874, y que la

visión pesimista o «esperpéntica» de Galdós surge en los últimos *Episodios*, escritos a principios de siglo; las novelas de sus años finales rezuman espíritu sarcástico y de burla (*ibid.*: 258; cf. Rodríguez Puértolas, 1975: 205-207).

Como en Valle-Inclán, como en *Luces de Bohemia* (cf. Gaos, 1959: 222-223, para la relación del gallego con Galdós), si se compara *Casandra* con *Luces de Bohemia*, se encuentran algunos elementos comunes que llaman de inmediato la atención. En *Casandra* (pero también en *Realidad* y en *El abuelo*) la lista de personajes aparece bajo la rúbrica de *Dramatis Personae*, lo mismo que en *Luces de Bohemia*. Si, por otro lado, la *nivola* elimina descripciones para concentrarse en los diálogos, lo mismo ocurre en las otras dos obras consideradas, con el añadido común,

como ya se dijo, del gran papel de las acotaciones. Algún crítico (Bonet, 1900: 75-76) considera que las acotaciones de *Casandra* son totalmente improcedentes; lo cierto es que son consecuencia de la experimentación galdosiana, llevada a un desarrollo extremo por Valle-Inclán. Las semejanzas entre *Casandra* y *Luces de Bohemia* van más lejos, incluso a detalles; me limito aquí a mencionar un solo ejemplo. Si en la primera se habla de la catedral de «Santa Eironela» (ed. cit.: 980), en la segunda (ed. cit.: 148) es la «eironeia», justamente, lo que se practica en el Ministerio de la Gobernación: Iglesia y Estado unidos intertextualmente por la vía de la ironía.

La importancia seminal de la modernidad de Galdós va mucho más allá de lo hasta aquí dicho. En efecto, como ha escrito el maestro Casaldüero (1970: 171):

Casandra nos muestra el comienzo de la transformación de los seres cotidianos en figuras mitológicas; por fin, en los últimos *Episodios* de la serie quinta (1908-1912) y en *El caballero encantado* (1909), el mundo mitológico y fantástico es el que domina.

Ello es «manera de liberarse de la sujeción temporal y poder penetrar el sentido de los hechos» (Casaldüero, 1989: 11). Tres años después de la muerte de Galdós, el famoso poeta y crítico T. S. Eliot señalaba que James Joyce utiliza el *método mítico* frente al *método narrativo*; de este modo, concluye, se hace posible «el mundo moderno para el arte». He aquí el texto en cuestión (Eliot, 1923: 483), que es necesario leer atentamente para relacionarlo con *Casandra*:

In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. They will not be imitators, any more than the scientist who uses the discoveries of an Einstein in pursuing his own, independent, further investigations. It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history (...). It is, I seriously believe, a step toward making the modern world possible in art.

Pues bien, sólo en *Casandra*, y además de quien da título a la obra, encontramos a sus hijos Aquiles y Héctor, a un «criado viejo» llamado Saturno, a demonios varios; además, doña Juana Samaniego es calificada de «hidra» por la propia Casandra, su asesina. Muere *la hidra* (aunque resucitará bajo otra forma): quien en verdad ha muerto ha sido el Padre —pues «padre» es Doña Juana, como lo era Doña Perfecta, como lo será la Bernarda Alba de García Lorca—. Vemos así que en Galdós se mezcla la nueva «mitología», que Joyce llevará a su punto máximo en *Ulysses*, con también nuevos conceptos freudianos en torno a la muerte del Padre, esto es, de la autoridad. Como dijera Bajtin (1981: cap. IV), tras las huellas de Freud (1974, 1986, por ejemplo) y antes que Lacan (1966; cf. Davis, 1981), eliminada la voz autoritaria y única —y ello es aplicable

también, como ya se vio, a la «muerte del autor»— surge el discurso polifónico de la libertad. Coincido así en buena medida con Smith (1992: 104, nota), quien al tratar de *Celin* —de 1887, no se olvide—, escribe:

Lo útil de la metáfora paterna, tanto para referirse a estructuras del inconsciente como a las leyes públicas de nuestra cultura, como a una estructura narrativa, es precisamente que implica los tres órdenes, psíquico, cultural y formal, interrelación que me parece fundamental en el estudio de la literatura.

