

Autocensura en el drama galdosiano

WILLA SACK ELTON

Con relativa seguridad podemos contar con la autocensura como uno de los factores que influyen en la creación de obras teatrales de dramaturgos contemporáneos de Galdós. La autocensura en la producción teatral de Galdós se nos presenta más claramente por el hecho de que Galdós mismo adaptó sus novelas al teatro. El cotejo de esas obras de lectura y sus adaptaciones teatrales, entre otras cosas, constituye un documento del proceso de autocensura por parte de Galdós.

Podríamos pensar, previamente, que sería objeto de tal autocensura la materia de tipo político tendencioso. Al contrario, en lo que se refiere a las obras teatrales de Galdós en cuestión, la materia alterada o suprimida por esa motivación es la que puede ofender al público teatral más bien que al régimen político. Y constituye lo que Sobejano denomina «cuidados de orden religioso y moral».¹ Por un lado tenemos la autocensura de palabras, frases o pasajes que podrían ser ofensivos a ese público, y por otro, la alteración más general del carácter o significado de la obra en conjunto o de alguna de sus partes.

En los ensayos de Galdós, después compilados en *Nuestro teatro*, el autor critica severamente el nivel intelectual bajo y la inflexibilidad del público teatral. Transcribimos a continuación un ejemplo de esa valoración peyorativa:

«Pero el público no se da cuenta de lo mismo que desea. Se aburre de lo común y corriente, y al propio tiempo recibe con prevención todo lo que rompa la rutina de las combinaciones escénicas... Hay expresiones en el teatro que siempre producen efecto, y son precisamente las que más se prodigan. Un concepto enteramente nuevo, una situación de evidente originalidad dejan al público frío, como en expectativa de una sanción que han de dar el tiempo y la crítica...

La emoción fatal, la que ha de producirse en el nivel medio de inteligencia, no resulta las más de las veces sino con situaciones ya vistas y admiradas otra vez. Individualmente,

1. GONZALO SOBEJANO, *Forma literaria y sensibilidad social en «La incógnita» y «Realidad» de Galdós*, en *Revista hispánica moderna*, XXX (abril 1964, núm. 2), p. 106.

se acepta lo nuevo. Pero la masa, la colectividad tarda bastante en aceptarlo...

Por esto los que han llevado reformas al teatro, han visto que sus esfuerzos no tenían la recompensa debida. En el libro se habla al individuo, al lector aislado y solitario. Se le dice lo que se quiere, y el lector lo acepta o no. En el teatro se habla a la muchedumbre, cuyo nivel medio no es muy alto ni aun en las sociedades más ilustradas; y no hay manera de herir a la multitud, sino devolviéndole las ideas y sentimientos elementales y corrientes que caben en su nivel medio.»²

Según las propias palabras del autor, no se puede decir lo mismo al espectador teatral que se dice al lector. Y según el pasaje citado y los hallazgos de nuestro cotejo, vemos que todo lo que se somete a la autocensura no es necesariamente ofensivo en términos estrictamente religiosos o morales, sino que puede sencillamente ofender la sensibilidad en general de ese público, según nuestro autor, tan inflexible.

Al tratar las obras en cuestión procuramos dividir la materia ejemplar en dos categorías: autocensura de meras referencias o pasajes sueltos, y autocensura que se manifiesta en la alteración de un aspecto del significado de la obra.

La primera obra galdosiana llevada al teatro fue *Realidad*, 1889, novela dialogada, que se estrenó en forma dramática en 1892.³ Por su naturaleza moral tan heterodoxa, esta obra debió de presentar al autor problemas complejísimos.

Citamos a continuación varias alteraciones que responden a la necesidad de autocensurarse que sintió Galdós. En la escena de la alcoba, que termina la primera jornada en la novela dialogada, Orozco habla sólo de su «sistema... religioso» (I, VIII, 805). El elemento de la religión se suprime en el pasaje correspondiente de la adaptación teatral (I, x, 515). El apodo de «santo», que le aplica Augusta en una conversación con Federico, también se omitió (II, x, 827; II, IX, 527). Que Joaquín Viera, en un aparte, llame «jesuitón» a Orozco debió de considerarse igualmente ofensivo al público teatral (III, VII, 845). Se sustituye en el drama por «hipocritón» (III, VII, 535).

En la escena final de la primera jornada citada arriba,

2. BENITO PÉREZ GALDÓS, *Nuestro teatro (Obras inéditas, ordenadas y prologadas por Alberto Chiraldo, vol. V, Madrid, Renacimiento, 1923)*, pp. 158-9.

3. BENITO PÉREZ GALDÓS, *Realidad*, novela en cinco jornadas (*Obras completas, t. V, Madrid, Aguilar, 1961*); *Realidad*, drama en cinco actos y en prosa. Arreglo de la novela del mismo título (*Obras completas, t. VI, Madrid, Aguilar, 1961*).

