Ser y deber ser

**Dilemas morales y conflictos éticos
del siglo XX vistos a través de la ficción**

Susanne Hartwig (ed.)

El libro ha sido publicado gracias al apoyo del programa Hispanex
y de la Universidad de Passau.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2017

Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid

Tel.: +34 91 429 35 22 - Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2017

Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main

Tel.: +49 69 597 46 17 - Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com

www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-1692-219-2 (Iberoamericana)

ISBN 978-3-95487-564-1 (Vervuert)

ISBN 978-3-95487-594-8 (e-Book)

Depósito Legal: M-4009-2017

Imagen de cubierta: fotografía original de Petra Millies-Bald

Diseño de la cubierta: a.f. diseño y comunicación

Impreso en España

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

MITOS, DILEMAS MORALES Y DENUNCIA SOCIAL: CASANDRA EN EL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO¹

FRANCISCA VILCHES-DE FRUTOS

*Consejo Superior de Investigaciones Científicas
(Centro de Ciencias Humanas y Sociales. Instituto de Lengua,
Literatura y Antropología)*

1. INTRODUCCIÓN

Desde 1898, fecha que marca el declive de España como potencia hegemónica tras la pérdida de sus colonias en Cuba y Filipinas, algunos de sus más notables escritores y escritoras han llevado a sus creaciones distintos dilemas morales² planteados como consecuencia de los acontecimientos políticos y de las transformaciones socioeconómicas más importantes acaecidos desde entonces. Conviene aludir, en las primeras décadas del siglo xx, a las reacciones frente a la puesta en marcha de la segunda industrialización, en una economía sustentada todavía en recursos agrícolas, mientras ya en las últimas décadas hay que mencionar las surgidas como fruto de la revolución tecnológica que supuso el acceso a las TICS. Pero también se debe recordar el impacto del estallido de conflictos bélicos como la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la Guerra Civil (1936-1939), la Segunda Guerra Mundial

¹ Este ensayo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación "Industrias Culturales e Igualdad: textos, imágenes, públicos y valoración económica" (FFI2012-35390).

² Si bien los debates sobre la naturaleza y posibilidades de los dilemas morales han sido una preocupación constante en el ámbito de la filosofía desde Platón y Aristóteles, en los últimos cuarenta años se ha desarrollado un gran interés por indagar sobre su impacto en el ámbito de lo público y el papel de los sistemas políticos en la regulación de los valores morales (Greenspan 1995; Copp 2001). Véase una tentativa de definición de dilema moral, así como una útil bibliografía actualizada sobre el tema, en Lariguet 2010.

(1939-1944), y la guerra que asoló los Balcanes al final de la centuria, sin olvidar las reacciones frente al surgimiento y al fortalecimiento de los partidos políticos y sindicatos obreros, y frente a modelos políticos de gobernanza tan distintos como la monarquía, la dictadura y la democracia. De ahí que los debates sobre el compromiso de los intelectuales para provocar la reflexión y la acción hayan sido constantes en la España del siglo xx.

Han sido varias las opciones expresivas ensayadas desde el ámbito de la creación literaria y artística para reflexionar sobre las elecciones individuales y colectivas ante estos dilemas. Uno de estos vehículos ha sido la recreación de mitos, procedentes la mayor parte de ellos del ámbito literario, sobre todo de los clásicos grecolatinos (Higuet 1949; Kirk 1974; García Gual 1981). No obstante, como ha señalado G. S. Kirk, sus morfologías y función social han variado dependiendo de los distintos períodos: “No hay ninguna definición del mito, ninguna forma platónica de un mito que se ajuste a todos los casos reales. Los mitos difieren por su morfología y su función social” (Kirk 1974: 21).

Así ha ocurrido en el ámbito español, donde, como ya he señalado en otra ocasión (Vilches-de Frutos 1983, 2003, 2005), para dar respuesta a los problemas y dilemas morales en las distintas épocas se eligen unos mitos en detrimento de otros, dotándoles de nuevas configuraciones más acordes con el momento de su creación. Caracteres, acciones, relaciones y espacios sufren profundas modificaciones. Los lugares donde se desarrollan sus conflictos son transformados para adquirir las dimensiones y características del entorno de la sociedad contemporánea. Lejos de plantear una plena identificación con los modelos clásicos, estos son filtrados por el tamiz de la crítica y de la ironía. Se dibujan nuevos universos en los que los caracteres y acciones definitorios de unos mitos se fusionan con los de los otros, reforzándose así los mensajes que sus creadores intentan transmitir. Modernos Ulises y Penélopes, Agamenones y Clitemnestras, Electras y Orestes, Medeas, Circes, Casandras, Antígonas, Edipos, Prometeos, Aquiles y Pentésileas, Andrómedas y Perseos, se convierten en los protagonistas de las creaciones de estos profesionales que buscan su fuente de inspiración en estos arquetipos, principalmente femeninos, transformados en nuevos paradigmas de la identidad femenina (Ragué Arias 1992, 1993; Iriarte 1994; Nieva-de la Paz 1997, 1998, 2005; De Paco 2003; Plaza-Agudo 2014; García-Manso 2013).

