

# ¿UNA SOCIEDAD INFERNAL? CASANDRA Y LA IMAGEN DE ESPAÑA EN LOS ALBORES DEL SIGLO XX<sup>1</sup>

## AN INFERNAL SOCIETY? CASANDRA AND THE IMAGE OF SPAIN AT THE BEGINNING OF 20<sup>TH</sup> CENTURY

*Raquel Arias Careaga\**

### RESUMEN

La España de la Restauración ocupa el eje central de la primera novela publicada por Galdós en el siglo XX. Las alianzas entre poder económico y poder espiritual se pondrán de manifiesto en *Casandra* a través de profundas transformaciones del concepto de novela realista. Ni personajes ni estructura ni narrador pertenecen ya a la novela decimonónica. Una nueva sociedad necesita una forma de expresión también diferente para dar cuenta de la verdad oculta tras las apariencias. Y así los demonios se adueñan de un país al que no se le permite modernizarse ni progresar.

**PALABRAS CLAVE:** economía, Iglesia, novela dialogada, demonios.

### ABSTRACT

The Spain of the *Restauración* constitutes the central point of the first novel published by Galdós in the 20<sup>th</sup> Century. The links between economic and spiritual powers appear in *Casandra* along the profound transformations of the concept "novela realista". Characters, structure, and narrator have now nothing to do with the concept of realist novel. A new society needs also a new form of expression in order to present Reality beyond Appearance. So, demons control finally a country neither modernized nor progressive.

**Keywords:** Economy, Church, dialog novel, demons.

Luego se armará otro andamiaje..., llámelo usted República, llámelo Monarquía restaurada. Total: revoco, raspado de la vieja costra, nuevo empaste con yeso de lo más fino y encima pintura verde o rosa... Y el edificio cuanto más viejo más pintado. Pasarán años y aquí estoy yo para derribarlo antes de que se desplome y aplaste a todos los que estamos dentro.

Benito Pérez Galdós, *La de los tristes destinos*.

Con estas palabras que Galdós escribe en 1907, es fácil entender el desaliento que la situación de España en los comienzos del siglo XX provoca en el espíritu crítico del novelista. La crisis que el régimen de la Restauración arrastraba prácticamente desde su inauguración en 1875 había estallado en 1898 poniendo fin a los desvaídos sueños de grandeza de un imperio desmoronado hacía ya tiempo. El fracaso de la Revolución de 1868 había cerrado el paso a una posible modernización de las estructuras económicas y sociales de un país eminentemente agrario como era la España del XIX (Martínez Cuadrado: 1980, 129). La restauración de la monarquía y el establecimiento del sistema de turno de partidos mantienen una situación de privilegios basados en la tradición y de espaldas a los profundos cambios que el capitalismo estaba provocando en el resto de los países europeos (Tuñón de Lara: 1984, 103).

El bloque de poder que se forma a partir de 1875 está configurado esencialmente por la aristocracia relacionada con la propiedad de la tierra y la alta burguesía financiera, agrupadas ambas en torno a los valores de lo que podemos llamar todavía el «antiguo régimen» (Tuñón de Lara: 1972, 188). Esta unión hará prevalecer los intereses de los grandes propietarios agrarios sobre los de la empresa industrial y financiera, constituyéndose así en la fuerza dominante de la sociedad española del momento. La

---

\* Universidad Autónoma de Madrid

consecuencia inmediata es el profundo atraso económico arrastrado por unas estructuras basadas en la posesión de la tierra, pero no en su explotación y aprovechamiento económico.

Un papel importante en el mantenimiento de este orden social y económico es el desempeñado por la Iglesia Católica, rápidamente aliada con el nuevo bloque oligárquico tras haber visto peligrar su posición preeminente durante la Primera República. El partido conservador de Cánovas del Castillo se apresuró a devolverle aquellos privilegios que la constitución de 1869 le había recortado. A cambio, la Iglesia ejerció una función legitimadora del nuevo régimen, ejemplo de lo cual es el reconocimiento que la Santa Sede hará del Estado constituido tras la Restauración.

El flujo de capital hacia la Península, provocado por la pérdida de las últimas colonias en América en 1898, permitió la aparición de grandes entidades financieras como el Banco Hispano-Americano, el Banco de Vizcaya y el Banco Español de Crédito (Martínez Cuadrado: 1980, 207). Todos estos factores provocan además el crecimiento de la clase trabajadora en el sector industrial y empiezan a desestabilizar las viejas estructuras agrarias, así como el caciquismo sobre el que se apoya la oligarquía en el poder (Tuñón de Lara: 1984, 103).