Se hace preciso tener en cuenta de nuevo a Eliot, esta vez su teoría de la *condensación*:

With the example of the nineteenth century behind him, Eliot naturally felt that, if the long poem was to continue to exist, there must be more to distinguish it than length, that its energy must be increased by the elimination of everything superfluous. To convey in poetry the actual passage of life, to bring to expression the varied range and volume of awareness which exists in a moment of consciousness, demanded, in Eliot's view, the strictest *condensation* (Matthiessen, 1959: 40; la cursiva es mía).

Ya hemos visto anteriormente teorías y prácticas de Galdós, Unamuno y Valle-Inclán —*novela dialogada, novela, esperpento*— que incluyen lo que Eliot, con referencia a la poesía, llama *condensación*. Pero veamos ahora esta frase de *Niebla* (ed. cit.: 235): «todo lo que en extensión parece ganarse, piérdese en intensidad». Y antes, claro está, otras cosas de los prólogos de Galdós a *El abuelo* y a *Cassandra*. Dice en el primero:

En toda novela en que los personajes hablan late una obra dramática. El Teatro no es más que *condensación* y acopladura de todo aquello que en la Novela moderna constituye acciones y caracteres (Pérez Galdós, 1990: 190; la cursiva es mía).

Y termina afirmando que la nueva «novela dialogada» es «muy apropiada a nuestra época, tan gustosa de lo *sintético* y ejecutivo» (*ibid.*: 191; la cursiva es mía). La misma idea aparece de nuevo en el prólogo de *Cassandra* (*ibid.*: 193), que podría calificarse tanto de «Novela intensa» como de «Drama extenso». Y sigue:

Los tiempos piden al Teatro que no abomine absolutamente del procedimiento *analítico*, y a la Novela, que (...) se deje llevar a la *concisión* activa con que presenta los hechos humanos el arte escénico (la cursiva es mía).

La *condensación* de Eliot, la *intensidad* de Unamuno, nos llevan hasta el Galdós que también habla de *condensación*, de *sintético* y de *Intenso*: hasta el Galdós que está en el germen mismo de la modernidad del siglo xx, como *Cassandra* y otros textos suyos demuestran. Y como lo demuestra, en otro orden, el final abierto de esta obra, de acuerdo con unos criterios artísticos que están ya presentes en el *Libro de Buen amor*, y desde luego en Cervantes, y que propugnan la libertad interpretativa

—y de nuevo polifónica— del lector. Se trata, en efecto, «de una invitación metalingüística al lector a colaborar, a llenar los vacíos del texto» (Zavala, 1991: 134, también 1990: 48, nota). Véase, justamente, lo que dice un importante personaje de *Casandra*:

Hijo mío, las historias verdaderas no tienen desenlace (...). Los desenlaces son artificios inventados por los malos poetas (ed. cit.: 937).

Y de nuevo Unamuno, tras los pasos de Galdós, declara paladinamente: «el lector que busque novelas acabadas no merece ser mi lector» (*Cómo se hace una novela*, OC, X: 893).

La modernidad de *Casandra* incluye otros aspectos. Ya mencioné más arriba el papel inquietante y renovador de la «literatura gótica» dentro del mundo de la racionalidad y el orden de la burguesía decimonónica; *Casandra* contiene una serie de elementos que pueden y deben incluirse en ese ambiente. Así referencias a vampiros y murciélagos, demonios, personajes fúnebres, ataúdes; este «goticismo» se concentra en Doña Juana Samaniego, «bestia apocalíptica» (ed. cit.: 936), «mensajero del mal» (956), «serpiente boa» (992) cuyos besos hielan la sangre (932). Aseginada «la hidra» por *Casandra*, parece reencarnarse en una miserable mendiga madrileña (1005-1009), figura en que se confunden simbolismo, alucinación y terror (cf. Correa, 1962: 219-220; Mora García, 1981: 117-118) y que llamó poderosamente la atención de Unamuno, según declara en una de sus cartas a Galdós (De la Nuez-Schraibman, 1967: 65).