2. DESDE EL PERÍODO FINISECULAR A LA DEMOCRACIA: LA EVOLUCIÓN DEL MITO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XX

Para el planteamiento de dilemas morales como la justificación del tiranicidio, la defensa de la libertad del individuo frente a la razón de Estado o la toma de partido ante el ejercicio de cualquier tipo de violencia voy a detenerme en la recreación de uno de los grandes mitos de la tradición clásica, Casandra (Davreux 1942) y en la manera en la que ha sido recreado en el teatro español del siglo xx. Carlos García Gual describe así a este personaje en “La increíble Profetisa”, en un texto incluido en el disco del cantautor Pedro Guerra *30 años*:

Princesa y profetisa de Troya, la más bella hija del rey Príamo, Casandra, se vio condenada a conocer la verdad y predecir el futuro sin ser creída nunca por nadie. Así la castigó el dios Apolo, enamorado y despedido. Solitaria voz en medio de la ciudad asediada, y más tarde cautiva de los vencedores, tuvo que abandonar su patria arrasada y seguir a su cruel amo, Agamenón, hasta su palacio de Micenas, para encontrar allí la muerte, entre muros ciclópeos y sangrientos, degollada por la implacable Clitemnestra. (Su trágico final lo cuenta el gran Esquilo en una inolvidable escena de su Agamenón). La increíble profetisa, que se enfrenta a lo largo del tiempo a las mentiras y las trampas patrióticas del poder, sin que nadie la oiga, es un símbolo eterno de la resistencia a la opresión, de la sinceridad a toda prueba, cueste lo cueste, en un mundo donde la voz de la verdad queda apagada por la retórica del engaño impuesto por los poderosos. Triste destino, pero ejemplar, el de la troyana Casandra, heroica y silenciosa víctima. “Ser Casandra” no es reclamar un principado en Troya, sino asumir ese afán de verdad por encima de las convenciones sociales, en contra de las presiones mediáticas y oficiales. “Ser Casandra” es atreverse a denunciar las trampas y mentiras aceptadas y ubicuas; es exponerse a un arriesgado camino solitario. Hay que tener valor para asumir el papel (García Gual en Guerra 2013: s. p.).³

En efecto, esta condición de “símbolo eterno de la resistencia a la opresión, de la sinceridad a toda prueba, cueste lo cueste, en un mundo donde la voz de la

³ En el ámbito español se puede recordar aquí también el primer single, titulado “Casandra”, del álbum de Ismael Serrano *Sueños de un hombre despierto* (Universal 2007). Las cursivas son mías

verdad queda apagada por la retórica del engaño impuesto por los poderosos”, a pesar de su triste destino, primero la soledad, el desamor, la violación y el destierro, y más adelante la muerte, convierten a Casandra en un vehículo con gran sugerencia para plantear algunos de los dilemas morales más significativos de la sociedad española del siglo xx. No obstante, como se ha visto en la composición musical de Pedro Guerra, no se trata de una elección privativa del ámbito del teatro. Desde su creación en *La Orestiada* por parte de Esquilo en el 458 a. C., se ha convertido en un icono de las artes plásticas, literatura, cine y música en el siglo xx. En las artes plásticas, por ejemplo, hay que recordar las creaciones de Evelyn de Morgan (1855-1919) —*Cassandra* (1898)—, Juan Cristóbal (1897-1961) —*Sibila Casandra* (1931)—, Enrico Prampolini (1894-1956) —*Cassandra* (1947)—, y Apeles Fenosa (1899-1988) —*Cassandra* (1985)—. Muestra de su vigencia internacional es la traducción y reediciones del libro de Christa Wolf (1929-2011) *Kassandra* (1983), un monólogo donde Casandra reflexiona sobre los acontecimientos pasados, mientras espera en Micenas, convertida ya en concubina de Agamenón, su próxima muerte a manos de Clitemnestra. Supone una crítica muy actual contra la guerra, los ideales heroicos y el mantenimiento de la subyugación de las mujeres, pues, como señala García Gual “es su carácter lo que ha marcado su peripécia trágica. [...] Por su propia voluntad, por querer ser libre de palabras, por expresar ante todo su visión crítica y racional de los hechos, se ha encontrado maldita, sola y tratada como loca y traidora” (1995: 1129).

Para el análisis de algunos de los dilemas morales antes mencionados voy a centrarme en cinco obras específicas, cuyo tema, título y personajes remiten directamente a la figura de Casandra, dejando a un lado, en este momento, la recreación de sus rasgos en algún personaje de textos con otras temáticas y objetivos.⁴ Se trata de *Cassandra* (1910), de Benito Pérez Galdós;

⁴ Sería el caso del personaje de Yuki en *Baila, baila, baila* (1988), de Haruki Murakami, la niña solitaria encontrada en el Hotel Delfín, en el barrio de Sapporo adonde el protagonista, Hiraku Makimura, vuelve en búsqueda de su pasado y con la que viaja a países lejanos: “Hace tiempo, cuando era más pequeña, no me cerraba. Cuando sentía algo lo decía, incluso en la escuela. Pero lo único que conseguía era que todos me despreciaran. Por ejemplo, me daba cuenta de que alguien se iba a lastimar. Entonces se lo decía a mis amigas, y al final fulanita o fulanita se lastimaba. Sucedió varias veces y entonces todos empezaron a tratarme como si fuera un monstruo. De hecho a veces me llamaban ‘Monstruo’” (1988: 224).

