"Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo

Casa-Museo EMILIA PARDO BAZÁN

IV SIMPOSIO

A Coruña 25, 26, 27, 28, 29 de xuño de 2007

José Manuel González Herrán
Cristina Patiño Eirín
Ermitas Penas Varela
Editores

I.S.B.N.: 978-84-87987-71-7
Depósito Legal: C-2327-2008

Impresión: Valladares, S.L.
Deseño e maquetación: Sinmás C.V.
Entidade colaboradora: Fundación Caixa Galicia

➢ ACTAS

"Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo"

Casa-Museo EMILIA PARDO BAZÁN

IV SIMPOSIO

➢ A Coruña 25, 26, 27, 28 e 29 de xuño de 2007

➢ José Manuel González Herrán
Cristina Patiño Eirín
Ermitas Penas Varela
Editores

FUNDACIÓN CAIXAGALICIA
www.fundacioncaixagalicia.org

ÍNDICE

Limiar

➢ Xosé Ramón Barreiro Fernández

XOSÉ RAMÓN BARREIRO FERNÁNDEZ
(DIRECTOR DA CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN)

LIMIAR

Dende o ano 2004 a Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, auspiciada polo xeneroso labor da Fundación Caixa Galicia, puxo en marcha unha nova iniciativa: a creación dun Simposio, de periodicidade anual, onde se desen cita tanto recoñecidos estudosos como novos investigadores interesados na vida e na obra da autora de *Los pazos de Ulloa*.

Durante catro anos e sempre organizado por un comité científico dirixido polo doutor José Manuel González Herrán e constituído polas doutoras da Universidade de Santiago de Compostela Cristina Patiño Eirín e Ermitas Penas Varela, e polos doutores da Universidade da Coruña José María Paz Gago e Olivia Rodríguez González, as celebracións do simposio foron organizándose respecto a diferentes temas, relacionados sempre coas múltiples facetas literarias da escritora coruñesa. Deste xeito, e se ben a primeira edición do simposio do ano 2004 foi dedicada a examinar o estado no que se atopaban os estudos críticos sobre a condesa, as seguintes centráronse en revisar cuestións máis puntuais, como a súa obra extensa contística (ano 2005) e a súa relación coa prensa da época (ano 2006). Ademais, despois de cada unha das convocatorias, as comunicacións e relatorios presentados nelas foron puntualmente recompilados nos seus correspondentes volumes de *Actas*.

O volume que agora presentamos compila, pois, as colaboracións presentadas na edición do ano 2007, na que tivo lugar IV Simposio, titulado "Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo". Tan amplo e suxestivo tema permitiu, que nas xornadas do evento os investigadores profundasen en aspectos coma a visión que dona Emilia foi creando sobre o cinematógrafo -arte que daquela daba aínda os seus primeiros pasos-, que fixasen a súa mirada nas diferentes adaptacións cinematográficas e televisivas da súas novelas e contos ("El indulto", *La Sirena Negra*, *Los pazos de Ulloa*, *La Madre Naturaleza*), ou que presentasen novos proxectos (os posibles guións baseados en relatos como "El Príncipe Amado" ou "El puño"). Tamén outras artes escénicas foron motivo de análise. Varias das comunicacións estudaron a vinculación de dona Emilia co teatro, arte co que decidiu probar fortuna, e que sempre foi, ademais, unha das súas grandes paixóns, como reflectiría ela mesma nas crónicas nas que reflexiona sobre o panorama teatral da época. Finalmente, a última das xornadas do simposio centrouse na súa relación coa a música e a ópera, artes presentes non só na súa obra crítica se non tamén na súa obra literaria.

Coa edición destas *Actas*, pechamos, ademais, un ciclo. De agora en diante, os simposios anuais mudarán a súas características para converterse en congresos de difusión internacional, ampliando así o seu alcance e a súa nómina de invitados e estendendo cada vez máis o extraordinario legado literario de Emilia Pardo Bazán.

Presentación

➢ MAURO VARELA PÉREZ

MAURO VARELA PÉREZ
(PRESIDENTE DE CAIXA GALICIA)

PRESENTACIÓN

"Había tropezado en una novela que se abría como un bosque encantado,
con rumor de riachuelos que se oyen más que se ven entre la hierba"

Gonzalo Suárez
Pazos en el tiempo

En 1886 España se preparaba para el nacimiento del nuevo rey Alfonso XIII. Su madre, María Cristina de Habsburgo, viuda de Alfonso XII, se vio en la encomienda de asumir el papel de reina regente. Habían transcurrido siete primaveras desde que la primera novela de D.ª Emilia Pardo Bazán salió a la luz. En este periodo de intensa carrera literaria, la escritora gallega pulió su peculiar y devoto naturalismo, trazando el camino de la que sería una impetuosa vida dedicada a las letras. Ese mismo año, la condesa de Pardo Bazán comenzó la composición de su sexta novela, Los Pazos de Ulloa. Precedida por su amor a la palabra escrita y su inconmensurable capacidad analítica de la sociedad, la obra en cuestión descubriría el universo fatalista, supersticioso y embrujado de una Galicia rural de finales del siglo XIX.

A lo largo de su vida, la escritora de *La Tribuna* mostró un temprano y excepcional interés por el teatro y las vistas cinematográficas. A través de sus crónicas y sus críticas, reflexionaba acerca de los matices y de las posibilidades artísticas y literarias de los espectáculos teatrales y cinematográficos. Cien años después de que comenzase a escribir *Los Pazos de Ulloa*, el consolidado realizador Gonzalo Suárez daba vida en la pequeña pantalla a esta novela. En una memorable mini-serie de televisión, Suárez desenvolvía la madeja de entresijos y contrastes de la sociedad gallega decimonónica, recóndita y salvaje, imaginada por Pardo Bazán. El arte de la luz y del silencio de las cámaras inmortalizaba para la historia las andanzas de D. Pedro, marqués de Ulloa.

Indagar acerca de la compleja relación entre la obra de Pardo Bazán y las artes del espectáculo constituyó el principal cometido de la cuarta edición del simposio que, desde 2004, viene reuniendo a estudiosos e investigadores de la obra pardobazaniana. Del 25 al 27 de julio de 2007, la sede de la Fundación Caixa Galicia de A Coruña se convirtió en el escenario de estos cinco encuentros en los que, a través de ponencias, comunicaciones, proyecciones, coloquios y representaciones teatrales, se desgranaron los entresijos teatrales, operísticos y cinematográficos, latentes en la prosa de la autora gallega. Las actas de los encuentros de aquellos días de julio del pasado año han sido reunidas en la publicación que presentamos en estas líneas, una amplia y exhaustiva incursión en una de las dimensiones más desconocidas de la producción literaria de la creativa y excepcional D.ª Emilia Pardo Bazán.

Consciente de la importancia de las letras en la difusión del conocimiento, la Fundación Caixa Galicia centra su esfuerzo en apoyar iniciativas orientadas a la promoción del saber y de la cultura. Colaborar en un proyecto como el que presentamos supone dar un paso más en ese camino que nos acerca al universo literario creado por la condesa de Pardo Bazán. Queremos felicitar y agradecer a la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, integrada en la Real Academia Galega, su trascendente labor como mecenas de la obra de la inmortal escritora gallega. Gracias a ello, hoy podemos deleitarnos con la inmensa capacidad creativa y el excepcional dominio de la palabra de una mujer que dejó una profunda huella en las letras hispánicas y gallegas.