Augusta duda de su fe religiosa. «Si mi fe religiosa fuera más viva..., me consolaría. Pero mis creencias están como techo de casa vieja, llenas de goteras...» (I, VIII, 805). Esta y otra referencia semejante en la misma escena, transcrita abajo se eliminan.

«Consuelo del espíritu turbado es la confesión; pero la confesión religiosa no acaba de satisfacerme. A un cura tendría yo que prometerle la enmienda, y esto no puede ser. Le engañaría si la prometiera; sería estafar la absolución, que es lo que hacen la mayor parte de los penitentes. Figurándose de buena fe que están arrepentidos y creyendo que no reincidirán. Como no me gusta engañar empiezo por no engañarme a mí misma. El que a mí me confiese ha de ser un sacerdote extraordinario, ideal, superior a cuantos hombres andan por el mundo, de un saber tan grande y de una sensibilidad tan fina para tomar el pulso a las pasiones, que pueda yo mostrarle con sinceridad hasta las últimas dobleces de la conciencia...» (I, VIII, 808.)

En la escena II de la quinta jornada hay varias indicaciones en las acotaciones de la intimidad amorosa entre Augusta y Federico. Éstas, como la acotación que indica el «Intermedio largo», o sea la entrega amorosa en la última escena de la segunda jornada, se suprimen.⁴

Parece razonable que la alcoba matrimonial se elimine como escenario de la última escena de la primera jornada, por la dificultad del cambio de lugar. Sin embargo, como es escena tan esencial al conflicto íntimo y como no sería imposible el cambio de lugar visto que otras jornadas de *Realidad*, drama, abarcan más que un lugar, sospechamos que en la eliminación de éste contribuyó la preocupación de Galdós por la sensibilidad del público. O sea que no sólo se cuidaba de eliminar indicaciones de la relación íntima entre los amantes Augusta y Federico, sino que tampoco se atrevía a presentar al matrimonio, Orozco y Augusta, acostados en sus respectivas camas.

El cambio extenso en el carácter de La Peri y la relación entre ésta y su amigo Federico afecta de manera muy completa al conjunto de la obra. En ambas versiones de *Realidad*, Leonor, «La Peri», aparece en sólo dos escenas. Sin embargo, en el conflicto de la novela es más importante que Infante cuyo papel es de más extensión. En estas escenas en las dos versiones de la

4. SOBEJANO, p. 100.

obra, Leonor se caracteriza casi exclusivamente por medio de su relación con Federico. Eliminadas las sutilezas en la caracterización de La Peri, al llevarla al teatro, el personaje llega a ser un tanto rudo, menos humano. Se presenta al público lo que el público espera ver en una prostituta, aunque sea «de buen corazón», mientras que en la novela no se retrata con idea preconcebida de lo que debe ser.

El cambio en la caracterización se efectúa de dos maneras: mediante la actitud de Leonor y mediante la de Federico hacia ella. En el pasaje abajo citado, transcrito de la primera entrevista de Leonor y Federico, se nota que lo que se suprime expresa un sentimiento de Federico sobre su amistad con Leonor. Además, al hablar de su amistad con la prostituta invoca a Dios, algo que podría ofender al público contemporáneo.

«Amistad es esta que Dios debiera tener en cuenta. En ella se funda algo que, si verdad, se le parece; en ella puede haber abnegaciones y hasta sacrificios. No es por alabarme; pero conviene recordar que yo también supe ayudarte en trances críticos de tu vida como tú me ayudas ahora. Me compadesces, como yo te he compadecido. Pues aunque seamos un par de pícaros tú y yo, este sentimiento que uno a otro nos inspiramos, ¿no es de la mejor ley? (II, v, 818.)

«No es por alabarme; pero conviene recordar que yo también supe ayudarte en trances críticos de tu vida.

LEONOR. — Justo, como yo a ti ahora...» (II, IV, 522.)

Más adelante en la misma escena, Leonor llama a Federico «...el perdis más caballero que hay bajo el sol» (II, v, 818). En el drama pronuncia estas palabras como fin de la escena, cuando ya ha salido Federico (II, VII, 524). En la novela, Federico le devuelve el halago, «Y tú, la perdida más señora que hay bajo la luna...» En el drama, suprimidos pasajes así, aunque Federico le profesa cariño, su actitud no se caracteriza por la misma ternura ni respeto.

En la alteración de la acotación en otra escena, se encuentra indicación de la misma clase de cambio. «(Con ternura)» en el pasaje que empieza «Tú eres la única persona que veo con gusto...», se cambia por «(Con amargura)» (IV, VII, 863; IV, II, 543).

Todos estos detalles comprometen la sinceridad de los sentimientos de Federico; en el drama, quizá como concesión al público, Federico no respeta a Leonor ni la trata con el cariño sincero de su relación en la novela.