Cassandra o la llave sin puerta (1953), de M^a Luisa Algarra; *Cassandra* (1964), de Joaquín Buxó Montesinos; *Cassandra*, adaptación de Francisco Nieva de la novela de Pérez Galdós (1983), y *Martillo seguido de El regreso de Agamenón* (1991), de Rodrigo García.⁵

3. *CASANDRA* (1910), DE BENITO PÉREZ GALDÓS

Aunque su publicación como novela dialogada en cinco jornadas data de 1905, la adaptación para el teatro de la *Cassandra* de Pérez Galdós no se estrenó hasta cinco años después, en el Teatro Español, de Madrid, el 28 de febrero de 1910 (Menéndez Onrubia 1983). Ambientada en una época contemporánea, aborda los conflictos generados en el seno de una familia española acomodada por el deseo de una anciana viuda sin hijos, doña Juana, de legar todos sus bienes a la Iglesia, con la excepción de un dinero, destinado a cumplir la última voluntad de su marido de “reconocer” a un hijo habido con otra mujer, Rogelio (ilegítimo en la legislación de la época). Movida por el rencor, disfrazado de piedad cristiana, pone como condición que este abandone a su compañera, Casandra, hija de un escultor bohemio, y se case con una joven de buena familia, llevándose consigo a los dos hijos tenidos en la relación con Casandra. Esta, al conocer la noticia, pone fin a la vida de doña Juana. Hay que poner de manifiesto el carácter simbólico del espacio donde se desarrolla la acción en los distintos actos, que representan el enfrentamiento entre las dos concepciones litigantes en el discurso galdosiano: los palacios de doña Juana y de los marqueses de Castañar, y la casa de Ismael, con planos de máquinas y edificios industriales, instrumentos de física, muestras de hierros y cables, asociados a la industria, la ciencia y la técnica.

Pérez Galdós respeta la tradición clásica en la configuración de la protagonista, que, como ella, es una bella mujer con aspecto de diosa helénica (Pérez Galdós 2006: 260), dotes de adivina⁶ y víctima de las convenciones y creencias religiosas anquilosadas, como denuncia cuando doña Juana le exige

⁵ He analizado otros aspectos de esta obra en Vilches-de Frutos 2005b.

⁶ Cuando Zenón, el sobrino de doña Juana, le conmina a desarrollar su condición de adivina, tal como su nombre hace gala, responde con ironía: “Yo no adivino más que lo que ignoran los tontos y lo que olvidan los desmemoriados” (Pérez Galdós 2006: 260).

abandonar a sus hijos para que puedan recibir una educación más adecuada a los valores defendidos por ella:

CASANDRA. —Yo soy la más ofendida por tu maldad; yo, pobre mujer que no te hice ningún daño, que merecía más que ninguna tu protección y tus consejos. A todos ofendiste, a todos lastimaste, y a mí me has arrancado el corazón, porque yo esperaba de ti que legalizaras mi unión con el hombre que amo... Era tu deber...; tu conciencia te lo dictaba... Pero ¿a qué hablar de conciencia? Alma llena de telarañas, voluntad cruel y sin amor (Pérez Galdós 2006: 314).

En efecto, a través de su discurso y de su comportamiento Pérez Galdós denuncia abiertamente una sociedad, la española de comienzos de siglo (Gómez de Baquero 1906; Doménech 1974), donde el mantenimiento de los privilegios de la nobleza y la burguesía, el ejercicio de una religiosidad anclada en el pasado, y el rechazo a la cultura, la educación y la modernización derivada de la industrialización originaban desigualdad e injusticia. Como explica uno de sus protagonistas:

ISMAEL. —[...] Sin duda existen dos Dioses, el Dios de los ricos y el de los pobres. El primero es el que sostiene a todos los gobiernos y el inspirador de los que legislan; un Dios político, gubernamental, militar, judicial, administrativo y un poquito burocrático. [...] El Otro Dios, el de los pobres, es el que recoge a los que se pasan la vida encorvados sobre la tierra, sobre una máquina, sobre un pupitre, trabajando sin recompensa. Este Dios triste es invocado en los hospitales, en las buhardillas, en las cárceles. Su nombre encabeza las cesantías, los desahucios, los embargos, y se confunde con todo suspiro y toda expresión de congoja (Pérez Galdós 2006: 300).

Se aborda el dilema moral planteado entre permitir la continuidad de un sistema que aboca a los más débiles a situaciones de indigencia e injusticia, bien apoyándolo de manera activa, bien tolerándolo con una conducta permisiva, o luchar contra él, llegando, si es preciso, al asesinato de la persona responsable en último caso del mantenimiento de este sistema y, por lo tanto, de estas situaciones. Hay que poner de manifiesto el carácter simbólico del final de la obra, donde se defiende el uso de la fuerza y del homicidio para el progreso de la humanidad: "CASANDRA. —Desmayada, no; muerta... (*Con bárbara entereza.*) ¡He matado a la hidra que asolaba la tierra...! ¡Respira,

Humanidad!/Telón" (Pérez Galdós 2006: 317). Sin duda la Casandra de Pérez Galdós se presenta como un paradigma a imitar para un sector de la sociedad española, el defensor del librepensamiento asociado al progreso, frente al conservadurismo identificado con la nobleza.

4. CASANDRA O LA LLAVE SIN PUERTA (1953), DE M^a LUISA ALGARRA

Estrenada en 1953 en el Teatro del Caballito, en México, bajo la dirección de Pedro Galván, cuando se encontraba ya en el exilio (Nieva-de la Paz 2015), la acción y el espacio cobran contemporaneidad y un marcado carácter simbólico. Como se lee en la acotación inicial, la acción transcurre en "Cualquier ciudad industrial, de cualquier país, antes de estallar cualquier revolución obrera. El tercer acto en plena revolución" (Algarra 2003: 131). La trama gira en torno al conflicto surgido entre un rico industrial, Jaime Cirera, y los empleados de sus fábricas, que acaban rebelándose cuando la hija de uno de ellos, doncella en la casa de la familia de Cirera, es seducida y abandonada por Alejandro, el hijo del industrial. Juana (Casandra), su hija, advierte sin éxito a su familia de las consecuencias de no adaptarse a los nuevos tiempos y seguir defendiendo la desigualdad. Los primeros disturbios acaban en huelgas y en estallidos violentos, que se llevan por delante la vida de toda la familia.