Presentación

➢ José Manuel González Herrán

José Manuel González Herrán
(Universidade de Santiago de Compostela)

PRESENTACIÓN

Continuando la serie de simposios que desde 2004 viene reuniendo a estudiosos e investigadores sobre la obra de Emilia Pardo Bazán en su ciudad natal, para debatir sobre diversos aspectos de su literatura, a finales de junio de 2007 tuvo lugar en la sede de la Fundación Caixa Galicia, en A Coruña, el IV Simposio, titulado "Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo". Recogiendo la sugerencia de uno de sus miembros, el Profesor Paz Gago, el Comité Organizador y Científico había decidido dedicar el encuentro de 2007 a una de las dimensiones menos estudiadas en nuestra autora, pero que cada vez suscita más interés y atención: las complejas relaciones de su producción literaria con determinadas artes espectaculares: el teatro, la ópera, el cine (y su derivado más reciente, la televisión).

En efecto, aunque ello sea desconocido para el común de los lectores (no para los especialistas en su obra), doña Emilia mostró un constante interés por el teatro, ya desde sus primeras tentativas juveniles hasta los años de plenitud; y no sólo como espectadora, cronista y crítica de estrenos teatrales y operísticos, sino también como ocasional autora de piezas dramáticas. Una vocación escasamente afortunada cuando sus textos subieron al escenario, pero que se manifiesta también en la frecuente presencia de lo teatral (y de lo operístico) en sus relatos. Acaso por ello, y también por el indiscutible atractivo de ciertos personajes, situaciones y asuntos en sus ficciones, varias de ellas han sido llevadas a la pantalla; tanto a la grande del cine como a la pequeña del televisor. Con lo cual se ha pagado una antigua deuda con la escritora coruñesa, por su temprano -y excepcional, para su tiempo- interés por el incipiente cinematógrafo, sobre el que escribió crónicas y comentarios muy sugestivos.

A lo largo de cinco apretadas jornadas, y con la fiel asistencia de un público relativamente numeroso (del que formaban parte un entusiasta grupo de profesores de Enseñanza Secundaria), se pasó revista a las cuestiones arriba mencionadas, a través de varias ponencias, comunicaciones, proyecciones y una representación teatral; todas ellas seguidas de animados coloquios, como viene siendo costumbre en nuestros Simposios; aunque en esta ocasión, acaso por las características de los temas debatidos, su interés fue más notable que lo usual. De casi todo lo expuesto en esas jornadas (con las excepciones que luego señalaré) da cuenta este volumen de Actas, cuya organización sigue fielmente el calendario del Simposio.

Así, lo abrimos con su conferencia inaugural, "La muda narración. Cine y literatura en Emilia Pardo Bazán", impartida por el Prof. Paz Gago, y dedicada a lo que antes

denominé excepcional interés de doña Emilia por el incipiente cinematógrafo. A esta ponencia siguió la titulada "Emilia Pardo Bazán y el cinema: tránsitos", que situó las películas basadas en relatos de nuestra autora (*Un viaje de novios* y *La sirena negra*, ambas de 1947; *El indulto*, de 1960) en el cine español de ese tiempo: no podemos recoger en este volumen el texto de aquella lección porque su autor no nos lo ha proporcionado. La primera jornada se completó con la ponencia del profesor Castro de Paz "Duelo y melancolía: Emilia Pardo Bazán en el cine de la posguerra española", donde se estudia la versión que Serrano de Osma dirigió sobre *La sirena negra*; ponencia seguida de la proyección de esa película, presentada por el mismo ponente.

La segunda jornada se dedicó a las filmaciones -de cine y de televisión- basadas en cuentos de la escritora marinedina. Abrió la profesora Becerra Suárez con "«El indulto», un cuento de Emilia Pardo Bazán y la lectura fílmica de Sáenz de Heredia", ponencia que sirvió de introducción y presentación de la película *El indulto*; y a la que siguió el pertinente coloquio, donde se discutió tanto sobre la conferencia como sobre el film y el cuento en ella analizados. La sesión continuó con la exposición de dos comunicaciones que tenían como característica común el ocuparse no de adaptaciones de cuentos pardobazanianos realmente filmadas, sino de otras virtuales o posibles: "Una lectura cinematográfica del cuento «El puño» de E. Pardo Bazán", de los profesores García Jáñez y Filgueira Ganzo propone, con el detalle que el lector puede comprobar en estas páginas, una adaptación de ese cuento; por su parte, la investigadora Alberta Passeri analiza en "Emilia Pardo Bazán y los cuentos: búsqueda de una estructura cinematográfica" cómo algunos de sus relatos infantiles podrían llevarse al cine de animación. La jornada se completó con la proyección de una filmación escasamente conocida: el mediometraje "Ópera en Marineda", que Pilar Miró hizo para televisión en 1974, basado en el cuento "Por el arte". Para presentar esa proyección se repartió a los asistentes el texto de un artículo escrito por quien esto firma y aparecido en un volumen colectivo de la Universidad de Zaragoza; con cuyo permiso, y el sus compiladoras, se reproduce aquí.

El tercer día se dedicó monográficamente a *Los Pazos de Ulloa*, la serie de televisión que TVE estrenó en 1984, dirigida por Gonzalo Suárez. El cual, lamentablemente, no pudo asistir -como había sido invitado y anunciado- para presentar y debatir con los participantes; pero compensó su ausencia con el texto que aquí publicamos, "Pazos en el tiempo", donde evoca aquella filmación y ofrece su personal punto de vista sobre esta serie. Como complemento a la proyección íntegra de sus capítulos, y también como estímulo para el correspondiente debate, se expusieron dos comunicaciones específicamente referidas a esa adaptación: el profesor Pousa Castelo presentó "El personaje Perucho en *Los Pazos de Ulloa*, de Gonzalo Suárez"; y el investigador José Manuel Sande, "Literatura e televisión: modelos, sumisións e disidencias. O caso de *Los Pazos de Ulloa*, de Gonzalo Suárez".

La cuarta jornada se dedicó a Emilia Pardo Bazán y el teatro: de las características y recepción de su producción escénica se ocupó el profesor García Castañeda en "Emilia Pardo Bazán: su teatro, sus críticos y su público". De su dimensión como cronista de la vida teatral y como crítica de la actividad escénica de su tiempo trataron las ponencias de las profesoras Quesada Novás ("Una espectadora de teatro llamada Emilia Pardo Bazán") y Patiño Eirín ("Trashumancias de Talía: actores y actrices según Emilia Pardo Bazán"), así como la comunicación de la investigadora Carballal Miñán "Emilia Pardo Bazán y los espectáculos populares".

La última jornada tenía como objeto analizar el importante papel que el género operístico desempeña en la obra de nuestra autora; tanto en su actividad como cronista y crítica, como en la presencia de la ópera en su ficción narrativa. No se recoge aquí, porque su autor no nos ha proporcionado el texto, la ponencia que trató sobre Pardo Bazán y la ópera de su tiempo. Pero sí incluimos la ponencia presentada por la profesora Pereira Muro, cuyo título indica claramente las cuestiones que en ella se abordan: "Relecturas feministas del modernismo: las óperas de Wagner y de Strauss y el teatro de Wilde, en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán".

Como dije, a lo largo de estas cinco jornadas, además de las ponencias y comunicaciones mencionadas, tuvimos ocasión de ver, analizar y discutir varias versiones filmadas de relatos pardobazanianos. Pero otro espectáculo, especialmente atractivo por su excepcionalidad, constituyó sin duda lo más notable de este Simposio: la puesta en escena de uno de los textos teatrales de doña Emilia: el monólogo *El vestido de boda*, estrenado el 1 de febrero de 1898 en el Teatro Lara, de Madrid, y nunca otra vez representado -que sepamos- desde entonces. Mónica Bar Cendón, que a su condición de pardobazanista (véase en las Actas del I Simposio el artículo en que explica su traducción de *La piedra angular* al gallego) une la de actriz, directora de escena y profesora de interpretación teatral, nos ofreció una excelente puesta en escena de este monólogo, representado al final de la cuarta jornada en una sala de la Casa-Museo.