El mismo efecto tiene el motivo del libro de oraciones de la madre de Federico. En la escena II del cuarto acto. La Peri visita a Federico. Ve que está leyendo un libro de oraciones. Cuando procura coger el libro, dice Federico: «Esto es sagrado, y no puede ir a tus manos» (IV, II, 591). Leonor está de acuerdo; lo toca sólo con los dedos. El cambio es ridículo, forzado y artificioso. Se completa la utilización del motivo cuando llega Augusta. Federico da el libro a su amante, como recuerdo suyo (IV, VII, 548). Esto está completamente fuera de carácter. No se lo da a su amiga espiritual, La Peri, sino a su amante, con la cual nunca se ha podido comunicar. Además de ser esta adición una concesión al gusto del público teatral, lo es a lo que Galdós considera la moralidad del mismo público. Mediante la repulsa de La Peri por medio del libro de oraciones, Federico la está rechazando y condenando simultáneamente. Mientras tanto, la entrega del libro a Augusta toma proporciones de unión sagrada de los amantes antes del suicidio de Federico.

Se altera el carácter de Orozco para dar un personaje espiritualmente menos extraordinario y de este modo más aceptable a la sensibilidad del nivel medio. Se eliminan varios pasajes que podrían ser ofensivos, en los que expresa su metafísica, que le permite trascender las preocupaciones morales del mundo social. Según la metafísica de Orozco, la seducción de su mujer no es un ultraje, como vemos a continuación:

«SOMBRA (*Con frialdad suma, sin accionar*). — Empequeñeces el asunto subordinando su resolución a las fragilidades de una mujer. Elevémonos sobre las ideas comunes y secundarias. Vivamos en las ideas primordiales y en los grandes sentimientos de fraternidad; y cuando hayas acostumbrado tu espíritu a esta luz superior, comprenderás que el amor material queda en la categoría de instinto y es enteramente libre.

Has dicho que me habías ofendido quitándome «mi» mujer. ¿Qué quiere decir eso? Augusta no es mía. Considera que en esta esfera de las ideas puras adonde nos hemos subido los seres, todos gozan de omnimoda libertad. Nadie es de nadie. La propiedad es un concepto que se refiere a las cosas; pero a nada más... Los términos «mío» y «tuyo» no rezan con las

personas. Nadie pertenece a nadie, y Augusta, como todo ser, dueña es de sí misma...» (IV, xvi, 876-877.)

Es muy interesante notar algo típicamente galdosiano en este punto. Para aliviar el tono filosófico pesado de esta escena, sin salir del carácter de la situación, Galdós concreta ligeramente el nivel moral abstracto al que ha subido Federico. Federico es capaz de bromear con la sombra de Orozco sobre el asunto de la infidelidad de su esposa, antes para él tan delicado, y obviamente muy delicado para el público, con las siguientes palabras:

«SOMBRA (*Con naturalidad*). — Pero qué, ¿crees tú que no tengo nada que hacer? Mi mujer me aguarda.

FEDERICO (*Burlándose*). — ¡Tu mujer! Pero si tú apenas haces vida marital con ella. Lo sé, tonto, lo sé... Tu perfección moral te ha elevado sobre las miserias del mundo fisiológico...»

Paradójicamente, resulta que la alteración en Orozco y su relación con Federico, efectuada en gran parte para agradar al público coetáneo hace menos razonable la conducta de Orozco en el desenlace. Quizás el público, que censuró tanto a Galdós la concepción del primer marido del teatro español que no venga la infidelidad de su esposa, no se hubiera escandalizado tanto por la misma conducta de un esposo ultrajado caracterizado como más extraordinario y hasta anormal desde el punto de vista espiritual y moral.

Aunque en sus dos versiones *La loca de la casa* es comedia,⁵ el hecho de aparecer en dos formas, una larga, 1892, y otra condensada para la representación escénica, 1893, nos sirve en este estudio.⁶

Como hemos indicado, Galdós había sentido mucho los reparos del público después del estreno de *Realidad* en 1892. Es lógico que en la revisión de *La loca de la casa* tomase en consideración los pasajes que podían ofender la sensibilidad del público teatral, un público muy distinto del de sus novelas.

5. Véase el artículo de HAL CARNEY, *The two versions of Galdós, «La loca de la casa»*, en *Hispania*, XLIV, 1961, pp. 348-440; y mi artículo *Sobre el género de «La loca de la casa», de Galdós*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, octubre 1970 a enero 1971, 250-252, pp. 586-607.

6. BENITO PÉREZ GALDÓS, *La loca de la casa*, comedia en cuatro actos, primera versión (*Obras completas*, t. V, Madrid, Aguilar, 1961); *La loca de la casa*, comedia de cuatro actos, segunda versión (*Obras completas*, t. VI, Madrid, Aguilar, 1961).