Pero paralelamente a esta situación, la nueva posición de España al comenzar el siglo XX provoca una revisión de los valores caducos que habían conducido a dicho desastre. La pequeña burguesía, alejada de los órganos de poder desde el inicio de la Restauración, empieza a manifestar su disconformidad con un rumbo histórico que la había marginado (Rodríguez Puértolas: 1999). De esta frustración nace el regeneracionismo, con Joaquín Costa a la cabeza y su petición de una revolución *desde arriba* que evite la revolución popular incontrolable (Costa: 1967, 219), cada vez más cerca de convertirse en una amenaza real.

Todos y cada uno de los factores mencionados cristalizarán en 1905 en una extraña novela llamada *Cassandra*, la primera que su autor publicaba una vez empezado el siglo XX.

#### PÉREZ GALDÓS Y LOS INICIOS DEL NUEVO SIGLO

El cambio de siglo encontró a Benito Pérez Galdós sumergido en una serie de necesidades económicas que le deciden a comenzar la tercera y cuarta serie de los *Episodios Nacionales*, ya que necesita abonar los costes de un pleito que al fin le ha convertido en propietario de sus obras frente a su antiguo editor. De 1898 a 1900 toda su actividad literaria estará centrada en las novelas de esta tercera serie, pero a partir de 1901, Galdós continúa la fructífera producción teatral comenzada en 1892 con la adaptación de *Realidad*, a instancias del actor y director Emilio Mario. Precisamente de 1901 es *Electra*; *Alma y vida* aparece al año siguiente, *Mariucha* en 1903, la versión teatral de *El abuelo* en 1904 y *Bárbara y Amor y ciencia* en 1905.

Desde 1898, año en que publica *El abuelo*, Galdós no escribirá ninguna novela, centrado como está en los *Episodios* y en el teatro. Será en 1905 cuando aparezca *Cassandra*, prueba evidente de la evolución sufrida por el maestro del realismo español en su concepción de la novela y de la literatura. Por otro lado, aunque evidentemente unido a su evolución literaria, Galdós es cada vez más activo en cuanto a su participación política, actividad esta que culminará en 1910 con su elección como diputado por la Conjunción Republicano-Socialista, de la que era presidente junto a Pablo Iglesias desde el año anterior.

Galdós señala las causas de la situación de España tanto en obras literarias, como ensayos o correspondencia privada. Además del caciquismo, uno de los principales peligros que acechan al progreso español es, para el autor canario, el clericalismo y la incapacidad de los gobiernos para limitar el poder eclesiástico en alza, como afirma en 1901, en un artículo titulado precisamente “La España de hoy”: «henos en pleno siglo XX con el mal en aterrador aumento, la muchedumbre eclesiástica cada día más dominadora y absorbente» (Bonet: 1990, 229). Ese mismo año se estrena *Electra*, todo un aldabonazo contra el poder de los jesuitas y sus métodos para captar adeptos entre los jóvenes.

El interés por este tema, lejos de desaparecer, se irá acrecentando a medida que Galdós profundiza en las características que la España de la Restauración está tomando en el siglo recién estrenado y, de hecho, será uno de los principales impulsos del Galdós político: «Combatir la barbarie clerical hasta desarmarla» (Armas Ayala: 1989, 484). Los acontecimientos de la Semana Trágica en Barcelona son interpretados por Galdós en los siguientes términos: «Ya se ha visto la verdad de lo de Barcelona. Total varios tumultos y 40 conventos quemados. En buena hora sea. Ya les reedificarán las casas a las monjitas y frailecitos y todo volverá a lo que fue. Pero ha sido una lección, un primer aviso» (carta a

Teodosia Gandarias citada por Ortiz-Armengol: 1996, 686). Las conexiones entre el poder económico y el religioso serán uno de los temas principales de *Casandra* en 1905, en lo que casi parece una respuesta a las críticas hechas por Pablo Iglesias, que con el título “La tactique du Parti ouvrier espagnol”, aparecieron en un periódico francés, *La Petite République*, el 21 de abril de 1901, ante el impresionante éxito de *Electra*:

Pour un socialiste, la question essentielle est la question économique. Le problème religieux, si important qu’il soit en Espagne, ne domine pas les autres. D’ailleurs, ceux qui donnent en Espagne le plus d’importance à la question religieuse ne sont pas contre le clergé, mais contre les moines. Nous, socialistes, nous sommes contre les églises (Blanquat: 1966, 283).