La Casandra de Algarra es presentada con uno de los rasgos más conocidos de la tradición clásica, su condición de profetisa a quien nadie cree, que alerta sobre las consecuencias del mantenimiento de un sistema social que favorece la injusticia y la desigualdad, y que, llegado el momento, albergará consecuencias negativas para aquellos que lo promueven:

JUANA. —¡Sucede todo! Y ellos no quieren dar su brazo a torcer. ¡Nunca lo darán! Se ponen cada vez más nerviosos..., más irritables... más agresivos conmigo... (*Se escoge de hombros.*) Vivirían mucho más tranquilos si se decidieran a aceptar la realidad... pero ¡no! cualquier cosa antes que eso... (*Pausa. Transición más lenta.*) La mía es una facultad inútil que no tiene a qué aplicarse... Como una llave que no tuviera qué abrir... la llave de una puerta inexistente (Algarra 2003: 193).

Como hiciera décadas antes Pérez Galdós, Algarra plantea la necesidad de asumir responsabilidades y denunciar las consecuencias de seguir

manteniendo una sociedad basada en la desigualdad y los privilegios de una clase social (la burguesía), sustentada en valores que traicionan en su vida cotidiana (familia y religión). No resulta difícil apreciar en esta obra una reflexión sobre la situación de la España antes del estallido de la Guerra Civil (1936-1939) y su intención de mostrar la incapacidad de los sectores más conservadores para renunciar a sus privilegios y aceptar los cambios políticos y tecnológicos que la adaptación a la industrialización estaban generando, lo que, en definitiva, llevó al estallido de la revolución social, justificada implícitamente por la autora. Como hiciera Pérez Galdós, ofrece el dilema moral de justificar el asesinato de los miembros de la familia y de la clase social a la que pertenecen, caracterizados por la codicia (Algarra 2003: 224). Como apunta la protagonista, Juana/Casandra:

JUANA. —(*Imperturbable, hablando lentamente, casi sin matices*) A pesar de todo el dinero, somos pobres, miserables... porque no tenemos una sola razón para vivir... Nos apoyamos en bases que nosotros mismos hemos carcomido... la familia, la religión, la sociedad... ¡Siempre nos hemos llenado la boca con esas tres palabras! ¡Cada vez que las pronunciábamos, era como si nos burláramos de ellas! (Algarra 2003: 223).

¿Está justificando Algarra el levantamiento del pueblo contra los privilegios de esta clase social? Sin duda. Su Casandra habla del pasado, pero también del presente y del futuro. ¿Está planteando la justificación de tantos episodios luctuosos previos a la Guerra Civil que la llevó al exilio? Al menos simbólicamente, puesto que, en el discurso de la protagonista, poco antes del estallido de la revuelta que se lleva por delante a la familia, se apunta claramente a la exigencia de responsabilidades ante tanta injusticia y ceguera por parte de la sociedad española:

JUANA. —La culpa es de todos nosotros... y de los que son como nosotros. Hemos trabajado tenazmente, durante años, para que esto ocurriera... No hemos desperdiciado una sola oportunidad para precipitarlo... para acercarnos a ello rápidamente... ¡Pues bien, ya hemos llegado! (Algarra 2003: 222).⁷

⁷ "FÉLIX. —[...] Vivir para ver, señorita Juana... ¡Vivir para ver! JUANA. —(*Se interrumpe en su labor, se yergue sobre sus rodillas y le mira fijamente. Otra pausa*) No. Vivir para tener los ojos cerrados... siempre cerrados, y no ver nada" (Algarra 2003: 214).

5. CASANDRA (1964), DE JOAQUÍN BUXÓ MONTESINOS

Otro es el planteamiento ideológico de la Casandra de Buxó Montesinos, estrenada en el Teatro Candilejas, de Barcelona (10-07-1964), bajo la dirección de Ramiro Basconte, en plena dictadura franquista, coincidiendo con los primeros levantamientos obreros en Sagunto y la cuenca minera, la creación de la Comisión en el Sector Metalúrgico por parte de sindicalistas, y la puesta en marcha del I Plan de Desarrollo por el régimen franquista. El texto aborda los enfrentamientos acaecidos en un pueblo pesquero griego entre el patrón de varias barcas con derechos de pesca sobre una zona y algunos pescadores que, movidos por el hambre, osan contravenir sus disposiciones, como Miguel, a quien, como represalia, hunden su barca y lo abandonan en el mar. No es el único conflicto: los dos hijos del Patrón, Theo y Andrés, se enfrentan también por el amor de Zina, la esposa de Theo, amante de Andrés, ante la mirada de Casandra, la hija menor de la familia. Cuando Zina y Andrés huyen, robando la caja fuerte, este es abatido por su hermano, al igual que un niño que se cruza en su camino. La profecía de Casandra se cumple: el pueblo se levanta contra el patrón y quema sus barcas ante la impotencia de Casandra, quien, enamorada de Miguel, ha intentado previamente parar el conflicto. Ante la declaración de Casandra de permanecer junto su padre, Miguel la mata mientras ella pronuncia palabras de perdón. Como en el caso de los dos textos abordados con anterioridad, tanto la época como el lugar son contemporáneos al texto, aunque sin concreción espacio-temporal. Como muestra la acotación inicial, la acción transcurre en la casa de un patrón de mar: "En algún lugar de la costa griega: la Calcídica o Macedonia".