Un ejemplo que parece relativamente inocuo, debió de haber sido eliminado por razones de autocensura, a falta de otra motivación aparente. Lamenta Moncada la pérdida de su hija Victoria por su entrega a la vida religiosa. Quizá Galdós consideró demasiado fuerte para el público la oposición del personaje en la primera versión. Se elimina lo siguiente: «Mi cariño y el de su hermana y su tía no pueden nada contra su piedad despiadada» (I, IV, 1619). La autocensura es obvia en el pasaje transcrito a continuación:

«Eso del monjío, envolver su rostro en la desairada toca, vestirse con tan feo traje, adoptar una vida estúpida de ñoñerías entre beatas asquerosas y frailes imbéciles.» (II, VI, 1636).

«Eso del monjío, envolver su rostro en la desairada toca, vestirse con tan feo traje, adoptar una vida de estúpidas ñoñerías, entre beatas y frailes.»

(II, VI, 576.)

Menos ofensiva es la sugerencia por parte de Victoria de que cumpla Cruz sólo con lo externo de la religión. Quizá creía Galdós que el público consideraría demasiado hipócrita para una religiosa hacer tal concesión:

«... Pues bien: la que va a ser su esclava le pone por condición imprescindible que ha de cumplir los preceptos elementales de la única religión verdadera. Ya ve usted; sólo se le pide por ahora lo externo, lo que, más que tributo a Dios, es exigencia del decoro social.»

(II, XVIII, 1645.)

«... Pues bien: la que va a ser su esclava le pone por condición imprescindible que ha de cumplir los preceptos elementales de la única religión verdadera.»

(II, XII, 581.)

En la comedia, después de «la única religión verdadera», siguen las palabras de Cruz (que también aparecen en la primera versión): «Bueno..., concedido... me comprometo a eso de las prácticas». Así al suprimirse la segunda frase de Victoria en la versión teatral, viene directamente de Cruz la sugerencia de observar sólo lo externo de la religión.

Al surgir el conflicto entre Daniel y Cruz en la primera versión, Daniel desafía a Cruz. Daniel admite no saber manejar armas. Cruz concluye que si tiene tantas ganas de morir, le conviene suicidarse. Ofrece prestarle un rifle para este propósito. Este pasaje se elimina totalmente al llevar la obra a la escena.

Galdós debió de considerar que en *Realidad* la moralidad de la situación justificaba que Infante estimulase el suicidio de Federico, pero en *La loca de la casa* la cuestión moral no entra. Es un caso sencillo de celos. A Cruz le convendría la ausencia total de Daniel. Al averiguar que éste no representa competición, Cruz abandona totalmente la sugerencia. En la comedia hablan de la posibilidad de un duelo, pero nunca se introduce el tema del suicidio. La declaración de Daniel a Cruz de que Victoria no está enamorada termina la escena; en cambio en la primera versión continúa con una elaboración de la sugerencia y un plan de suicidio. (IV, x, 1666-68; IV, x, 596-97.)

La eliminación de las palabras «azotaré a las Hermanas» no necesita explicación:

«CRUZ. — ¡Jordana! (*Amenazador.*) Le juro a usted... vamos, de mí no se ríe nadie, y si esta idea de secuestrar a mi mujer llega a ser un hecho, se verá quien es José María Cruz. Pegaré fuego a la casa, azotaré a las Hermanas y a usted.»

(IV, xv, 1671.)

De distinta naturaleza es la eliminación de partes del diálogo entre Victoria y su padre (IV, VII, 1664-65; IV, VII, 595). Aunque lo eliminado no es ofensivo, parece haber sido suprimido para agradar al público. En este pasaje, Victoria confiesa a su padre que echa de menos la vida con Cruz. Lo que se elimina es la revelación por parte del padre de que el matrimonio con Cruz no ha sido para Victoria el martirio que esperaba. Además, sugiere que Victoria se va enamorando de «la fiera». El hecho de desarrollarse el cariño de Victoria antes de reformar a Cruz quizá no sería tan aceptable para el público como la reconciliación y las expresiones de amor conyugal que vienen después de la reforma total de Cruz. El término «autocensura» es un poco fuerte para aplicarlo a lo eliminado de este pasaje. Pero creo que no se nos puede escapar el interés de Galdós en agradar al público como motivo del cambio.

El tratamiento del tema de *El abuelo* es de una naturaleza que no se presta al desarrollo de materia tendenciosa. De manera que en la adaptación de esta novela dialogada al proscenio encontramos pocas ocasiones de autocensura.

Un caso ejemplar de una preocupación por la sensibilidad del espectador es la sustitución de Zaratán, nombre del monas-

terio, palabra que también significa el cáncer del seno en las mujeres, por Zaratay.

Se nota también un intento de hacer a las niñas un poco más agradables en lo que se refiere a la sensibilidad de un público teatral. Cuando su desenvoltura va más allá de la buena crianza, se elimina el pasaje; trascribamos un ejemplo.