Sería imperdonable injusticia no mencionar y agradecer aquí la colaboración de mis compañeros en el comité científico del Simposio (los doctores Barreiro Fernández, Patiño Eirín, Paz Gago, Penas Varela y Rodríguez González), así como la eficacísima ayuda, en su organización, administración y desarrollo, del personal de la RAG: Lourdes Revaldería y Patricia Carballal Miñán; esta última, además, ha cuidado con atención y rigor la preparación y publicación de estas Actas.

Al igual que las presentaciones a los volúmenes precedentes de esta serie de Simposios, cierro esta con el anuncio -cumplida noticia, cuando el volumen aparezca- de su continuación: por los días en este volumen vea la luz, a comienzos del verano de 2008, se estará celebrando en A Coruña el I Congreso Internacional "La Literatura de Emilia Pardo Bazán". Tras los cuatro encuentros anteriores, en los que un número relativamente limitado (entre diez y quince) de pardobazanistas debatieron en ponencias, comunicaciones y mesas redondas determinados aspectos de su literatura,

el encuentro de 2008 ha ampliado sustancialmente su convocatoria: no menos de setenta participantes (profesores, críticos, investigadores y estudiosos interesados en nuestra autora), entre ellos las figuras más representativas del pardobazanismo actual; pero también especialistas en otros autores y campos de la literatura española, reunidos para tratar sobre la escritora coruñesa. Las conferencias, ponencias y comunicaciones expuestas en este Congreso se recogerán en el correspondiente volumen de *Actas*, que vendrá a sumarse a los ya aparecidos, correspondientes a los Simposios de 2004, 2005, 2006 y 2007.

➢ I. Pardo Bazán e o cine: as novelas

JOSÉ MARÍA PAZ GAGO
(UNIVERSIDADE DA CORUÑA)

La muda narración. Cine y literatura en Emilia Pardo Bazán

Emilia Pardo Bazán conoció el cinematógrafo silente más de lo que pudiera parecer a primera vista. Aficionada a las vistas cinematográficas primero y a la proyección de películas más largas después, no dejó de analizar y de reflexionar sobre las posibilidades artísticas y literarias de aquel balbuciente arte de la luz y del silencio.

En las dos décadas que van de 1900 a 1920, dedicó en sus crónicas varios comentarios, enjundiosos y de sorprendente interés teórico, al invento perfeccionado por los Hermanos Lumière y al nuevo medio de expresión artística al que, progresivamente, dará origen.

Algo precipitadamente, se ha querido ver una temprana vinculación de la escritora coruñesa con el cine en el hecho de que se diera su nombre, en 1902, al Teatro Circo Emilia Pardo Bazán. El Teatro Circo Coruñés, donde efectivamente en fecha tan temprana como el 2 de septiembre de 1896 se hicieron las primeras demostraciones del cinematógrafo Lumière en la capital gallega, muy probablemente la segunda ciudad española en conocer el espectáculo cinematográfico después de Madrid, estaba situado entonces en la Plaza de María Pita. En 1901 se derriba este Coliseo para construir, bajo la dirección del arquitecto municipal Pedro Mariño, uno mucho mayor en La Marina. Es este nuevo escenario circense el que será bautizado con el nombre de la escritora pero, como afirma José Luis Castro de Paz en su *Historia do Cine en Galicia*, en este local apenas se programaron proyecciones de cinematógrafo[1].

El 25 de abril de 1902 se comunica a Doña Emilia la decisión de dar su nombre al nuevo teatro, todavía en construcción, a lo que la escritora coruñesa contesta agradecida, aceptando la proposición de la Junta General de Accionistas: *Siempre han sido los espectáculos eficaz medio de cultura, más eficaz, tal vez, porque es indirecto y reviste forma de honesta distracción. Por los espectáculos deja el pueblo la taberna y el garito, y disfrutan, sin apartarse de la familia, complaciéndose en obsequiarla, el artesano y el obrero, horas de solaz*[2]. Ni este Teatro Circo era el que acogió las primeras proyecciones de vistas en Galicia ni los espectáculos que en él se programan serán en adelante de naturaleza cinematográfica.

[1] "A chegada do cine a Galicia e as primitivas fórmulas de exhibición (1896-1908)", *Historia do Cine en Galicia*, A Coruña, Vía Láctea, 1997, pp. 32-60.

[2] Carta reproducida en José Ricardo Díaz Pardeiro, *La vida cultural en La Coruña. El Teatro 1882-1915*, A Coruña, Ayuntamiento de La Coruña, 1992, p. 241.

De hecho, no era muy buena la opinion que merecían a la ilustre escritora los espectáculos de variedades que se prodigaban en los teatros-circos, desde números ecuestres y de prestidigitación, ilusionismo y adivinación, hasta fonógrafos o cinematógrafos. A ellos se refiere al hablar de la temporada teatral 1912/1913 en los coliseos madrileños, en los que, según Doña Emilia, los empresarios *han dado entrada franca, no sólo al cine, a las varietés, las cupletistas, los ilusionistas, los adivinadores, duetistas, tríos y excéntricos*[3]. Lamentándose de que el madrileño Circo de Párish ya no tiene público mientras los demás teatros se han convertido en circos, o cosa análoga, se queja del *maleficio* que el cine parece haber echado al teatro, cada vez más alejado del verdadero Arte.

1. Ideas y percepciones del Cinematógrafo.

Mujer de su tiempo, siempre atenta a novedades de toda suerte, lo más interesante es observar la evolución de las ideas sobre el cinematógrafo de la escritora coruñesa, en perfecto paralelismo con la sensible evolución técnica y artística del nuevo invento. En breves pero acertadas reflexiones, Pardo Bazán dará cuenta en sus crónicas del proceso evolutivo que lleva al cine desde el modo de representación primitivo, limitado y teatralizado, al modo de representación institucional propio de su época clásica, basado en un lenguaje propio. El lenguaje cinematográfico empieza a configurarse a partir de los años diez del pasado siglo, haciendo posible su temprano estatuto artístico, el Séptimo Arte, según el marbete creado por Riciotto Canudo ya desde 1911.

Si en 1900 afirma doña Emilia con su particular contundencia: *Me fastidia el cinematógrafo*, y si en 1908 declara que el cine de ficción *no puede menos de infundirme cierto desdén*, a partir de 1915 comienza a valorar positivamente un cine que ese mismo año ha consagrado su propio lenguaje, abandonando su primitivismo teatralizante. En 1915, en efecto, se corregirá a sí misma, aconsejando: *No conviene desdeñar mucho las películas cinematográficas* e incluso llegará a afirmar la superioridad del cine sobre cierto teatro: *a un teatro mediocre, prefiero un cine*. Rememorando pasadas reticencias y juicios negativos, rectificará sus opiniones la escritora en una crónica de 1920, donde es explícita su inequívoca -aunque convenientemente matizada- apuesta por la nueva expresión artística: *Mi impresión de conjunto es ya francamente favorable al cinematógrafo, que ha llegado a contarse entre mis distracciones favoritas.*

Los ejes centrales sobre los que gira su reflexión son las deficiencias técnicas del cinematógrafo primitivo, lógicamente muy poco evolucionado en 1900, y la ficcionalidad del medio narrativo por excelencia, la literatura, frente a la realidad que reflejaría la pantalla. Ambos temas están en relación directa con su verdadera

[3] *La Ilustración Artística*, 23 de junio de 1913.

preocupación de fondo: el valor estético de los filmes, su carácter artístico que acabará encontrando en la comparación del cine con la literatura. *He aquí que, al definir la impresión que el cine me causa, se me ocurrre mirarlo desde el punto de vista literario, y establecer ligeras comparaciones con la literatura,* tal como afirma en 1908.