#### UN NUEVO CONCEPTO DE NOVELA: LA DESAPARICIÓN DE LOS GÉNEROS

Para dar cuenta de esta realidad, Galdós es consciente de que debe indagar en una forma estética que renueve la expresión artística. Desde 1881 se había ido infiltrando en su producción narrativa la utilización del diálogo teatral (Sánchez: 1974, 108), del que podemos encontrar ejemplos en *La Desheredada*, *El doctor Centeno*, *Tormento* o *La de Bringas*. No es casualidad que esto coincida con lo que el propio Galdós denominaba su «segunda manera de novelar», caracterizada por la incorporación tanto de innovaciones técnicas, entre las que está la utilización del narrador como una voz más dentro de la novela, alejándose del narrador decimonónico (Willem: 1999, 182), como del proyecto de realizar un pormenorizado análisis de la sociedad surgida de la Restauración. La definitiva eclosión del llamado «sistema dialogal» se producirá en 1889, con la aparición de la novela *Realidad*, en la que Galdós da el salto hacia una nueva concepción formal del estilo narrativo.

En 1897, en el prólogo de su novela *El abuelo*, Galdós hace por fin una defensa de esta nueva concepción narrativa, defensa basada principalmente en la destrucción de la división en géneros literarios: «En toda novela en que los personajes hablan, late una obra dramática. El Teatro no es más que la condensación y acopladura de todo aquello que en la Novela moderna constituye acciones y caracteres» (Bonet: 1990, 190). Esta imbricación entre los géneros le permite indagar en las posibilidades que ofrece la novela. Pero no la novela tradicional, sino la novela como género que acepta cualquier tipo de modificación: «La evidente libertad y carencia de reglas de la novela es la prueba de que su *forma de exposición* es la más poderosa. En la novela *forma de exposición* y *forma absoluta* (forma material y forma artística, en un lenguaje más actual) se funden» (Beltrán: 2004, 60).

El propio *Clarín* (1972, 135), contemporáneo, amigo y admirador de Galdós, opina algo similar: «no hay límites para el *género novelesco*, [...] todo cabe en él, porque es la forma libre de la literatura». Galdós expone con claridad, en términos de eficacia literaria, los motivos que le han llevado a adoptar este método en sus nuevas novelas:

El sistema dialogal (...) nos da la forja expedita y concreta de los caracteres. Éstos 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 (Bonet: 1990, 189).

El prólogo de *Casandra* en 1905 es una nueva defensa de este «subgénero», fruto del entrecruzamiento del «procedimiento analítico» propio de la novela y de la «concisión activa» del arte escénico. Pero de este matrimonio incestuoso, en palabras de Galdós, aún se deben esperar grandes resultados futuros. Como se dice para terminar el mencionado prólogo:

Claro es que la perfecta hechura que conviene a esta híbrida familia no existe aún en nuestros talleres. Sin duda, será menester atajar el torrente dialogal, reduciéndolo a lo preciso y ligándolo con arte nuevo y sutil a las más bellas formas narrativas... Pero no faltarán ingenios que hagan esto y mucho más. Los obreros jóvenes que tengan aliento, entusiasmo y larga vida por delante, levantarán la casa matrimonial de la Novela y el Teatro.

Uno de esos «obreros jóvenes» retomaría años después este prólogo reproduciéndolo completo al frente de una de sus obras y explicando claramente cuál era ese camino intuido por Galdós: «poco tengo que añadir como explicación de la forma de este *Campo francés* si en el texto anterior se lee *Cine* donde Galdós escribió *Teatro*» (Aub: 1979, 12; confróntese también Sánchez: 1974, 28). Porque, efectivamente, si a algo se parecen estas novelas dialogadas de Pérez Galdós es a un guión cinematográfico, utilizando magistralmente las acotaciones para construir las imágenes que el lector debe *ver* al leer las palabras de cada uno de los personajes.