«DOLLY (*Tirándole suavemente de una oreja*). — Sí, sí, maestrillo salado. ¿No eres tú muy ilustradito?

NELL. — Y ¿de qué te sirve?

DOLLY. — ¡Vaya un pelo que has echado con tu ilustración!

DON PÍO (*Suspirando*). — Puede que estéis en lo cierto, niñas de mi alma... Bueno, otra miajita de Historia... ¡Vamos allá!»

(III, I, 47.)

«DOLLY (*Tirándole suavemente de una oreja*). — Sí, sí, maestrillo salado.

DON PÍO. — Bueno, sigamos. Dolly, otra miajita de historia. Vamos allá.» (II, I, 1020.)

En su trato con Gregoria y Venancio, el conde frecuentemente habla en tono que el autor especifica que sea de «ironía sutil». Como es calidad tan característica del habla del conde, especialmente en sus conversaciones con esos personajes, la eliminación influye en su caracterización. Es posible que en la eliminación de la ironía Galdós considerase el efecto que podría tener en la reacción del espectador al personaje. El libre empleo de la ironía por parte del personaje supone una distancia emocional objetiva y fría desde la que el personaje no sólo reacciona, sino controla sus reacciones para poder modelarlas con la ironía. O sea que sus reacciones no son del todo espontáneas. El espectador teatral de la época simpatizaba más con el personaje de reacciones espontáneamente emocionales.

El tema del suicidio que se desarrolla en esta obra también se suprime. Vimos semejante supresión en *La loca de la casa*. En los dos casos creemos que la supresión responde a la autocensura por parte del autor para agradar a un público católico conservador. La mayor parte de la escena XII de la cuarta jornada de la novela dialogada se dedica al asunto del suicidio de Don Pío (83-84). En la novela dialogada la fuerza de carácter del conde y la impotencia de Don Pío se contrastan en esta escena bellísima de la meseta. Cuando los dos personajes se encuentran, Don Pío ha decidido suicidarse, pero le falta valor. Lo que le falta a él, le sobra al conde. Éste no sólo tiene el valor de suici-

darse, sino también de ayudar a Don Pío a realizar el acto. Presentada la posibilidad de la muerte, Don Pío busca varios pretextos para posponer el doble suicidio. De esta escena que tanto contribuye a la caracterización de Don Pío, casi todo lo que se refiere al propuesto suicidio se elimina al llevarla al teatro. Como vemos en la eliminación de la sugerencia del suicidio por parte de Cruz en *La loca de la casa*, la ayuda del conde en el suicidio de Don Pío puede interpretarse mal por parte del espectador como intento de homicidio. En las dos obras, las referencias al suicidio se eliminan. Recuérdese que también en *El abuelo* se elimina la escena del pasillo en la que el conde se dirige al dormitorio de sus nietas con el propósito de matar a Dolly para realizar el agüero de un sueño que ha tenido. Aunque se eliminara esta escena por razón del cambio de lugar que exige, otros de sus aspectos se conservan en contextos nuevos, pero la nota homicida se suprime. Pensando en la sensibilidad del público, el asesinato de Doña Juana en *Cassandra* se hace un acto aún más heroico en el drama que en la novela, mientras que la mera alusión a la posibilidad del asesinato de Dolly por parte de su abuelo sería inadmisibles en la versión teatral.

Como era el caso en las adaptaciones de las novelas dialogadas, hay varios cambios en *Doña Perfecta*⁷ que se hicieron para agradar al espectador teatral de la época, tan fácilmente escandalizable. El más obvio es la supresión del episodio en el que Pepe Rey critica, ante su tía, la costumbre, que según él se acerca a la idolatría, de vestir la imagen de la Virgen. Al concluir su comentario averigua que su tía es la que dirige esta actividad de la iglesia (capítulo IX). Constituye uno de los momentos más dramáticos de la novela; por tanto, el cambio de género no explica esta supresión. Sería más razonable concluir que Galdós temía ofender a las señoras del público que se ocupaban en semejantes prácticas. En los capítulos XXI y XXII, «¡Desperta Ferro!» y «¡Desperta!», Doña Perfecta incita a Caballuco y a sus amigos a oponerse a Pepe Rey. En la novela, Don Inocencio está presente. En la escena correspondiente (II, ix, 807-810) del drama, no lo está. Es posible que Galdós creyera que en una reunión crítica para el asesinato de Pepe Rey, la presencia del cura sería ofensiva para el público.

7. BENITO PÉREZ GALDÓS, *Doña Perfecta* (Obras completas, vol. IV, Madrid, Aguilar, 1961); *Doña Perfecta*, drama en cuatro actos (Obras completas, vol. VI, Madrid, Aguilar, 1961).