2. Deficiencias del cine primitivo

Recién iniciado el nuevo siglo, el siglo del cine, Doña Emilia dedica una de sus crónicas de *La Ilustración Artística* barcelonesa a toda una serie de inventos técnicos utilizados con fines recreativos, citando los cinematógrafos, los fonógrafos, los gramófonos y los kalidoscopios[4].

Es curiosa la opinión negativa que le merecen estas *invenciones*, definidas peyorativamente en este texto de febrero de 1900 como *juguetes de la ciencia, reñidos con el arte*, ya que son incapaces de producir ideas o sentimientos anímicos; no podrían causar en el espectador auténtica emoción artística.

Sorprende tal opinión en una persona siempre interesada por los artilugios más sorprendentes, utilizados por los innumerables espectáculos precinematográficos tan presentes en los escenarios decimonónicos. Baste recordar las páginas de *La Tribuna* donde cobran protagonismo máquinas fotográficas o estereóscopos. Es muy significativa la descripción de la sala de recibir de la casa de los Sobrado, con ocasión del santo del hijo, Baltasar: *En ésta se habían prodigado las luces: dos bujías, a los lados del piano vertical, sobre la consola; en los candelabros de cinc, otras cuatro de estearina rosa, acanaladas; en el velador central, entre los álbumes y estereóscopos, un gran quinqué, con pantalla de papel picado. Iluminación completa. (...) Juzgó la viuda que aquí convenía fingirse distraída, y cogió el estereóscopo, mirando por él la fachada de las Tullerías. Del piano saltó entonces un allegro vivace, con muchas octavas, y el tecleo cubrió las voces*[5].

El estereóscopo era un artilugio óptico que permitía observar una vista fotográfica en relieve, constituyendo una primitivísima versión de los sistemas de visión tridimensional. Muy popular en el siglo XIX, constituye un dispositivo precinematográfico importante en conjunción con el sistema de proyección de una doble linterna mágica, de donde surgirán los llamados *cuadros disolventes estereoscópicos*, sin duda uno de los antecedentes más cercanos a la imagen en movimiento.

La cámara fotográfica adquirirá un protagonismo simbólico, en función muy explícita de testigo privilegiado de la historia, en la misma novela[6]: *Dos fotógrafos, situados en lugar oportuno para tomar la vista, enfocaban cubriéndose la cabeza con el paño de bayeta verde, y sus máquinas parecían los ojos de la Historia contemplando la escena.*

[4] *La Ilustración Artística*, 12 de febrero de 1900, p. 106.

[5] *La Tribuna*, ed. de Benito Varela Jácome, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 80-81.

[6] *Ibidem*, p. 155.

Doña Emilia, que se refería a tecnologías en un estado todavía embrionario, nunca dejará de echar de menos la dimensión artística de estos aparatos importados del extranjero que se están popularizado en nuestro país, pues los considera incapaces de producir *la emoción intensiva que el arte proporciona*. La evolución de las técnicas fotográficas dotarán a este sistema de expresión, la foto fija, de una dimensión estética hoy incuestionable.

Al reconocer que asiste a proyecciones de vistas en movimiento *-sólo cuando no tengo más remedio me acerco a esos juguetes de la ciencia-* declara el fastidio que le produce el cinematógrafo debido a las deficiencias técnicas de aquellos primitivos proyectores Lumière: *con su parpadeo y su temblequeteo y su pase de chispas continuo*. En efecto, su juicio negativo se fundamenta en el estadio poco evolucionado técnicamente de un sistema de proyección premioso y torpe, responsable de que las cintas primitivas superasen raramente los 250 metros de longitud, menos de 5 minutos de duración, por lo insoportable que resultaba a la vista de los espectadores el tembloroso arrastre de la película.

Tales deficiencias eran debidas tanto a la lentitud de la cadencia de proyección como a los destellos producidos por la doble fase de obturación/iluminación, entre las cuales la película se desplazaba ligeramente. Otra causa frecuente de la fatiga ocular era el mal estado tanto del soporte celulósico y de los clichés, origen del desenfoque, como de las perforaciones para el arrastre, causante principal del temblequeo, auténtica *trepidación* en ocasiones, en la pantalla.

Estos problemas del arrastre de la película perforada responsable del molesto parpadeo desanimaron a sus propios inventores y quizás por eso Antoine Lumière, genial perfeccionador de un invento pero pésimo profeta, hiciese aquella decepcionante declaración a Méliès: *quizás el cinematógrafo pueda ser explotado como una curiosidad científica, pero es un invento sin ningún porvenir.*

En 1908 volverá a ocuparse Doña Emilia, también en su sección *La vida contemporánea* de *La Ilustración Artística*[7], de lo que llama entonces con mayor benevolencia los *espectáculos visuales*, certificando el incremento y difusión imparables de cinematógrafos, fonógrafos o gramófonos, a los que ahora define, en sentido mucho más positivo, como *refinamientos de la más avanzada civilización moderna.*

Da cumplida cuenta doña Emilia del enorme éxito que tiene entre el público el cinematógrafo *y es imposible que una concurrrencia demuestre mayor satisfacción ante un espectáculo, que demuestra la de los cines* para referirse de nuevo a los defectos y riesgos que comporta una tecnología visual todavía en estado de incunable. Incesantemente protesta la escritora contra *el peligro de incendio, siempre inminente,* y los riesgos tanto para la vista como para el cerebro, debido al ya citado parpadeo

[7] *La Ilustración Artística*, 7 de diciembre de 1908, nº 1406, p. 380.

de los proyectores y a las rápidas transiciones de luz, ofreciendo un par de soluciones para la protección de los ojos: utilizar gemelos de cristales verdosos y alternar los días de asistencia al espectáculo, para evitar someter los ojos a *violentas y prontas contracciones*.

La progresiva solución de esas imperfecciones que aporta lentamente el desarrollo tecnológico de un sistema todavía embrionario explicarían su evidente cambio de opinión sobre el nuevo arte, tal como expone en una nueva crónica, esta vez publicada en *La esfera cinematográfica* en 1920. En efecto, en su último y definitivo escrito sobre el Séptimo Arte da cuenta de las consabidas razones técnicas de su inicial impresión desfavorable, de su declarado desagrado: *el parpadeo y el temblor especial de las imágenes, y aun la excesiva rapidez con que cambiaban las vistas (ignoro si se llaman así) que van sucendiéndose. Temí yo que me causasen fatiga cerebral.*

Los problemas de visión que aduce la escritora eran percibidos en la época como tales, incluso como auténticos problemas médicos. De hecho, la medicina empieza a hablar, desde 1909, de las "cinematoftalmias" o trastornos oculares por cinematógrafo, verdadera enfermedad debida a un espectaculo nuevo para el Dr. Ginestous[8]. Aunque se trata de meras molestias, de naturaleza benigna, dieron lugar a abundantes consultas oftalmológicas.

En su Comunicacion ante La Sociedad de Medicina y de Cirugia de Bordeaux, el doctor Etienne Ginestous expone un cuadro de estas molestias: fotofobia, lagrimeo, enrojecimiento de la conjuntiva o incluso conjuntivitis con picores. Para el Doctor Dor, el cine provocaria asthenopia teriniana y acomodativa, síntomas de fatiga ocular y *surmenage* visual.