Galdós hace una encendida defensa del nuevo arte, en el que intuye un nuevo camino para las formas narrativas y dramáticas. El 9 de junio de 1913 Galdós publica en *El Liberal* su memoria de la gestión llevada a cabo como director del teatro Español durante la temporada 1912-1913 (Menéndez Onrubia y Ávila Arellano: 1988, 171-204) y afirma:

No es prudente maldecir al cinematógrafo, como hacen los entusiastas del teatro: antes bien, pensemos en traer a nuestro campo el prodigioso invento, utilizándolo para dar nuevo y hermoso medio de expresión al arte escénico, sin que este, poseedor de la palabra, pierda nada con la colaboración del elemento mímico, y la exuberancia descriptiva de los lugares geográficos, visión rápida que no cabe en la estrecha medida del verbo literario. ¿Cómo se hará esta colaboración? No lo sé; quizá lo sepa pronto (Madariaga: 1992, 43-44; Rubio Jiménez: 1993, 544).

La aparición del cine sonoro dará la respuesta a esa pregunta final, pero aunque Galdós no llegó a verlo, sus novelas dialogadas estaban ya muy cerca de esa nueva expresión moderna; en este sentido Menéndez Onrubia (1983, 273-274) llega a afirmar que «toda la narrativa galdosiana y todo su teatro sólo podría haber encontrado el vehículo adecuado de expresión a través del celuloide», y añade «Galdós es un auténtico novelista moderno; un guionista y director cinematográfico adelantado a su época» (p. 277); sin olvidar lo que dice Madariaga (1992, 48):

Advirtamos que, aunque el escritor emplee un lenguaje cinematográfico, al utilizar la misma técnica del cine [...] al estilo de una cámara en movimiento, no quiere ello decir que intentara, conscientemente, imitar la forma de expresión del cine. Galdós, como otros autores, emplea este lenguaje que coincide o se ajusta a esta técnica, aun antes de que aparecieran determinados descubrimientos cinematográficos.

De lo que se trata en realidad es de «la reivindicación de la novela como el género adecuado para el diagnóstico de crisis vinculadas a la historia de un pueblo cuya naturaleza sólo puede entenderse a través de la narración y no a través de la aplicación de los grandes principios de la lógica» (Mora: 2006, 83). No hay que olvidar, además, que en el caso de *Casandra* algunas de las acotaciones llegan a ser tan plásticas y tan visuales que no pueden por menos que recordar al teatro de Valle-Inclán y en concreto a la construcción del esperpento como instrumento de análisis de la sociedad española. Es importante recordar a este respecto que «la palabra *esperpento* aparece en textos galdosianos ya desde 1874» (Rodríguez Puértolas: 2006, 39) y que, por tanto, Galdós es también en este aspecto un precursor de aspectos que se desarrollarán después en diversas obras y autores.

#### CASANDRA Y LA ESPAÑA DEL MOMENTO

¿De qué habla *Casandra*, esta novela titulada con el nombre de una profetisa condenada a no ser creída? Nos encontramos ante un retrato fiel de la realidad expuesta al comienzo de este trabajo, siguiendo el planteamiento que ya señaló José Luis Mora para la obra del autor canario en su conjunto: «encontrar las causas y no solo los efectos (apariencias) del fracaso» (Mora: 2006, 85). Para ello utilizará, alejándose de la representación realista, otros recursos que se acercan más a lo simbólico y mitológico. *Casandra* representa un salto cualitativo en la representación de la realidad social que Galdós está llevando a cabo desde el comienzo de su carrera como novelista. La ruptura con la factura realista le permite un acercamiento original y novedoso a la infraestructura de la sociedad de comienzos del xx. Si Galdós mantiene como diana de sus críticas a la Iglesia católica, en *Casandra* se hace evidente que la estructura económica y el control que la Institución eclesiástica ejerce sobre ella se convierte en

el eje sobre el cual pivota el cambio social y la posible y ralentizada modernización del país. Los demonios no son solo curas y confesores, son también abogados y banqueros. Precisamente estos demonios son los que mantienen vivo el espíritu de la asesinada doña Juana. En *Casandra*, Galdós está identificando las causas de la peculiaridad hispana, la conjunción de intereses entre el incipiente capitalismo financiero y la Iglesia. Por eso, las soluciones del texto no son en realidad lo importante. Al no enfrentarse con la férrea voluntad de un dictador, encarnado por doña Juana, su muerte violenta no supone más que un ligero y superficial cambio en el equilibrio de fuerzas que domina la sociedad. Por eso, también, el camino señalado a través del personaje de Rosaura, el Cristo evangélico frente a tanto demonio y Dios invocado en vano o de forma espuria, es apenas una pálida esperanza individual.