En la configuración del personaje de Casandra, Buxó intenta no desmarcarse de la tradición clásica y recuerda su condición de profetisa:

THEO (*silabeando*). —Sí; lo sabías... Siempre sabes cosas que se cumplen cuando son desgracias... (*Pausa.*) Ahora lo comprendo todo. Igual sucedió cuando me advertiste de que perdería la barca. Llenaste la cabeza de los hombres con tus extrañas predicciones. No fue el cambio de viento lo que estrelló mi barca contra los escollos, sino el temor supersticioso que inmovilizó sus cerebros y sus manos ante el peligro; el temor que tú les inculcaste. ¡Sí, tú fuiste la culpable entonces, como lo has sido ahora de mi desgracia! (Buxó 1964: 30-31).

Además son varios los momentos en los que se alude implícitamente al texto de Esquilo. Así, cuando los hombres del pueblo queman las barcas, la acotación muestra a una heroína muy cercana a su plasmación en las artes plásticas:

(Casandra permanece un momento inmóvil a través del ventanal. Su imagen hierática, iluminada por los resplandores del incendio, nos trae ahora a la mente el recuerdo de la Casandra troyana. Al fin, abandona el ventanal y se dirige lentamente hacia la escalera.) (Buxó 1964: 47).

Su lectura pone de manifiesto las consecuencias negativas del ejercicio de la violencia y de la rebelión de los trabajadores contra su Patrón, denominado así, genéricamente, como símbolo del orden establecido. Como recrimina Casandra a Miguel, cuando este le insta a presentarle alguna solución a la crisis desencadenada:

CASANDRA. —No provocando más a los míos. Sé que tienes sed de venganza, pero no ayudarás a que mejoren las cosas dejándote arrastrar por la violencia. Déjame a mí, y yo conseguiré que te devuelvan la barca.

MIGUEL. —Me pides más de lo que puedo hacer. Ese es asunto mío y sólo yo debo resolverlo... a mi manera.

CASANDRA. —¿De qué manera, engendrando más odio?

MIGUEL. —No lo entenderías, Casandra; éstas no son cosas de mujeres (Buxó 1964: 36).

Por eso no es de extrañar que se haga hincapié en asociar la justicia social con la expresión de un orgullo mal entendido, como lo hará la propia protagonista, desvirtuando así el rasgo de rebeldía de la tradición clásica:

CASANDRA. —¡Sí, y de esa forma satisfarás tu orgullo! Sólo vives para ello. Destruirás por venganza y acabarás por destruirte a ti mismo. Rechazas mi ayuda porque prefieres considerarte un héroe enfrentándote con mi padre. Eso te elevará sobre los demás hombres del poblado y así, a tu manera, mandarás sobre ellos. Pero no te engañes, Miguel, no serás tú quien mande, sino la sed de venganza que te ciega, que os ciega a todos (Buxó 1964: 37).

En definitiva, el asesinato de los poderosos no es justificado por Buxó, para quien la injusticia no es fruto de la defensa de unos privilegios por parte de una clase social determinada, sino una consecuencia más de la condición humana, de su destino, de ese pecado capital del que hablan los textos bíblicos:

CASANDRA. (*Tristemente*). —Ya nunca renacerá la calma, Miguel; al menos para nosotros.

MIGUEL. —No digas eso. He venido para llevarte conmigo. Cuando todo pase regresaremos, o nos iremos a otro sitio. La costa es grande y el mundo mayor todavía. Somos jóvenes, nos olvidaremos de todo y volveremos a empezar una nueva vida.

CASANDRA. —Es demasiado tarde para eso. Mi destino y mi vida estaban en tus manos, ya te lo dije. Pero también te advertí de que en sueños había visto cómo una barrera de fuego nos separaba. Ahora ésa (*señala el ventanal*) ha surgido y se interpondrá entre nosotros para siempre.

MIGUEL. —Yo no pude evitarlo, Casandra.

CASANDRA. —Nadie puede evitar que se cumpla lo que ha de cumplirse; ni tú ni yo podemos hacer ya nada (Buxó 1964: 48).

6. CASANDRA, DE PÉREZ GALDÓS, EN VERSIÓN DE FRANCISCO NIEVA (1983)

Francisco Nieva escribe una adaptación teatral de la novela dialogada de Pérez Galdós y la estrena con gran éxito de crítica en el Teatro Bellas Artes, de Madrid, el 24 de octubre de 1983, un año después de que el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) lograra una mayoría absoluta en las elecciones generales al Congreso de los Diputados, que tuvieron lugar en octubre de 1982. La *Casandra* de Nieva, inspirada en la novela más que en el drama, presenta algunos cambios frente a la adaptación dramática de 1910. La acción arranca con la imaginaria aparición de doña Juana muerta, como en la novela, seguida de un *flash-back* cinematográfico, que acentúa su dramatismo y pretende suscitar la curiosidad del espectador. Sin embargo, los cincuenta personajes de la novela se reducen y los diálogos se concentran en acentuar el anticlericalismo subyacente y en presentar el dilema moral entre progresismo y conservadurismo; además, el lenguaje se vuelve más coloquial, aparecen nuevos personajes, como los dos chicos que anuncian en *El Imparcial* el asesinato de Cánovas por

un anarquista, y se incorporan imágenes plásticas (grupos en posición de pose para fotos) y coreografías (desenlace con un vals bailado por la familia), que constituye el símbolo del final de una época. La versión fue muy elogiada por José Monleón, a la sazón crítico de *Diario 16*:

Ahora Nieva ha vuelto a la novela y de ella ha hecho una versión que supera, en contenido y forma dramática, a la del propio Galdós, subrayando —con el juego de tiempos y los espacios— hasta qué punto el naturalismo galdosiano no debe ser confundido con la fotografía (Monleón 1983: XI).