Tal como hace doña Emilia, los facultativos franceses recomiendan la profilaxis: asistir a los mejores cines, con buenas condiciones de proyección y alternar los días de visionado de películas. Aparecen, además, algunas estrategias sorprendentes y en realidad muy poco eficaces como el recomendado uso de cristales coloreados en azul o el uso de colirios derivados de la cocaína y de la adrenalina[9].

En esta última crónica de *La Ilustración Artística* reconoce ya los progresos del cinematógrafo, mucho más perfeccionado en los años 20, tanto en el aspecto técnico como en lo que se refiere a su lenguaje específico, el cual hará posible una mayor eficacia narrativa: *Hoy se ha progresado mucho en esto: generalmente hay fijeza y limpieza en las proyeccciones, aun cuando cada vez se mudan las vistas más velozmente, sin dar tiempo a enterarse. Lo cual, añadido a la confusión frecuente de los argumentos, hace que se pierda el hilo de la muda narración*[10]. Especialmente interesante es esta

[8] Lefebvre, Thierry, "Une maladie au tournant du siècle: La cinématophtalmie", *Théorème*. Cinéma des premiers temps, 2004, nº 4, pp. 131-137.

[9] Lefebvre, Th. *Op. cit.* p. 135.

[10] *La Esfera Cinematográfica*, nº 4, julio 1920. En Araceli Herrero Figueroa, *Estudos sobre Emilia Pardo Bazán e recompilación de dispersos*, Lugo, Diputación Provincial de Lugo, 2004, pp. 118-121.

alusión al montaje que ha ido imponiéndose, al hilo de los hallazgos de Griffith, el cual le resulta poco comprensible.

Otra deficiencia técnica del cine primitivo denunciada por la escritora coruñesa es la falta de sonido sincronizado. Ella, que conoció el cine silente exclusivamente, es consciente de que la capacidad narrativa propia del cine, *la muda narración*, ganaría mucho con el sonido y con la voz humana. De una forma u otra, como veremos en el siguiente epígrafe, la autora de *Los pazos de Ulloa*, es consciente de la capacidad narrativa del nuevo lenguaje, y de su vinculación estrecha con la literatura.

Su perspectiva es más audaz si cabe teniendo en cuenta que una década más tarde, cuando hace su aparición el sonoro, nuestros escritores son de opinión muy diferente a la suya: *El mudo. Creo que ese es el verdaero camino del cine. Son insoportables esos diálogos por el micrófono*, clama Jacinto Benavente. *Que haya podido pensarse, siquiera, en el cine hablado, demuestra, en mi concepto, la desviación lamentable que el cine ha sufrido en manos de industriales beocios, sin pizca de cultura*, aducirá Eduardo Marquina.

De forma absolutamente avanzada a su época, en una crónica de 1915, invoca la necesidad de incorporar la voz humana que sólo llegará tres lustros más tarde, lamentándose del pobre lenguaje que muestran los intertítulos: *Falta sólo al cinematógrafo la voz humana, que substituyen imperfectísimamente los carteles con las explicaciones... Éstas suelen ser risibles, y en un castellano que se lo recomiendo a Cavia. El día que estas explicaciones llenen mejor su objeto, habrá ganado mucho el espectáculo*[11].

Sobre la pobreza y limitaciones de un género sintético y neutro por naturaleza como las didascalias volverá un lustro más tarde en su ya entusiasta texto de 1920, donde da esta clave de la imposibilidad de su definitiva reconciliación con el cine, el carácter extranjerizante y dialectal del lenguaje de los letreros intercalados en las cintas silentes: *No están en castellano, ni en francés ni en inglés, sino en una jerga especial, que llamaré jerga cinematográfica y que tengo la convicción de que esto no debiera tolerarse sin sanción. ¿Tanto trabajo costaría que alguien que supiese el castellano revisase esos letreros, los corrigiese, y los dejase, no diré en prosa cervantina, no hace falta, sino en un lenguaje corriente e inteligible?*

Cronista privilegiada de su época, llama la atención la escritora coruñesa sobre los problemas perceptivos, tanto en la visión como en la inteligibilidad de las historias, la falta de sonido sincronizado y la inestabilidad e imperfección de las imágenes, todos ellos defectos naturales en una tecnología visual todavía balbuciente entonces, lo cual no le impide hacerse eco del enorme éxito que tiene entre el público el cinematógrafo: *y es imposible que una concurrrencia demuestre mayor satisfacción ante un espectáculo, que demuestra la de los cines.*

[11] *LIA*, 25 de enero de 1915, nº 1726, p. 78.

En ese mismo año de 1915, expresaba Alfonso Reyes ("Fósforo"), en una de sus crónicas sobre cine en el periódico *El Sol*, una opinión muy contraria a la del padre de los Hermanos Lumière, imaginando lo que llegará a ser el Séptimo Arte, una vez superadas las deficiencias que tanto criticó Pardo Bazán: *Porque, hay que decirlo de una vez, tenemos más fe en el porvenir que en el presente. El cine tiene, a nuestros ojos, todos los defectos y las excelencias de una promesa. Cada gesto humano, cada perfil de la civilización moderna, está destinado a vibrar en la pantalla. Estamos creando el cine, al paso que vivimos.*

3. Cine y literatura

Ya en su crónica de 1908, de forma sorprendentemente innovadora, inaugura doña Emilia la aproximación comparatista al fenómeno de la relación de literatura y cine: *He aquí que, al definir la impresión que el cine me causa, se me ocurrre mirarlo desde el punto de vista literario, y establecer ligeras comparaciones con la literatura.*

Con una reflexión teórica realmente avanzada, el punto de partida es una distinción clara entre los dos grandes modos genéricos: el cine de ficción y el documental, dualidad plenamente vigente hoy. *De dos clases son las películas cinematográficas*, unas que llama *realistas*, sus preferidas, y otras que califica *de falsedad y ficción*, sobre las que expresa sus muy platónicas reticencias aunque -señala- la obligan *a serias reflexiones*.

Pardo Bazán se muestra aquí claramente partidaria del cine documental, de las cintas que reproducen *cuadros de la realidad*, y no oculta su entusiasmo por esta modalidad genérica: *Volviendo al cine, confesaré que las películas limitadas a reproducir espectáculos y cuadros de la naturaleza y la realidad, me gustan muchísimo.*

Al tiempo que declara su desdén hacia el cine de ficción, realiza una interesantísima reflexión sobre las relaciones cine-literatura e incluso sobre los primeros pasos del guión cinematográfico, tanto original como adaptado.

Se refiere, de este modo, a las películas realizadas mediante *escenas compuestas artificiosamente*, cuyos argumentos pueden ser *verdaderas historietas o cuentos inventados ad hoc* o cuentos folclóricos ya conocidos que han sido adaptados *a la exhibición cinematográfica*, citando el caso de tantos cuentos infantiles que encontraron en el cine primitivo reiterados antecedentes de las aclamadas versiones de Walt Disney, como *Cenicienta* (*Cenicienta* de G. A. Smith, 1898; *Cendrillon*, Méliès, 1899, Capellani, 1905 y 1912) o *la Bella durmiente del Bosque; Caperucita Colorada* (*Le Petit Chaperon Rouge*, Méliès, 1901), *Pulgarcito* (*Le petit poucé*, Pathé, 1900 y 1905) o *El Gato con botas* (*Le chat botté*, Lucien Nonguet, 1903; Capellani 1905).