Si empezamos por los temas principales que trata el autor, sin duda debemos comenzar por el problema de la posesión de la tierra. El poder económico del que goza doña Juana está basado en la fabulosa extensión de terreno de la que es propietaria y que «empieza en tierra de Toledo, cruza por Ávila y amenaza comerse media provincia de Salamanca» (Galdós: 1905, 10). Los intereses que dicha propiedad le reporta son invertidos en acciones y le sirven, además, para mantener en vilo a sus familiares. Desde la primera jornada, desde la conversación inicial entre doña Juana y sus parientes, queda patente el enfrentamiento entre dos posturas ideológicas que bien podemos sintetizar como progresista y retrógrada. Mientras doña Juana es la representación del absentismo, su sobrino político, Alfonso, vive dedicado a la mejora de la productividad de sus tierras y tiene intención de trasladarse a ellas para «combatir con el ejemplo el funesto absentismo» (Galdós: 1905, 274). Los sobrinos de doña Juana necesitan el dinero que esta les escatima para poder llevar adelante, cada uno en su ámbito, pero de forma absolutamente complementaria, el proyecto de modernización del país. El anhelo de ambos hombres choca indefectiblemente con el inmovilismo que las creencias religiosas de doña Juana imponen a la realidad: «No te canses; no porfíes con la Naturaleza, con Dios, que creó los países pobres para fundar en ellos las escuelas de la humildad y la paciencia» (Galdós: 1905, 22). Y así, de la voluntad divina, que no de la inversión económica necesaria, depende la capacidad de incorporarse a la modernización de cada nación.

Las consecuencias son fácilmente predecibles: cosechas que se pierden, imposibilidad de comprar la maquinaria necesaria para impedirlo, situación que lleva a la absurda afirmación de que la agricultura es un mal para el país: «¡*Vade retro*, Agricultura, desconcierto y ruina de las naciones! ¡Qué hermosa sería una nación sin campo!» (Galdós: 1905, 166). La intervención de Casandra pondrá fin a esta situación, pero como en tantas de sus obras, Galdós no se engaña y la última jornada de la novela se encargará de poner las cosas en su sitio, es decir, de recordar a los idealistas que el poder económico es una estructura mucho más fuerte que el simple capricho de una anciana millonaria.

Cuando doña Juana decide deshacerse de su latifundio y renunciar a todos sus bienes terrenales lo hace con el objetivo no de repartir su fortuna entre sus futuros herederos, sino de reparar el mal hecho por los liberales y del que ella y su marido, don Hilario, se han visto beneficiados:

Figúrense ustedes el gusto con que recobrará Dios todo ese capital, que era suyo y le fue arrebatado por el ladrón de Mendizábal. El pobre Hilario, sin saber lo que hacía, compró el *latifundio* con dineros mal adquiridos... Pero al fin todo queda en casa, y el Altísimo muy contento con que las fincas urbanas y rústicas, y el cúmulo de acciones del Banco y de valores públicos, vuelvan al sagrado Tesoro... (Galdós: 1905, 151).

Cuando la acción de Casandra consigue paralizar este proceso de recuperación de los bienes desamortizados, se abre ante los sobrinos de la difunta doña Juana una esperanza a la que casi habían renunciado. Pero sus expectativas se verán pronto frenadas y limitadas por el poderoso binomio Iglesia-poder económico que no se ha disuelto con la muerte de la señora. El secretario de la marquesa desaparecida se convierte en la expresión de su última voluntad, es decir, el deseo de favorecer económicamente a la Iglesia, deseo apoyado en una muy concreta visión de la estructura social: «Los ricos lo son para salvaguardia y sostén de los santos principios; lo son para favorecer el apostolado de la verdad. Dios hace a los ricos para que los ricos hagan la política de Dios» (Galdós: 1905, 327).

Pero, ¿qué Dios es ese que necesita a los ricos para que hagan su política?, y sobre todo, ¿qué política es esa? En relación con toda esta situación es importante tener en cuenta las constantes clasificaciones de los diversos tipos de dios que se hacen en el texto. Así, cuando uno de los personajes pide paciencia a otro para sobrellevar la situación y le asegura, «Dios te ayudará», la respuesta es inmedia-

ta: «¿Cuál de los dioses?» (Galdós: 1905, 203), porque según el funcionamiento de la realidad, es obvio que existen dos divinidades: el Dios de los Ricos y el Dios de los Pobres, presentes en la obra galdosiana desde *La desheredada*, como indica Gustavo Correa (1974, 223). Esto significa que hay un Dios que vela por los intereses del dinero, vigila que sean pagados los tributos, sostiene a los gobiernos, es decir, el Dios del poder, del Estado y su buen funcionamiento (siempre desde la perspectiva de los que controlan y administran la sociedad). Además de estas funciones, este Dios decide qué se enseña en las escuelas y se ocupa de que a la Guardia Civil no le falten armas ni a la Iglesia dinero (Galdós: 1905, 204). Es, desde luego, la base de la estructura social: educación, represión e ideología.