Los críticos de los principales diarios nacionales se preguntaron las razones por las que se producía esta actualización de la obra galdosiana en un momento como aquel, y coincidieron en incidir en la importancia del dilema moral planteado ante el “tiranicidio”. Eduardo Haro Tecglen creía que “Galdós, como los grandes escritores y dramaturgos de su tiempo, era *actualista*, es decir, contaba su tiempo, su sociedad, las pugnas dentro de ella y las esperanzas de cambio, a las que ayudaba con su escritura”. De ahí que, sin aludir directamente a la situación contemporánea (no estaba tan lejos el levantamiento de Tejero, dos años atrás y el peligro de un levantamiento militar), consideraba que Nieva debió escribir su adaptación como “alusión a otra situación antigua-reciente; la opresión de una dictadura y la muerte del tirano por el emblema de la libertad que libera a la colectividad de personajes, los cuales bailan un vals —con intención de Carmañola— en torno a la inmovilizada escena del crimen, o del tiranicidio” (Haro Tecglen 1983: 36). Lorenzo López Sancho, en *ABC*, fue todavía más explícito: “En cuanto a Casandra, queda mejor dibujada. Lo esencial del personaje se conserva. Es el necesario contrapunto: inocente liberalidad frente a intransigencia, que culminará en el ejemplarizante aniquilamiento de la anciana que significa todo lo intolerante, caduco, resistente al progreso que subsiste en España y pone las más atroces trabas al progreso y la libertad” (López Sancho 1983: 69). Más sorprendente fue la crítica de Francisco García Pavón, quien en el diario conservador *Ya* considerada la intransigencia y la inflexibilidad de la sociedad de aquel entonces muy alejada de la del presente: “Pero más allá del logro literario y espectacular —tan esperado, tratándose de quienes se trata— hay algo que ni puede remediarse: y es que el tema de la intransigencia e

inflexibilidad de Juana, en todos los aspectos, ya superado como tragedia por la sociedad de nuestro tiempo, queda ya tan alejado, que carece de la intensidad dramática de entonces para el espectador actual” (García Pavón 1983: 28), un punto de vista que compartía también el propio Francisco Nieva en una entrevista publicada en *El País*: “Aunque el dilema libertad-tiranía propio de su época es algo que en cierta manera tenemos superado siempre existirá esa lucha, aunque sea desde un punto de vista más subjetivo por parte de nosotros, en relación a los demás y con respecto al todo” (Anónimo 1983: 34). En el mismo sentido, Carmen Aragón se preguntaba si Galdós seguía siendo progresista hoy: “Creo que sigue siendo un progresista-liberal. Un liberalismo decimonónico tan vigente como pueda ser Dickens o Balzac. Son útiles en otro sentido, porque hay una perennidad de los diferentes caracteres humanos, cómo se repiten esos caracteres (eso es lo que nos hace contemporáneos de los clásicos), es perenne la justicia y la injusticia, la bondad y la maldad” (Aragón 1983: XI).

7. *MARTILLO SEGUIDO DE EL REGRESO DE AGAMENÓN* (1991),
DE RODRIGO GARCÍA

El siglo xx acaba con otra importante recreación de Casandra, la realizada por Rodrigo García en *Martillo seguido de El regreso de Agamenón* (1991), un texto al que ya he prestado atención en alguna ocasión (Vilches-de Frutos 2003 y 2005). Estructurada en once escenas, cuatro de las cuales están protagonizadas directamente por Casandra (“Los cinco monólogos de Casandra”, “El diálogo de Clitemnestra, Agamenón, Egisto y Casandra”, “El diálogo de Casandra y Agamenón”, y “El diálogo de Casandra y Egisto”), la profetisa comparte protagonismo con otros tres personajes más de la tradición mítica, Clitemnestra, Agamenón y Egisto, y con uno más, procedente del mundo de los objetos, la Atalaya del palacio de los Atridas. La relación de los *dramatis personae* al inicio del texto orienta sobre los rasgos del personaje de Casandra que interesa resaltar: “CASANDRA —adivina de Troya, puta de Agamenón” (García 2000: 112).

Al rescatar su condición de concubina de Agamenón, se convierte en símbolo de la marginación en dos vertientes: como víctima de la violencia de

género sufrida por todas aquellas mujeres victimizadas a manos del varón y como víctima de la indefensión de todos aquellos seres que deben emigrar y abandonar sus países y costumbres. Pero también, a través de la profundización en su dimensión de profetisa, se denuncia una sociedad dominada por el egoísmo, la injusticia, el interés y la violencia, incapaz de dar una respuesta adecuada a los profundos cambios acaecidos en los últimos años en su seno, se alerta sobre los graves peligros de los planteamientos belicistas, se aboga por el respeto a los derechos humanos, y se advierte sobre las consecuencias de la deshumanización del entorno urbano.⁸

La ciudad a la que vuelve Agamenón, acompañado de Casandra, no es la mítica Micenas, sino un entorno urbano actual con rascacielos, poblada de seres degradados. Es la consecuencia de diez años de guerra, la emprendida contra Troya, pero asimismo de las guerras existentes cuando se gestó el texto. Tras los dos monólogos iniciales, protagonizados por Clitemnestra y Agamenón, en "Los cinco monólogos de Casandra", se presenta la imagen de una mujer destruida, obligada a acompañar al rey de Micenas, que aparece en la obra en una silla de ruedas, símbolo de las trágicas consecuencias de la guerra vivida. El lamento de Casandra, como el de tantos refugiados de guerra, es el de una persona a la que se le ha sustraído su identidad, a la que se le ha alejado de su patria, familia y amigos:

Yo voy descalza/Para qué me has traído/Agamenón/Para qué me has arrastrado/
de mi patria La patria/Devastada por tus tropas/Tus manos/Para que empuje tu
cuerpo/Por el corazón/Por el infarto/de las ciudades (García 2000: 123).