Antes de profundizar en sus historias, opone doña Emilia aquel cine infantil primigenio basado en conocidos relatos folclóricos y populares a los modernos argumentos ideados para el cine por los primeros guionistas, haciendo alusión al aspecto económico tan importante en un arte que será, además, industria: *Lo terrible es la fantasía de los modernos, las historias y anécdotas discurridas para libretos, por cada uno de los cuales he oído decir- se pagan cien francos. ¡Imagínense ustedes lo que*

imaginarán los imaginadores! Como hará después con los filmes para niños, ofrece la escritora una completa síntesis de argumentos originales creados para el cine, tan escabrosos como movidos, de trepidante acción y efectos al mismo tiempo cómicos que trágicos, para diversión y admiración de un público irremisiblemente cautivado por aquellos defectuosos proyectores de sueños.

El año de gracia de 1915 pasa por ser el año en que ya está establecido el lenguaje cinematográfico, por obra y gracia de Griffith, que inagura en sus películas - *El nacimiento de una nación* es de ese año - el Modo de Representación Institucional (MRI)[12], propio del cine clásico. Doña Emilia ha percibido con clarividencia este trascendental proceso técnico-artístico y en una de sus crónicas barcelonesas de ese año lo confirma, reafirmando la canonización del Séptimo Arte que había hecho Riccioto Canudo cuatro años antes: *Del cinematógrafo no se hacen encomios, pero ha llegado a la perfección, y entrado en los dominios del arte.*

Más inusitada aun es la comparación que establece con el teatro, comparación en la que sorpresivamente el primero puede aventajar al segundo: *Hoy, el teatro serio -o risueño, para el caso es lo mismo- tiene un competidor formidable en el cinematógrafo,* lo cual es argumento definitivo para demostrar el carácter artístico de lo que muchos consideraban un espectáculo popular, una simple atracción de feria. Así, expone las ventajas del invento de los Lumière sobre el arte de Talía, al que superará en aspectos actoriales, plásticos y escenográficos: *Mejor que el teatro, nos da la plástica y la mímica, y en cuanto a escenografía, pone en juego elementos de realidad, imposibles de llevar a las tablas.*

Pero el descubrimiento de las posibilidades del cine como arte narrativo y ficcional estrechamente ligado a la literatura, surge del visionado de una película que conmocionó a los intelectuales y escritores de la época, *Cabiria*. Doña Emilia hace un elogio encendido de la cinta estrenada en 1913 por Pastrone, quien pronto adoptará el seudónimo de Pieri Fosco. Junto a la extraordinaria perfección técnica de esta cinta italiana, que marcará un hito fundamental en la historia del cine especialmente por la huella que dejará en Griffith, la escritora aduce en primer lugar su prestigioso *pedigree* literario: Gustav Flaubert y Gabriel d'Annunzio, nada menos: *Como nadie ignora, el argumento pertenece a Gabriel d'Annunzio,* aunque reclama el mérito de la idea argumental y de su desarrollo para *Salambó*, dado el influjo de la novela flaubertiana que denota en su opinión el guión y la cinta resultante.

Lo que sí sabemos hoy es que el guión de *Cabiria* fue firmado efectivamente por d'Annunzio, aunque la responsabilidad de su redacción corresponde enteramente a Fosco. Eso explica la complejidad genuinamente fílmica del relato y de su montaje, mostrando una habilidad cinematográfica, en el tratamiento del tiempo y del espacio,

[12] Noel Burch, *La lucarne de l'infini: naissance du langage cinématographique*, Paris: Nathan, 1986, 2ª ed. 1991. Ed. esp.: *El tragaluz del infinito*, Madrid: Cátedra, 1987.

nunca alcanzada hasta entonces por una película silente y que, en todo caso, difícilmente habría podido ser aportación del insigne poeta italiano. De ello parece ser consciente la cronista coruñesa cuando pone de relieve esa acertada estructura fílmica de *Cabiria*, mérito para ella del autor de *La Gioconda*, llevada al cine por Ambrosio: *Con suma habilidad, d'Annunzio encubre y deslíe todas las reminiscencias, ideando una fábula más cinematográfica, más llena de sorpresas y de incidentes, que la de Flaubert.*

Contextualizando la cinta, doña Emilia hace referencia al *Quo Vadis* de Sinckievicz, relato que tanta fortuna tuvo en aquel ambiente de la Italia de preguerra focalizado en grandes puestas en escena de la historia romana antigua. Tras *Los últimos días de Pompeya* (1908 y 1913), obra maestra de Luigi Maggi con fotografía de Arturo Ambrosio, en 1912 este último filma el primer *Quo Vadis*, y Pasquali el primer *Espartaco* (1911) de la historia del cine. Será Fosco precisamente quien lleve este primigenio *peplum* a su cima con *La caída de Troya*, donde las masas de figurantes y las gigantescas escenografías darán su peculiaridad al género. Tras la *Jerusalén Liberada* (1910), Guazzoni dirigirá su suntuosa versión de *Quo Vadis* (1913), a la que se refiere sin duda aquí la autora de *La Tribuna*, citando algunas secuencias memorables.

Junto al entusiasmo que provoca en Doña Emilia la estirpe genuinamente literaria -creía ella- de *Cabiria*, lo cual le hace atisbar las posibilidades artísticas del cine narrativo de ficción, se revela una vez más en esta crónica de 1915 como una fina crítica cinematográfica: *Hay que añadir que en Cabiria se ve la mano del gran artista, y que también en las películas hay clases, ¡vaya si las hay! Cabiria, además de arte, tiene su color científico.*

Se detiene, con acierto incontestable, en el análisis de la ambientación artística e histórica, en la adecuación de los decorados y del casting de actores: *los detalles se ajustan a las rigurosas exigencias de la arqueología y la etnografía, y los tipos son cual los pudo soñar un pintor. Actores y actrices fueron elegidos según la etnografía lo requiere, y el negro Maccite [Maciste] es un ejemplar de humanidad que merece ser fundido en bronce…* Junto a las grandes estrellas del mudo que protagonizaban el filme -Lydia Quaranta, Italia Almirante Manzini, Umberto Moizzato- el mayor éxito actorial de *Cabiria* lo cosechó un hasta entonces desconocido estibador del Puerto de Génova, Bartolomeo Pagano. En efecto, la estatura formidable y la musculatura hercúlea que exhibía este Maciste le valió una extraordinaria popularidad entre el público y los contratos para una interminable serie de Macistes que Pagano protagonizó durante años.

Los edificios, la cerámica, los trajes, cada acccesorio, denuncian el esmero exquisito con que se ha estudiado esta película. No extrañaré que, en efecto, se invirtiesen en prepararla cinco años.

Efectivamente, tal como había hecho en *La caída de Troya*, Pieri Fosco lleva a sus últimas consecuencias sus innovadoras escenografías, construcciones de madera decorada de grandes dimensiones, frente a los telones pintados usados hasta entonces. Esmerados revestimientos imitaban a la perfección cerámicas y mosaicos, tal

como apunta con agudeza la cronista, en este caso cinematográfica. En su escrupuloso afán realista, Fosco utilizó también decorados naturales, como las cumbres nevadas de los Alpes para el paso de Aníbal, cuya expedición formada por amplias masas de figurantes, a caballo o sobre elefantes, todavía sorprende hoy.

Aunque ella no lo sabía, tuvo un papel decisivo en la extraordinaria calidad técnica y estética de la cinta el operador español Segundo de Chomon, procedente de la Casa Pathé. Se debe al trabajo de Chomon la puesta a punto del procedimiento del *travelling* para realizar en *Cabiria* las tomas de aquellos grandes decorados y de las grandes masas de figurantes, con un logrado efecto de perspectiva. También inauguró Pastrone en esta memorable cinta el uso de la iluminación artificial con fines estéticos, consiguiendo efectos de contraluz y claroscuro mediante el uso de la luz eléctrica.