Más importante sin duda, por su verdadera y radical modernidad, es la cuestión de la intertextualidad, «una intertextualidad cultural que revela una variedad de formas; no está reñida con la ironía ni la complacencia» (Zavala, 1990: 47; la referencia es a Valle-Inclán, pero válida igualmente para el Galdós de *Casandra*; cf. también Genette, 1982; Zavala, 1991: 61). Aquí, esa intertextualidad, en sus varias formas, incluye una maligna utilización del soneto de Cervantes al túmulo sevillano de Rellpe II, transformado en el de Doña Juana Samaniego (ed. cit.: 978); igual carga irónica tiene el «Toda júbilo es hoy la gran Toledo» (977), endecasílabo con que comienza la dieciochesca *Raquel* de Vicente García de la Huerta. El uso de un famoso verso de la «escena del sofá» del *Tenorio* de Zorrilla alcanza en verdad categoría esperpéntica cuando ante el retrato del marido de Doña Juana un personaje rememora su *currículum*: «¿no es verdad, ángel de amor, que practicaste la usura grande y épica...?» (919). Otro de los protagonistas comenta becquerianamente un fortuito encuentro suyo con *Casandra* (966): «Hoy la he visto; hoy creo en Dios».

Fuera de la literatura española aparecen en *Casandra* varias utilidades del *Macbeth* de Shakespeare con referencia a clementina, sobrina de Doña Juana, que llega a ser llamada «Lady Macbeth» (975, 990) por decir frases literales del drama. Por lo que a modernidad se refiere

es mucho más significativo el encontrar en *Casandra* dos alusiones a *La bête humaine* del naturalista Zola (1890), en fascinante fusión con el Freud de la interpretación de los sueños. En efecto, como dice el marido de la citada Clementina a propósito de ésta, «en el sueño nos acometen pasiones que salen del seno de la bestia humana, donde yacían ocultas» (952); y otro personaje declara: «en el sueño de una nerviosa leeré el poema de la bestia humana» (*ibid.*). Pocos años después, en 1909, Galdós hablará en *El caballero encantado* de, por ejemplo, «la subconciencia o conciencia elemental (...), como escondida y agazapada en lo recóndito del ser» (Pérez Galdós, 1977: 117), del «desdoblamiento de las dos figuras, de las dos personalidades» (*ibid.*: 125); ambos casos van acompañados de referencias a «los estudiosos de la psiquis». Recordemos ahora simplemente que *La interpretación de los sueños* de Freud aparecía en 1900, y que para cuando se escribe *Casandra* aspectos importantes del psicoanálisis eran ya conocidos en España (cf. Glick, 1981).

En otro orden, un caso de curiosa intertextualidad es el del nombre del gato con que juega Corrita, una de las niñas de *Casandra*: «Pirracas» (955). Curioso porque el cronista teatral que en marzo de 1892 publicó reseñas muy negativas de *Realidad* (su nombre era Matías Padilla) firmaba como *El abate Pirracas* (Shoemaker, 1974; Sackett, 1982). Y más curioso aún porque muchos años después la niña Celia, de los conocidos libros infantiles de Elena Fortún, tenía una gata llamada «Pirracas» (cf. por ejemplo *Celia en el mundo*, 1940; para la relación de Elena Fortún y de su marido Eusebio Gorbea con los ambientes teatrales anteriores a la Guerra Civil, cf. Martín Gaité, 1992).

Pero *Casandra* parece funcionar intertextualmente también hacia el futuro; ya se habló, por ejemplo, de la evidente semejanza entre Doña Juana Samaniego y la Bernarda Alba lorquiana (cf. Petit, 1972: 22-23). Sin entrar en el gran tema de la presencia de Galdós en el cine de Luis Buñuel (Galeota, 1988; Fuentes, 1989; Utrera Macías, 1989) señalo ahora únicamente un eco de *Casandra* en *El fantasma de la libertad* (1974). Si en la novela se habla de la «simetría burguesa» (908) con que están colocados los cuadros en casa de Doña Juana, en la película alguien, tras mirar con atención los objetos que hay sobre la repisa de una chimenea sin duda *burguesa*, exclama: «estoy harto de la simetría» (Buñuel, 1975: 27). Pero hay una semejanza en verdad espectacular, y directamente literaria —y social— con el cuento de Gabriel García Márquez titulado *Los funerales de la Mamá Grande* (1962). La proximidad de ambas narraciones, ideológica, temática, expresiva, es extraordinaria; a más de cincuenta años de distancia, *Casandra* parece revivir en la magnífica narración de García Márquez. (Para un estudio detallado de esta semejanza, cf. Rodríguez Puértolas, 1975: 208-212).