Como tantos otros creadores que han bebido en los textos de la tradición, su deseo es resaltar el potencial mensaje actual de la historia clásica y situarnos ante unos hechos cercanos, a pesar de la lejanía cronológica. Con este objetivo introduce en la obra numerosos elementos anacrónicos, surgidos en las narraciones contenidas en los diferentes monólogos: personajes

⁸ "El humo corroe/no oxigena/Veinte metros cuadrados enloquecen/no hacen a la convivencia/El trabajo humilla/no dignifica a nadie/Las cosas/son más claras que cuando/las veo/detrás del cristal/por eso/Cómo amarte/ciudad del reflejo/Viviré en el temblor/que corresponden a/las apariencias/puestas de pie/bajo las torres/Las torres que gritan/caérseme encima/si/Osada/Intento mirar al cielo" (García 2000: 124).

—carniceros ataviados con mandiles y cuchillos, el chófer del autobús que lleva a Agamenón a la ciudad, unos camareros que atienden a los invitados de Egisto—; espacios urbanos —una ciudad llena de rascacielos, una suite de hotel, un aeropuerto, una autopista, unos bares—; objetos —confetis, serpentinas, globos de colores, un reloj, tazas de café, frascos de maquillaje, cubos y camiones de basura, revólveres, un autobús, una silla de ruedas, una cabina telefónica, un contestador, altavoces, una postal, un avión, coches, leche en polvo, periódicos, balas, un frac, carretes de fotos, un vídeo, mancuernas, ascensores—. Las rutinas de la vida urbana afloran por doquier.

Casandra se presenta así como un moderno paradigma para tantos seres que llegan a las ciudades modernas impelidos por la emigración y el exilio, víctimas de la creciente deshumanización a la que los sistemas económicos les han abocado. Pero no es esta la única lectura simbólica del personaje. En el destino de Casandra, Rodrigo García vislumbra también el de todas aquellas mujeres que han sido objetualizadas sexualmente por el varón, planteando el dilema moral de consentir ante dicha instrumentalización o posicionarse firmemente en contra de ella, como parece reclamar el personaje femenino que encarna a todas las mujeres:

Lláname Helena/Casandra Clitemnestra/Todas las furcias somos/una/A
mí me toca crear/las noches/Por eso traigo el mundo/patas arriba/[...] Yo me
encuentro con los hombres/cuando los hombres ya son/viejos/Y no quieren
regresar al insomnio/de su cama/Y visitan la mía que es/la calle/Y pasean con
los ojos como platos/por mi cama/Y se emborrachan y se saltan los discos/de
mi cama/Escupiendo en las aceras de mi/Cama/Gritando sumándose al/bullicio
de mi cama/Perdiéndose entre mis/escaleras-mecánicas/Resguardándose cuando
llueve/Bajo las torres de mi cama (García 2000: 124).

Se puede concluir afirmando que a través del mito de Casandra autores como Pérez Galdós, M^a Luisa Algarra, Joaquín Buxó, Francisco Nieva y Rodrigo García han planteado algunos de los dilemas morales derivados de los acontecimientos políticos y de las transformaciones socioeconómicas acaecidos en España a lo largo del siglo xx. Pérez Galdós y Algarra crean una Casandra víctima de una sociedad sustentada en valores conservadores, pero también transformada en heroína, bien a través del ejercicio de la violencia y del asesinato, bien a través de su justificación, con el objetivo de mostrar a

la sociedad el dilema entre el progreso y estancamiento, entre la defensa de la igualdad y la justicia, y el mantenimiento de situaciones contrarias a estos principios. De ahí su recuperación en 1983 en la adaptación de Francisco Nieva, un montaje en el que sectores de la crítica de distinto espectro ideológico vieron como metáfora de la situación española poco después de la llegada del PSOE al poder. En contraposición, Buxo Montesinos, a mediados de la década de los sesenta, se erige en defensor de los valores defendidos por la sociedad franquista y, ante el dilema de denunciar o justificar los conatos de violencia de las organizaciones sindicales, opta por asociar la primera premisa, explicando las desigualdades sociales como consecuencia de la condición humana. Ya al finalizar el siglo, Rodrigo García retoma el mito y lo transforma en símbolo de la marginación de las mujeres victimizadas a manos del varón, la mayor parte de ellas emigrantes como Casandra en un país extraño, y en instrumento para denunciar el belicismo y la deshumanización de la sociedad del final del siglo xx.