El entusiasmo de la escritora coruñesa por el cine y por la película, estriba, a partes iguales, en su fundamento literario, incluso poético, y en su perfección lingüística. Si alaba insistentemente la inspiración flaubertiana *más aun que concretos episodios, cierta tintura general, cierto espíritu, que flota sobre todo el poema* no deja de poner de relieve el mérito del autor de *La hija de Jorio* o de *La nariz*, adaptadas como tantas de sus obras por Maggi y Ambrosio en aquellos años, en la resolución del problema que tanto le preocupaba, la deficiencia estilística de los letreros. Aun en 1920, cuando confiesa abiertamente su afición a las proyecciones cinematográficas, sigue quejándose de la jerga incorrecta y extranjerizante en que están redactados los intertítulos. Pero en esta ocasión, la escritora destaca la regular traducción de los letreros de d'Annunzio, sin hacer referencia alguna a su retoricismo grandilocuente, realmente ridículos leídos hoy en día.

Doña Emilia está ya conquistada por el Séptimo Arte y muestra su entusiasmo por *la muda narración* en esa crónica definitiva que publica en 1920 en *La Esfera Cinematográfica*: *Mi impresión es ya francamente favorable al cinematógrafo, que ha llegado a contarse entre mis distracciones favoritas.*

Su opinión es tajante y entusiasta: *yo ensalzo el cinematógrafo porque en él encuentro enseñanza de realidades, en medio de la insdispensable ficción.* Como había hecho años atrás, vuelve a mostrar su preferencia por el documental, por las cintas que muestran escenarios naturales, pero ha descubierto las posibilidades narrativas del nuevo soporte que ya considera artístico, pues contiene *elementos de emoción* y es *fuente de sentimentalidades.* Al matizar esta nueva opinión tan favorable al arte cinematográfico, afirma que el cine no le parece un espectáculo de arte puro, como tampoco lo son el teatro, la ópera o la danza, los cuales no son, ciertamente, mala compañía para un espectáculo que necesitaba de una estirpe de prestigio.

Se refiere en este su último texto sobre el cine a las películas de amor que tanto gustaban al público y tanto se prestaban al lucimiento de las actrices bellas y jóvenes. Con su visión adelantada, con su apertura de miras, hace doña Emilia un rápido bosquejo de lo que era el *star system* femenido de la época: *las Margaritas Clark, las Mary Pickford, las Paulinas Frederick. Con sólo presentarse, con una dulce sonrisa*

o una actitud finamente triste, las damitas jóvenes del cinematógrafo consiguen lo que quieren; el gentío se enamora de ellas, de un modo honesto, platónico y generoso, y con enamoramiento que dura escasamente tres cuartos de hora, lo que tarda en proyectarse la película.

Reafirma de nuevo en este punto al carácter ficcional del cine, que tanto le molestaba una década atrás, pues, *el cine, en esto, también está dentro de lo verdadero, aunque en él sea ficción siempre -menos en los históricos- el breve drama.* Y pone de nuevo un ejemplo de uno de aquellos filmes predilectos para ella *Madame Butterfly*, basado en el poema de asunto japonés, apunta con toda intencionalidad. La adaptación de un texto literario -desde el relato de Pierre Loti a la pieza teatral de David Belasco- al cine, visto a través de la Ópera de Puccini, le da pie para insistir en su idea de lo que debe ser ese cine que *pueda verse con mayor gusto*, un cine donde arte y técnica, realidad y ficción, espectáculo de masas y exigencia estética, vayan a la par. *El cinematógrafo, esencialmente, es un género mixto de artístico y científico, y actúa un sentido no más, el de la vista.*

Aunque no dejaba de reclamar la presencia audible de la voz humana, la muda narración, la modalidad cinematográfica de relatar historias antes contadas por la gran literatura, se basa para ella en una estrategia perceptiva exclusivamente visual para mostrarnos los más espléndidos escenarios, interiores o exteriores, de la acción y a sus bellas protagonistas: *los lujosos y elegantes interiores, los poéticos paisajes, la hermosura de las mujeres, los trajes exquisitos, toda la visualidad, que ofrece, y no es poca.*

Al igual que el caso de *Cabiria*, la raigambre literaria y operística del argumento asegura la calidad artística, el valor tanto fílmico como estético de lo que en este texto de extraordinario valor teórico llama precisamente *películas artísticas: El ambiente de Madame Butterfly es muy sugestivo y original- y está como pocos dentro de las normas de la cinematografía. Los trajes, las ceremonias de casamiento, la poética noche de espera, las patéticas escenas en que interviene el niño, prestarán de seguro, el mayor encanto a la película.*

Fina analista del cine silente de su tiempo, aguda teorizadora de lo que podía aportar la relación estrecha entre el cine y la literatura, brillante comparatista en ciernes, Emilia Pardo Bazán supo conocer y apreciar lo que fue el cine mudo de su tiempo, atisbando lo que un siglo de historia cinematográfica nos ha deparado.

Un polémico historiador del cine, Giuseppe Lo Duca, decía que los intelectuales se rieron de los espectadores del cine en 1910 y los espectadores del cine se rieron de los intelectuales en 1920[13]. Desde su posición privilegiada de ilustre escritora, Doña Emilia supo seguir con inteligencia los pasos del cinematógrafo, que acabó convirtiéndose en un arte narrativo indispensable del siglo XX, y supo entender e interpretar con inteligencia y sutileza ese prodigioso proceso.

[13] G. Lo Duca, *Histoire du Cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 1942.

JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ
(UNIVERSIDADE DE VIGO)

Duelo y melancolía. Emilia Pardo Bazán en el cine de la posguerra española*

En un libro que trataba de profundizar en el análisis del cine español producido en la posbélica década de los años cuarenta, titulado *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, publicado en 2002, observábamos cómo algunos de los films más relevantes -y en especial (aunque no sólo) los realizados hacia finales del decenio por los cineastas más conscientes de su trabajo- construían un *nudo* semántico y formal que atravesaba, como dolorosa herida, la carne diegética de todos ellos: *La casa de la lluvia* (Antonio Román, 1943), *El clavo* (Rafael Gil, 1944), *Barrio* (Ladislao Vajda, 1947), *La sirena negra* (Carlos Serrano de Osma, 1947), *Vidas confusas* (Jerónimo Mihura, 1947, hoy perdida) *La calle sin sol* (Rafael Gil, 1948), *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet Gracia, 1948), *La fiesta sigue* (Enrique Gómez, 1948), *Siempre vuelven de madrugada*, (Jerónimo Mihura, 1948), *Ha entrado un ladrón* (Ricardi Gascón, 1949), *Un hombre va por el camino* (Manuel Mur Oti, 1949). La pérdida irremediable del objeto amoroso (que tomaba forma en una mujer *asesinada, prohibida, desaparecida... o traidora*) y la soledad y la melancolía resultantes podían ser leídas como metáforas de un país desolado, angustiado, poblado de agobiantes y sombríos recuerdos; soportando un complejo de culpa que brotaba incontrolable. Huellas de la guerra y heridas del deseo se soldaban y confundían así, inextricablemente, hasta dar a nuestro más desconocido y hasta hace bien poco desprestigiado cinema su *aire* densísimo y espectral, su a la vez deseante y desolada atmósfera.