La declaración de Rosario, «Señor, que aborrezco a mi madre», también se suprime. (Capítulo xxiv, «La confesión», página 479.) Es posible que también esto parecería ofensivo al público teatral en la época de Galdós.

Aunque Doña Perfecta ha sido instrumental en la destrucción de Pepe Rey, tanto en la novela como en el drama, en éste no da el impulso final del asesinato. Remedios, su amiga y antigua sirvienta, engaña a Caballuco para que crea que alguien está atacando a Doña Perfecta. Grita, «¡Que matan a la señora!», después de lo cual añade, «¡Mátale!» (IV, iv, 813). Al morir Pepe, Doña Perfecta pide, «¡Misericordia, Señor: misericordia... para ellos y para mí!». (I, iv, 813.) Con estas palabras, termina el drama. Perfecta pide perdón a Dios. De manera que el espectador puede decidir por sí mismo si se ha reformado o no. En la novela, en cambio, es Doña Perfecta quien grita «¡mátale!». (Cap. xxxi, *Doña Perfecta*, p. 497.) Ha condenado a muerte a Pepe haciendo que todo el pueblo de Orbajosa quisiera su destrucción, y en completa conformidad lleva a cabo la sentencia. En los capítulos finales el lector averigua que la tragedia no ha alterado la falsa piedad de Doña Perfecta. Para consolarse se hunde aún más en la ceremonia e idolatría criticadas por Pepe Rey. En el drama no sólo no se presenta al personaje no alterado, sino que el ruego de misericordia da la impresión de reforma y de arrepentimiento sincero. El público puede conjeturar sobre sí una mujer tan piadosa, aunque falsamente, y como tantas beatas presentes en el teatro, sea capaz de tal acción.

Los estudiosos de Galdós estamos todos familiarizados con la polémica que surgió con el estreno de *Casandra*,⁸ adaptación de la novela dialogada del mismo título, siguiendo sólo al escándalo que produjo el de *Electra*, drama escrito directamente para el proscenio. Si este era el efecto que tenía la adaptación, fácil es imaginar lo que hubiera sido el de la novela dialogada en el mismo público. Esta obra se sometió a una autocensura más rígida en muchos sentidos que cualquiera de las otras obras adaptadas al teatro.

Además de los pasajes que se suprimieron o que se alteraron, todo el significado de la obra se cambió en gran parte como

8. BENITO PÉREZ GALDÓS, *Casandra*, novela en cinco jornadas (*Obras completas*, t. VI, Madrid, Aguilar, 1961); *Casandra*, drama en cuatro actos, arreglo de la novela del mismo título (*Obras completas*, t. VI, Madrid, Aguilar, 1961).

resultado del afán de Galdós de suavizar el mensaje para el público teatral.

Citamos unos ejemplos de pasajes alterados que podían ofender al público católico conservador. El primero, en las dos versiones ataca la hipocresía religiosa. Sin embargo, mediante las omisiones, la segunda versión linda menos con la blasfemia.

«ZENÓN. — ... Vos, noble dama, tenéis una bendita hucha que llamáis caridad, beneficencia, donativos de piedad y devoción, amparo a los parientes menesterosos. En esta hucha soberana vais poniendo cada día partículas de vuestras copiosas rentas... Queréis juntar así un inmenso capital de gloria. ¡Ah, qué inefable momento aquel en que los ángeles rompan vuestra hucha en presencia del Altísimo! Aclamada por los coros celestiales, entrará vuestra alma en posesión de los goces infinitos. ¿No es esto una imposición de fondos a interés compuesto, un montepío de la Bienaventuranza eterna?»

(I, VII, 129.)

«ZENÓN. — ... Vos, noble dama, tenéis una bendita hucha que llamáis caridad, beneficencia, donativos de piedad y devoción, amparo a los parientes menesterosos. En esta hucha soberana vais poniendo cada día partículas de vuestras copiosas rentas... Queréis juntar así un inmenso capital de gloria. ¿No es esto una imposición de fondos e interés compuesto, un Montepío de la Bienaventuranza eterna?»

(I, VII, 1163.)

El siguiente ejemplo, por ser blasfemia patente para el público coetáneo, se suprime completamente:

«ISMAEL. — Siempre nos dicen lo mismo. ¡Dios lo dispone! ¡Dios disponía matar a los infieles!... ¡Dios disponía quemar a los herejes! (*Desesperado.*) ¡Que me traigan a Barrabás para que gobierne el mundo!... ¡Que me traigan a la serpiente del paraíso para adorarla!... Detesto a un Dios Intendente y Cajero de la Humanidad, a un Dios Recaudador, que nos aniquila...»

(III, IV, 167.)