Así pues, ni «senilidad», ni «decadencia» ni «caos literario» es posible hallar en *Casandra*, como tampoco en las obras posteriores de Galdós. Se trata de algo muy diferente:

La evolución ideológica de Galdós es paralela a su permanente experimentación narrativa, en un proceso doblemente superador: el de las limitaciones liberales y burguesas por un lado, y el del realismo vulgar de la novela decimonónica habitual por otro (Rodríguez Puértolas, 1977: 21).

Se ha dicho de Joyce y de Eliot, de Stravinsky y de Picasso, algo que es posible aplicar, literalmente y palabra por palabra, a Galdós: que todos sintieron

a common urgency not to rest in the development of one manner, but to press on from each discovery to another (...), their unwillingness to be confined long to any given method of presentation is obviously owing in part to their extraordinary historical consciousness, to their knowledge of so many possible techniques that they can not remain satisfied with the limitations of any one (...). The experiment, the trial of new possibilities, is a sign of life and not of death (Matthiessen, 1959: 134-135).

Así, ciertamente, con Galdós y con *Casandra*, ejemplo notable de la *modernidad* de su autor.

BIBLIOGRAFIA

- BAJTIM, MIJAIL, *The Dialogic Imagination* (Austin, 1981, Universidad de Texas).
- BONET, LAUREANO, *de Galdós a Robbe-Grillet* (Madrid, 1972; Taurus).
- Introducción a Pérez Galdós, *Ensayos de crítica literaria* (Barcelona, 1990²; Edicions 62).
- BUÑUEL, LUIS, *El fantasma de la libertad* (Barcelona, 1975; Aymá).
- CASALDUERO, JOAQUÍN, *Vida y obra de Galdós* (Madrid, 1970³; Gredos).
- «Galdós y su obra», en Julio Rodríguez Puértolas (ed.), *Galdós en el centenario de «Fortunata y Jacinta»* (Palma de Mallorca, 1989; Prensa Universitaria), 7-12.
- Clarín. Galdós* (Madrid, 1912; Renacimiento).
- CORREA, GUSTAVO, *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós* (Madrid, 1962; Gredos).
- DAVIS, ROBERT C., *The Fictional Father: Lacanian Readings of the Text* (Amherst, 1981; Universidad de Massachusetts).
- DE LA NIJFZ, SEBASTIÁN, y SCHRAIBMAN, JOSÉ, *Cartas del archivo de Pérez Galdós* (Madrid, 1967; Taurus).
- DOMÉNECH, RICARDO, «Ética y política en el teatro de Galdós. Aproximación a *Cassandra* y *Sor simona*», *Estudios Escénicos*, 18 (septiembre 1974), 223-249.
- ELIOT, T. S., «Ulysses, Order and Myth», *The Dial* (noviembre 1923), 480-483.
- ENGELS, FRIEDRICH, *Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana* (México, 1974³; Cultura Popular).
- FERNÁNDEZ RETAMAR, ROBERTO, «Modernismo, noventiocho, subdesarrollo», en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones* (La Habana, 1975; Casa de las Américas), 97-106.
- FORTÚN, ELENA, *Celia en el mundo* (Madrid, 1940; Aguilar).
- FREUD, SIGMUND, «Moisés y la religión monoteísta», en *Escritos sobre judaísmo y antisemitismo* (Madrid, 1974²; Alianza), 7-198.
- *La interpretación de los sueños*, 3vv. (Madrid, 1986; Alianza).
- FUENTES, VICTOR, *Buñuel: cine y literatura* (Barcelona, 1989; Salvat).
- GALEOTA, VITO, *Galdós e Buñuel* (Nápoles, 1988; Istituto Universitario Orientale).
- GAOS, VICENTE, *Temas y problemas de la literatura española* (Madrid, 1959; Guadarrama).
- GENETTE, GÉRARD, *Palimpsestes* (París, 1987; Seuil).
- GLICK, THOMAS F., «La recepción del psicoanálisis en España», *Estudios de Historia Social*, 16-17 (enero-junio 1981), 27-39.
- LACAN, JACQUES, *Écrits I* (París, 1966; Seuil).
- LENIN, VLADIMIR ILIICH, *Materialismo y empiriocriticismo* (Madrid-Bilbao, 1974; Zero).
- LITVAK, LILY, *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo* (Barcelona, 1990; Anthropos).