El Dios de los pobres es, obviamente, el de la resignación, aquel al que invocan todos los marginados que se encuentran fuera del sistema y del que nunca conseguirán nada, ya que se trata de un Dios «andrajoso y miserable, sin influencia en la cosa pública, ni bienestar en la privada; a ese Dios del sufrimiento, de la paciencia y de la simplicidad de ánimo» (Galdós: 1905, 205). Estamos ante el mismo Dios con el que hablaba Fortunata durante su encierro en Las Micaelas, Dios perfectamente identificado con los intereses de clase de la alta burguesía y perfectamente asimilado por la muchacha (edición de Rodríguez Puértolas: 2006, 715-716). Ante esta situación sólo hay una opción coherente: «yo no quiero cuentas con ningún Dios Grande ni Chico, Rico ni Pobre, sino que arramblo con todos los Dioses y los arrojo a esta hoguera que tengo aquí encendida por la iniquidad de doña Juana» (Galdós: 1905, 205).

Si el Dios católico es uno y trino, el Dios de los ricos que nos presenta Galdós aquí tiene muchas más facetas, puesto que sus ocupaciones son múltiples. Es también el «Dios Gubernamental y Oportunista» (Galdós: 1905, 269), sin olvidar su filiación política, puesto que es, además, «Su Divina Majestad Conservadora, Gubernamental y Pontificia» (Galdós: 1905, 341). En cuanto a la estructura social, es el «Dios del Caciquismo y de las Recomendaciones» (Galdós: 1905, 342) o el «Dios Plutárquico, Eternamente Próvido y Monetario» (Galdós: 1905, 343), y, por supuesto, el Dios «Infinitamente Conservador-Liberal, Eternamente Sensato, Padre del Turno Pacífico y de la Opinión» (Galdós: 1905, 383).

En contraste con todos estos cargos divinos, el texto presenta también una ingente acumulación de demonios que se identifican con cada uno de los personajes principales, demonios que en muchos casos están al servicio de ese multiforme dios, ya que como dice Sebastián de la Nuez (1990, 236) se trata de «personificaciones de seres más o menos hipócritas y arteros que actúan de una manera casi diabólica dentro del seno de la religión oficialista tradicional o ultramontana». Esta novela será precisamente una de las que más utiliza tal recurso:

Con *Casandra* y *Bárbara*, ambas de 1905, llega a su apogeo la concepción infernal de los personajes cotidianos y supuestamente representativos de la sociedad, al reunir las características de los dioses crueles de las viejas mitologías asirio-caldeas y las de los demonios paganos con las de los odiosos especuladores y ejecutores de las vidas privadas bajo el pretexto de una moral hipócrita y arcaica (Nuez: 1990, 236-237).

En el caso que nos ocupa, esta identificación de personajes con antiguos demonios construye una gran metáfora de la sociedad de la Restauración en los comienzos del siglo XX. Dentro de esa sociedad fanáticamente religiosa, Galdós construye un personaje que por su origen queda al margen. Se trata de Rogelio, el hijo ilegítimo de don Hilario, fruto de la relación de este con una corista y cuya existencia sirve de paso para poner de manifiesto la indudable esterilidad de doña Juana, con la que su marido nunca tuvo un hijo. Rogelio es, pues, hijo ilegítimo, y por ello mismo, la encarnación de la traición de don Hilario a su esposa y a su clase social; la relación de Rogelio con Casandra, con la que convive sin estar casados y de la que tiene dos hijos, le sitúa también al margen de las convenciones sociales; además, Rogelio es ateo. Todas estas características lo convierten en un personaje distanciado de la sociedad en la que vive y que le permite observar y juzgar los comportamientos y las acciones de sus compatriotas con la perspectiva que da la distancia. Rogelio, aficionado a los demonios y dioses paganos, asigna una de estas divinidades a cada uno de los personajes con los que comparte su historia. En su proceso de observación, Rogelio entresaca las características esenciales de cada uno de ellos y las pone en relación con aquella divinidad que mejor refleja su naturaleza. Este proceso de síntesis al que son sometidos todos los personajes, los convierte en tipos más que en individuos, ya que *Casandra* no pretende en absoluto ser una obra psicológica o de análisis de comportamientos humanos individuali-

zados, sino una obra de análisis social. Pero, al mismo tiempo, el entretenimiento de Rogelio convierte en demonios a aquellos que se consideran en posesión de la verdad cristiana, aquellos que veneran a ese Dios de los Ricos, que resulta tan pagano como los demonios de Rogelio.