Esas alusiones a la hipocresía religiosa y el análisis de la motivación social de la peregrinación anual a Biarritz citado abajo, es precisamente la clase de materia a que se refiere Galdós cuando escribió, «y no hay manera de herir a la multitud, sino devolviéndole las ideas y sentimientos elementales y coherentes que caben en su nivel medio».⁹

9. GALDÓS, *Nuestro teatro*, 159.

«DOÑA JUANA. — Lo que sí, daré a Clementina es el auxilio de treinta mil reales que me ha pedido para equipar decorosamente a sus niñas y llevarlas a Biarritz... Van, supongo yo, a la pesca de maridos en el río revuelto de señoritos viciosos que acuden allí, al reclamo del juego y de la liviandad. Si algo pescan, con su ruleta se lo coman.»

(I, III, 121.)

«DOÑA JUANA. — Sí, daré a Clementina el auxilio de treinta mil reales que ha pedido para equipar decorosamente a sus niñas y llevarlas a Biarritz.» (I, II, 1158.)

En términos generales *Casandra* se altera radicalmente, sobre todo en cuanto se refiere a Doña Juana y el mensaje de la obra en conjunto. Hay básicamente una sola tendencia en las alteraciones en la caracterización de Doña Juana motivadas por el cambio del género de la obra. En la ausencia del análisis de las últimas jornadas que hasta cierto punto disminuyen la importancia del crimen, se hace necesario justificarlo ante el público en los primeros tres actos para que resulte *Casandra* heroína inequívoca. Consecuentemente, Doña Juana tiene que ser personaje para quien no haya posibilidad de compasión por parte del espectador. Esto hace más aceptable al público teatral su asesinato. Resulta que Doña Juana se caracteriza de persona mala, más bien que mal dirigida. Y hay una serie larga de cambios y supresiones que responden a este criterio. En la primera escena del primer acto se elimina un pasaje largo que habla de Ismael. Esto se motiva en parte por la rebajada importancia de Ismael en el drama. Pero también muestra que, hasta cierto grado, y a su manera, Doña Juana se interesa por el bienestar de su sobrino (I, I, 118; I, I, 1157).

En la misma escena Doña Juana habla de la moralidad de sus criadas. Se considera protectora, además de patrona de Martina y Pepa. En el drama se atenúa esta presentación un tanto maternal del personaje, para hacerlo más antipático.

El carácter de Doña Juana se hace aún más complejo cuando se introduce el tema de los celos que sintió hacia la madre de Rogelio, amante de su esposo Don Hilario, padre de Rogelio; celos que todavía siente años después de muertos los amantes. Está pintada como mujer ultrajada que ha sufrido mucho la humillación pública de tener un esposo infiel, con hijo ilegítimo. Se sospecha que no ha sido siempre como la encontramos ahora,

y que el ultraje ha precipitado su cambio de carácter. Esto inspira cierta simpatía y explica hasta cierto punto su severidad moral intransigente. También se complica aún más su carácter, porque indica el deseo de Doña Juana de ser objetiva en lo que se refiere a Rogelio y hasta el deseo de haberle bien. Todos estos elementos se suprimen al abreviar el pasaje siguiente:

«DOÑA JUANA (*Asaltada de inquietudes*). — ¡Rogelio! Ése es el punto delicado, la llaga, la herida... El hijo natural de mi esposo, el fruto maldito de la infidelidad, me trae estos días muy cavilosa... Y esto no es nuevo. Por culpa de ese bergante, mejor dicho, de la bribona de su madre, he derramado yo ríos de lágrimas, y el corazón se me llenó de víboras en los mejores días de mi existencia.

(*Suspirando.*) Paso..., Dios me ha hecho suya...

INSÚA. — En sus últimos años Hilario, arrepentido de aquel devaneo...

DOÑA JUANA. — Sí, sí; me conquistó con sus atenciones, con su cariño... Hora es de perdonar... Debo y quiero favorecer a Rogelio...» (I, III, 121.)

«DOÑA JUANA (*Asaltada de inquietudes*). — ¡Rogelio!... Ése es el punto delicado, la llaga, la herida... El hijo natural de mi esposo, el fruto maldito de la infidelidad, me trae estos días muy cavilosa...» (I, II, 1158.)

La escena x de la tercera jornada de *Casandra* se elimina al llevar la obra al teatro. En esta escena se nos presenta a Doña Juana ya llegada a un estado de paz espiritual. Renunciados todos los bienes materiales, se ha consagrado totalmente a Dios, hasta el punto que tiende a exhibir actitudes de santidad. La materia que compone esta escena recalca más que ninguna otra la sinceridad del fanatismo religioso de Doña Juana. Sigue la escena del asesinato en la novela. En la escena correspondiente del drama (IV, II) no se preocupa Galdós por la presentación de la sinceridad, aunque mal dirigida, de Doña Juana. Es que la pinta de manera muy negativa a propósito, como ya dijimos, para que el público teatral no simpatice con ella: En la novelís-

tica galdosiana los personajes no se describen de manera tan absoluta. Es paralelo el caso de Doña Perfecta. Su fanatismo es también muy sincero; bien intencionada, obra mal.¹⁰