- MARTÍN GAITE, CARMEN, Introducción a Elena Fortún, *Celia, lo que dice* (Madrid, 1992; Alianza).
- MARX, KARL, y FRIEDRICH ENGELS, *Ideología alemana* (México, 1974³; Cultura Popular).
- MATTHIESSEN, F. O., *The Achievement of T. S. Eliot. An Essay on the Nature of Poetry* (Nueva York, 1959⁵; Universidad de Oxford).
- MONLEÓN, JOSÉ B., Introducción a Gustavo Adolfo Bécquer, *Leyendas* (Madrid, 1992; Akal).
- MORA GARCÍA, JOSÉ LUIS, *Hombre, sociedad y religión en la novelística galdosiana, 1888-1905* (Salamanca, 1981; Universidad).
- PALOMO OLMOS, BIENVENIDO, «De la novela al teatro: modificaciones en las técnicas de introspección», en *Actas III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, II (Las Palmas de Gran Canaria, 1989; Cabildo Insular), 435-444. Y «De la novela al teatro: modificaciones en la estructura interna», *ibid.*, 445-457.
- PÉREZ GALDÓS, BENITO, *El caballero encantado*, ed. Julio Rodríguez Puértolas (Madrid, 1977; Cátedra).
- *Cassandra*, en *Obras Completas, Novelas III* (Madrid, 1982⁵; Aguilar).
- *Ensayos de crítica literaria*, ed. Laureano Bonet (Barcelona, 1990²; edicions 62).
- PETIT, MARIE-CLAIRE, *Les personnages féminins dans les romans de Benito Pérez Galdós* (París, 1972; Les Belles Lettres).
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, JULIO, *Galdós: Burguesía y Revolución* (Madrid, 1975; Turner).
- Introducción a Benito Pérez Galdós, *El caballero encantado* (Madrid, 1977; Cátedra).
- *et al.*, *Historia Social de la Literatura Española*, II (Madrid, 1981²; Castalia).
- SACKETT, THEODOR A., *Galdós y las máscaras. Historia teatral y bibliografía anotada* (Verona, 1982; Universidad de Padua).
- SERRANO, CARLOS, y SERGE SALAÜN, eds., *1900 en Espagne. (Essai d'histoire culturelle)* (Burdos, 1988; Universidad).
- SHOEMAKER, WILLIAM H., «La acogida pública y crítica de *Realidad* en su estreno», *Estudios Escénicos*, 18 (setiembre 1974), 25-40.
- SMITH, ALAN E., *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra* (Barcelona, 1992; Anthropos).
- SOBEJANO, GONZALO, «Razón y suceso de la dramática galdosiana», *Anales Galdosianos*, V (1970), 39-54.
- UNAMUNO, MIGUEL DE, «La sociedad galdosiana», *La Lectura*, XX.1 (1920), 68-69.
- *Niebla* (Madrid, 1946; Aguilar).
- «Cómo se hace una novela», en *Obras Completas*, X (Madrid, 1961; Afrodisio Aguado).
- UTRERA MACÍAS, RAFAEL (ed.), *Galdós en la pantalla* (Las Palmas de Gran Canaria, 1989; Gobierno de Canarias).
- VALLE-INCLÁN, RAMÓN MARÍA DEL, *Lucas de Bohemia*, ed. A. N. Zahareas y G. Gillespie (Edimburgo, 1976; Edinburgh Bilingual Library).
- ZAVALA, IRIS M., *La musa funambulesca. Poética de la carnavalización en Valle-Inclán* (Madrid, 1990; Orígenes).
- *Unamuno y el pensamiento dialógico* (Barcelona, 1991; Anthropos).