Este juego de Rogelio adquiere, sin embargo, un matiz mucho más serio en una segunda etapa cuando es el propio narrador el que asume esa demonización de los personajes. En la escena VII de la quinta jornada asistimos a la reunión de los diversos administradores de doña Juana en la sacristía de la iglesia donde ha de celebrarse el funeral por la señora muerta. Los sacerdotes son descritos como sombras y los mencionados administradores aparecen identificados en el texto con el nombre del demonio que Rogelio les ha asignado. Se produce una sustitución de la naturaleza humana de estos personajes por la naturaleza demoníaca, que aparece como su verdadera esencia. Las acotaciones en las que el narrador nos describe la escena nos dicen, por ejemplo: «Pasan clérigos como sombras; entran después diablos cortesés y bien vestidos» (Galdós: 1905, 356); o más adelante: «En el centro hay una mesa oblonga, junto a la cual se sientan los venerables demonios» (Galdós: 1905, 357).

Esta acumulación de figuras divinas y demoníacas consigue desdibujar la figura del Dios defendido por una Iglesia Católica que a lo único que aspira es a mantener su posición privilegiada. Además, si esos personajes, con doña Juana a la cabeza, que invocan constantemente la religión, aparecen descritos por el propio narrador como diablos, quedan inmediatamente descalificados en su pretensión de ser los depositarios del bien y la verdad. De esta forma se consigue una concordancia evidente entre el Dios social desdoblado en muchos dioses y los demonios (Correa: 1974, 223-224).

La última escena de la novela es un verdadero símbolo de la solidaridad humana y de la solidaridad femenina, quedando Rosaura como imagen del verdadero sentimiento cristiano y humano, del deber para con el prójimo, pero lejos de cualquier endiosamiento: «No me adores. Busca la verdad en tu conciencia y no adores ídolos. (...) No me pongas en los altares. Los altares se caen, y pronto serán ruinas lastimosas. ¿No sientes el vocerío de las locas devociones idolátricas?» (Galdós: 1905, 396-397). Rosaura desmiente los dogmas absurdos, la beatería, el puritanismo, para dejar sólo en pie la fraternidad como verdadero y único valor. El dios de Rosaura es el verdadero (Correa: 1974, 224), el único que al final de *Casandra*, tan poblada de dioses de todo tipo, queda en pie, mientras la figura de Cristo huye de la sociedad que dice adorarle y que en su nombre comete todas las barbaridades que representa doña Juana. En palabras de Carlos Rodríguez López-Brea (2006, 156-157), «para Galdós la perfección no está en los templos ni en las normas fijadas por los burócratas de la salvación de las almas, sino en la ética común que comparten todos los hombres buenos, más allá desde luego de las creencias (o no creencias) religiosas».

Pero no solo se trata de buscar una religiosidad ajena a la institución eclesiástica, ya que como demuestra esta novela, Galdós es consciente de que para que la sociedad cambie hace falta un vuelco mucho más profundo. No creemos, con todo, que lo que proponga el autor canario sea «un marco de tolerancia, donde el orden social del liberalismo queda intacto si bien asegura unas relaciones humanitarias de los poderosos sobre los menesterosos» (Mora García; 1981, 208). Galdós es realista y no impone en sus obras finales felices inverosímiles, al contrario, termina sus obras en brutales choques frontales contra una realidad controlada férreamente por los que se benefician de ella. Como es bien sabido, «el poeta no debe dar al lector ya acabada la futura solución de los conflictos sociales que describe» (Engels: 1975, 133).