En lo que se refiere al cambio en la caracterización de Doña Juana efectuado por medio de la alteración en las acotaciones que se aplican a ella, se nota la misma preocupación por el efecto en el público. La acotación «*Friamente, abrazándola por fórmula*» (I, xv, 141) se elimina en la versión teatral (I, XIII, 1170). Es posible que si pareciera al público un abrazo sincero, afectaría a la caracterización del personaje. Por la misma motivación, en la misma escena, la acotación («*Cariñosa en la superficie, glacial en el fondo*») se altera para leer «afectuosa», etc. Nos parece más formal la versión teatral y más adecuada a la caracterización negativa de Doña Juana.

Al fin de la escena en la novela dialogada Doña Juana se santigua. Se suprime esta acotación por razones semejantes a las arriba ofrecidas. El espectador no tiene ocasión, en el limitado plazo temporal de la representación teatral, para reflexionar mucho sobre el carácter del personaje. Es lo superficial lo que le impresiona más. Está bien pintar a Doña Juana de beata hipócrita en la novela, pero siempre hay la posibilidad de que el espectador teatral la interprete mal y la considere sincera.

En la novela, en la escena x de la tercera jornada, hay varias indicaciones de un intento de mostrar la sinceridad de Doña Juana en lo que se refiere a su devoción religiosa. Después de hablar con Martina sobre su anhelo de consagrarse totalmente a Dios, se pone a rezar. La acotación lo describe:

«*(En cuanto desaparece la criada, arrodíllase Doña Juana y con gran ardor efusivo y total desprendimiento del alma enamorada, hace su imaginaria comunión. La costumbre le facilita de tal modo la abstracción sutil de carácter solitario y budista, que el acto queda realizado en corto tiempo. Dedicase después a ultimar la lista de regalitos con que se despide del mundo.)*»

(III, x, 176.)

Opinamos que se elimina esta acotación por razones semejantes a las que propusimos arriba. Estimulando la compasión del lector por Doña Juana por medio del énfasis en su sinceridad

10. En *Electra*, donde no se trata de un crimen, nada tiene que justificarse ante el espectador. De manera que se pueden recalcar las buenas intenciones de Pantoja. Mientras en *Bárbara*, otro caso de asesinato, Galdós pinta muy negativamente al antagonista para que el crimen se acepte como justificado por el público.

se compromete el heroísmo de Casandra. Pero el heroísmo de Casandra no es un factor tan importante en la novela. La terminación del drama en el asesinato y el significado temático del drama exigen que Casandra sea heroína.

Se ve que el significado de la obra se complica tanto, en las dos últimas jornadas de la novela dialogada, que el solo hecho de eliminarlas lo altera radicalmente. Resulta que *Casandra*, drama, no es un arreglo de *Casandra*, novela dialogada, sino de las tres primeras jornadas de ésta. Visto como un todo independiente, es de significado distinto. La falsa piedad de Doña Juana en las primeras jornadas de la novela y en el drama es un mal personal representativo de una clase de beatas mal dirigidas. O sea que tiene significado social que por limitarse a un solo grupo de la sociedad es un mal fácilmente curable. En cambio, en la novela se averigua que se ha contagiado casi toda la sociedad, que el mal toma varias formas en distintos individuos y que, consecuentemente, no puede eliminarse del todo. La ausencia de Doña Juana queda cubierta por la continuación de su obra por Cebrián. Sin embargo, matar a Cebrián no solucionaría el problema, como no lo solucionó el asesinato de Doña Juana. Es la sociedad la que es vulnerable a las Doñas Juanas y a los Cebrianes. Si Cebrián y la sociedad total representan la supervivencia del mal, en las jornadas IV y V Galdós está censurando al mismo público del que depende el éxito de la obra teatral. Y repetimos que, según sus propias palabras, ya citadas, «... no hay manera de herir a la multitud sino devolviéndole las ideas y sentimientos elementales y corrientes que caben en su nivel medio».¹¹

No cabe duda de que Galdós siempre tomaba en cuenta el público a que se dirigían sus obras literarias. En las obras dramáticas de Galdós que trasplantaban al escenario obras nacidas en otro «terreno» literario, la autocensura — algo sustancialmente distinto de las modificaciones exigidas por el cambio de género — es un factor de gran importancia. Dada la distinción hecha entre el público de sus novelas y el del teatro, no pudo decir lo mismo al uno que al otro. De ahí la gran discrepancia sustancial entre sus obras dramáticas escritas directamente para el teatro y el cuerpo de la obra novelística del autor. También de esa distinción se derivan un número significativo de alteraciones efectuadas en las adaptaciones teatrales de sus obras de lectura.

11. GALDÓS, *Nuestro teatro*, p. 159.