BIBLIOGRAFÍA

- ALGARRA, M^a Luisa. 2003. *Casandra o La llave sin puerta*, Madrid: ADE.
- ANÓNIMO. 1983. "Casandra, con dirección de José María Morera, se estrena hoy en Madrid", en: *El País* (24 de octubre): 34.
- ARAGÓN, Carmen. 1983. "Francisco Nieva espera estrenar dos importantes obras", en: *Pueblo* (27 de octubre): 29.
- BUXÓ MONTESINOS, Joaquín. 1964. *Casandra*, Barcelona: Occitania.
- COPP, David. 2001. *Morality, Normativity, and Society*, Oxford: Oxford University Press.
- DAVREUX, Juliette. 1942. *La légende de la prophétesse Cassandre*, Liège: Université de Liège.
- DOMÉNECH, Ricardo. 1974. "Ética y política en el teatro de Galdós. Aproximación a *Casandra* y *Sor Simona*", en: *Estudios Escénicos* 18: 223-249.
- GARCÍA, Rodrigo. 2000. *Obras (in)completas. Notas de cocina. Acera derecha. Martillo. Matando horas*, Madrid: La Avispa.
- GARCÍA GUAL, Carlos. 1981. *Mitos, viajes, héroes*, Madrid: Suma de Letras.
- 1995. "Acerca de *Casandra* de Christa Wolf", en: *Humanitas* 47: 1119-1132.
- GARCÍA-MANSO, Luisa. 2013. *Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975-2010)*, Oviedo: KRK.

- GARCÍA PAVÓN, F. 1983. "Casandra, una de las obras maestras de Galdós", en: *Ya* (26-octubre): 28.
- GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo. 1906. "*Casandra*", en: *La España Moderna* 205: 161-172.
- GREENSPAN, P. S. 1995. *Practical Guilt. Moral Dilemmas, Emotions and Social Norms*. Oxford: Oxford University Press.
- GUERRA, Pedro. 2013. *30 años*. Triple CD, Sony Music España.
- HARO TEGLEN, Eduardo. 1983. "A medio camino", en: *El País* (27 octubre): 36.
- HIGUET, Gilbert. 1949. *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, London: Oxford University Press.
- IRIARTE, Ana. 1994. "*Cassandra tragic*", en: Montserrat Jufressa (ed.), *Saviesa i pervertitat: les dones a la Grècia antiga*, Barcelona: Destino: 49-82.
- KIRK, G. S. 1974. *The Nature of Greek Myths*, London: Pelican Books.
- LARIGUET, Guillermo. 2010. "Los dilemas morales *qua* límites de la racionalidad práctica", en: *Diánoia*, México LV, 64: 71-108, disponible en <<http://www.scie-lo.org.mx/pdf/dianoia/v55n64/v55n64a4.pdf>>.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo. 1983. "Nieva trivializa la versión dramática de la *Casandra*, de Galdós", en: *ABC*, Madrid (26 octubre): 69.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen. 1983. *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, Madrid: CSIC.
- MONLEÓN, José. 1983. "La lejana Casandra", en: *Diario 16* (29 octubre): XI.
- MURAKAMI, Haruki. 1988. *Baila, baila, baila*. Barcelona: Tusquets.
- NIEVA-DE LA PAZ, Pilar. 1997. "Mito e historia: Tres dramas de escritoras españolas en el exilio", en: *Hispanística XX* 15: 123-131.
- 1998. "Los mitos literarios en el teatro de las autoras españolas contemporáneas: Una aproximación panorámica", en: Túa Blesa (ed.), *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de Semiótica*. III, Zaragoza: Universidad de Zaragoza: 267-273.
- 2005. "Las transformaciones de un antiprototipo femenino: Medea en el teatro español contemporáneo", en: *Foro Hispánico* 27: 31-42.
- 2015. "Cambios en las identidades de género: la 'mujer moderna' en el teatro de María Luisa Algarra", en: Eugenia Houvenaghel/Florien Serlet (eds.), *Las escritoras españolas en el exilio mexicano: estrategias para la construcción de una identidad femenina*, Ciudad de México: Porrúa: 119-138.
- PACO SERRANO, Diana de. 2003. *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, Murcia: Universidad de Murcia.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. [1910] 2006. *Casandra*, ed. Rosa Amor del Olmo. Madrid: Cátedra.

- PLAZA-AGUDO, Inmaculada. 2011. "Mitos e identidad femenina en el teatro de Gonzalo Torrente Ballester: *El retorno de Ulises* (1946)", en: Carmen Becerra (ed.), *Miradas sobre Gonzalo Torrente Ballester en su centenario (1910-2010)*, Vigo: Academia del Hispanismo: 333-347.
- 2014. "Mitos e identidad femenina en el exilio: *Circe y los cerdos*, de Carlota O'Neill", en: Francisca Vilches-de Frutos/Pilar Nieva-de la Paz/José Ramón López García/Manuel Aznar Soler (eds.), *Género y exilio teatral republicano. Entre la tradición y la vanguardia*, Amsterdam/New York: Rodopi: 59-77.
- RAGUÉ ARIAS, María José. 1992. *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el teatro español actual*, Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- 1993. "La mujer como autora teatral en el teatro español contemporáneo", en: *Estreno* 19.1: 13-16.
- SERRANO, Ismael. 2007. *Sueños de un hombre despierto*. CD, Universal.
- VILCHES-DE FRUTOS, Francisca. 1983. "Introducción al estudio de la recreación de los mitos literarios en el teatro de la postguerra española", en: *Segismundo*: 183-209.
- 2003. "Identidad y mito en el teatro español contemporáneo", en: Susanne Hartwig/Klaus Pörtl (eds.), *Identidad en el teatro contemporáneo español e iberoamericano*, Frankfurt a. M.: Valentia: 1-15.
- (dir.). 2005. *Mitos e identidades en el teatro español del siglo xx*, Amsterdam/New York: Rodopi.
- 2005b. "Identidad y mito en la escena española actual: Casandra como paradigma", en: *Foro Hispánico* 27:43-52.
- WOLF, Christa. 1986. *Cassandra*, Madrid: Alfaguara.