Quizá a la incomodidad que despertó *Casandra* haya respondido mejor que nadie Francisco Nieva, autor de una versión del texto original que convirtió *Casandra* en 1983 «en la obra más representada en España de todo el repertorio galdosiano» (Utt: 1989, 460). Dice Nieva:

Galdós está ahí, sólido, como una parte de nuestra buena y mala conciencia. Ese es uno de los motivos por los que hay que desafiar la inquisitiva pregunta del ¿por qué? Y es que Galdós somos nosotros y en una sociedad imperceptiblemente cambiada, casi la misma sociedad. Por lo cual, aún le cuesta trabajo a Galdós convertirse en un clásico (Utt: 1989, 470).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALAS CLARÍN, L., “Del naturalismo”, *Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española*, ed. S. Beser, Barcelona, Laia, 1972.
- AUB, M., *Campo francés. El laberinto mágico IV*, Madrid, Alfaguara, 1979.
- ARMAS AYALA, A. de, “Galdós y la política”, *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, II, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 1989, pp. 475-487.
- BELTRÁN, L., *Estética y literatura*, Madrid, Mare Nostrum, 2004.
- BLANQUAT, J., “Au temps d’*Electra* (documents galdosieus)”, *Bulletin Hispanique*, 68, nº 3-4, 1966.
- BONET, L., Introducción y edición de Benito Pérez Galdós, *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Edicions 62, 1990.
- CORREA, G., “La búsqueda del Dios verdadero en *Casandra*”, *El simbolismo religioso en las novelas de Galdós*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 216-225.
- COSTA, J., *Oligarquía y caciquismo. Colectivismo agrario y otros escritos*, ed. Rafael Pérez de la Dehesa, Madrid, Alianza, 1967.
- FUSI, J. P. y PALAFOX, J., *España: 1808-1996. El desafío de la modernidad*, Madrid, Espasa Calpe, 1998.
- MADARIAGA, B., “El cine en Pérez Galdós”, *Historias de Cantabria*, 4, 1992, pp. 40-56.
- MARTÍNEZ CUADRADO, M., *La burguesía conservadora (1874-1931). Historia de España Alfaguara*, IV, Madrid, Alianza, 1980.
- MARX, K. y ENGELS, F., *Cuestiones de arte y literatura*, Barcelona, Península, 1975.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, C., *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, Madrid, CSIC, 1983.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, C. y ÁVILA ARELLANO, J., “Teatro Español. Siete meses de lucha por el arte. Homenaje a los clásicos. En torno a un texto desconocido de Benito Pérez Galdós”, *Revista de Literatura*, 99, 1988, pp. 171-204.
- MORA GARCÍA, J., *Hombre, sociedad y religión en la novelística galdosiana (1888-1905)*, Salamanca, Universidad de Salamanca y Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1981.
- MORA GARCÍA, J., “Galdós, la filosofía y los filósofos”, *Galdós en su tiempo*, ed. Arencibia y Bahamonde, Santa Cruz de Tenerife, Litografía Trujillo, 2006, pp. 71-109.
- NUEZ, S., “La demonología en Galdós”, *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos I*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 1990, pp. 233-247.
- ORTIZ-ARMENGOL, P., *Vida de Galdós*, Barcelona, Crítica, 1996.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Obras completas III*, Madrid, Aguilar, 1982.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Casandra*, Madrid, Perlado, Páez y Compañía, 1905.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-BREA, C., “Galdós, un cristiano heterodoxo”, *Galdós en su tiempo*, ed. Arencibia y Bahamonde, Santa Cruz de Tenerife, Cabildo de Gran Canaria, 2006, pp. 135-164.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J., *El Desastre en sus textos*, Madrid, Akal, 1999.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J., edición, prólogo y notas a Benito Pérez Galdós, *El caballero encantado*, Madrid, Akal, 2006.
- SÁNCHEZ, R., *El teatro en la novela. Galdós y Clarín*, Madrid, Ínsula, 1974.
- TUÑÓN DE LARA, M., *Estudios sobre el siglo XIX español*, Madrid, Siglo XXI, 1972.
- TUÑÓN DE LARA, M., *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid, Tecnos, 1984.
- UTT, R. L., “*La de San Quintín y Casandra*, entonces y ahora”, *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, II, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 1989, pp. 459-472.
- WILLEM, L., *Galdós’s “Segunda manera”. Rhetorical Strategies and Affective Response*, Valencia, University of North Carolina at Chapel Hill, 1999.

## NOTAS

<sup>1</sup> Este trabajo es un adelanto del estudio preliminar que publicará la editorial Akal en breve de la edición anotada de Benito Pérez Galdós, *Cassandra*.