Es a una de estas películas, y sin duda de las más singulares, a la que voy a dedicar mi ponencia de hoy. Singular, en primer lugar, por tratarse de una adaptación de la novela del mismo título de doña Emilia Pardo Bazán, "La sirena negra", publicada en 1908, lo que ya de salida suponía tratar de poner en pie un proyecto a contracorriente de las conservadoras preferencias literarias oficiales e iba a provocar innumerables problemas con la censura, minuciosamente relatados por Asier Aranzubia Cob.

Con todo, y no obstante lo dicho, el generalizado e inexacto tópico a menudo esgrimido sobre el del abrumador número de adaptaciones literarias de escritores "conservadores" como Pedro Antonio de Alarcón, Armando Palacio Valdés, el padre

* Este texto es una versión corregida y actualizada de mi artículo "Duelo y melancolía, o el amor perdido de Gaspar de Montenegro (*La sirena negra*, Carlos Serrano de Osma, 1947", publicado en *Arbor*, CLXXIV, 686 (febrero 2003), pp. 327-337.

Coloma, José María Pemán, Concha Espina o Wenceslao Fernández Flórez en el cine español posbélico debe ser -lo ha sido ya- muy seriamente matizado. Las enumeraciones de este tipo olvidan casi siempre, de hecho, no sólo las en ocasiones decisivas diferencias entre las distintas etapas y obras de dichos autores, sino también citar a otros, adaptados asimismo en la oscura primera década posbélica, como Benito Pérez Galdós (*Marianela*, Benito Perojo, 1940), Enrique Jardiel Poncela (*Eloísa está debajo de un almendro*, Rafael Gil, 1943), nuestra Emilia Pardo Bazán (*La sirena negra*, Carlos Serrano de Osma, 1947; *Un viaje de novios*, Gonzalo Delgrás, 1947), Carmen Laforet (*Nada*, Edgar Neville, 1947) o Antonio Buero Vallejo (*Historia de una escalera*, Ignacio F. Iquino, 1950), escritores que no gozaban de excesivo aprecio oficial, ni para los films surgidos de sus obras podía esperarse apoyo demasiado entusiástico por parte de las instituciones correspondientes. Pero es que además, una afirmación así, ajena a un detenido análisis histórico y formal de los textos fílmicos resultantes, constituye una fragrante simplificación que ha dado lugar a apreciaciones apresuradas y con frecuencia radicalmente erradas, pero pese a ello fijadas a fuego, hasta hace bien pocos años, por una historiografía perezosa y acomodaticia.

Por ello, si por algo es en verdad insólita la película que nos ocupa es, sobre todo, por tratarse una de las obras mayores de Carlos Serrano de Osma, justamente calificado por Pérez Perucha en su pionero libro sobre el cineasta como un *"cineasta radical, refractario sin contemplaciones y con un frenesí tan altanero como suicida al cinema dominante del momento"*.

Nacido en 1916 en Madrid, de tempranísima vocación cinematográfica, crítico de *Popular Film* desde los diecisiete años, defensor de un cine culto, de contenido social y *comprometido en lo estético, alma mater* de un difuso grupo denominado *"los telúricos"* -un informal círculo de jóvenes y entusiastas amigos reunidos en torno a la revista *Cine Experimental* (1944-1946), que él mismo llegará a dirigir, y que forman parte, entre otros, Lorenzo Llobet-Grácia, Pedro Lazaga, Enrique Gómez o Fernando Fernán-Gómez- y creador del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas en 1947, Serrano de Osma funda junto con otros compañeros la productora B.O.G.A. S.A, para la que -no sin problemas- rodará en Barcelona tres de los cuatro títulos que habrá de dirigir hasta 1950 (*Abel Sánchez* [1946], *Embrujo* [1947] y *La sirena negra; La sombra iluminada* [1948] es ya una producción madrileña de Taurus Films).

Cineasta de la enunciación -como lo definió José Luis Téllez, a quien también debemos brillantes análisis de su obra- y del punto de vista, sus films del periodo *"integran la herencia de Eisenstein o Pabst en un denso corpus de referentes literarios o iconográficos autóctonos, creando un estilo narrativo esencialmente poético, de exacerbado romanticismo y fuerte impronta psicoanalítica"* que, no obstante, tiene otros de sus referentes externos en las escrituras -no menos apasionadas e innovadoras- de Orson Welles o Alfred Hitchcock.

Todos estos elementos encuentran en *La sirena negra* terreno abonado para su más fértil y significante ensamblaje fílmico, al poner en escena el apasionado y

melancólico deambular de Gaspar de Montenegro (un espléndido Fernando Fernán-Gómez), atravesado -como tantos otros protagonistas del periodo- por la herida del amor perdido y esencialmente *irrecuperable* y abocado a una búsqueda tan obsesiva como vana en la que la mirada, incapaz de rendirse al dolor de la ausencia, creerá fugazmente encontrar otros *cuerpos* donde posar el fantasma.

Una vez finalizado el rodaje de la excepcional *Embrujo* la productora BOGA retorna a la idea -que ya había tenido una primer y ejemplar muestra en *Abel Sánchez* (1946), audaz transposición del relato unamuniano- de adaptar novelas de prestigio y elige una de las últimas novelas cortas de Doña Emilia Pardo Bazán, *La sirena negra*, publicada en 1908. El primer libreto, muy fiel al relato original, se encarga a Juan Antonio Cabezas -que ya había colaborado con Serrano de Osma en la revista *Cine Experimental* que éste dirigía- y Juan Manuel Vega Pico. La respuesta ante este primer guión -previo pues a la intervención de Serrano de Osma y Pedro Lazaga en lo que entonces se conocía como "guión técnico"- por parte de la censura ("*el cine debe ser educativo amablemente, sin pedantería ni dureza, pero tratando siempre de llevar al pueblo, hacia la aspiración de altos ideales, no haciéndole bucear en charcas en que se agitan seres tarados, medio locos, sin redención posible, que si a veces están desgraciadamente viviendo entre nosotros, es porque no han caído bajo la mano de un psiquiatra que los encierre, o bajo el peso de la ley...*") da una idea de la dificultad que adaptar entonces a Doña Emilia -nada querida por el Régimen, sin duda, pero de tal peso literario que prohibirla parecía descabellado y contraproducente- y supone un grave contratiempo para Serrano, que pensaba quizás ingenuamente que la sujeción al texto original traería como consecuencia un informe favorable que después le permitiría dirigir el relato sutilmente hacia un terreno melodramático, profundamente melancólico, que se alejaba del abstracto *psicologismo* de una novela en el que el personaje oscilaba -según palabras de la propia Pardo Bazán- entre *"lo meditativo espiritual y lo corrompido epicúreo"*.

Y en efecto, la película acabaría por encaminarse hacia el territorio de Serrano, pese a que ello supondría enfrentarse a no menos dificultades censoras que la del ya citado, primer y más literario guión. Lo que el film pondrá en imágenes finalmente -vinculándolo con algunos de los más relevantes títulos españoles de la década de los años cuarenta- es fatídico trayecto deseante de Gaspar de Montenegro.

Es de hecho con esa voluntad del cineasta como debe interpretarse, a nuestro entender, la decisiva inclusión de ese *flash-back* que narra el trágico suicidio juvenil de la Mujer (la amada, la desaparecida, la *sirena negra*) y cuya pérdida -la comprobación lúcida de la ausencia real de dicho objeto- convierte a Montenegro en un personaje castrado, incompleto y vacío, melancólico -extraordinariamente cercano, por cierto, al que casi contemporáneamente interpretará el propio Fernán-Gómez para Llobet-Gràcia en *Vida en sombras*, film muy próximo a Serrano y en el que incluso estuvo a punto de participar como supervisor-; un personaje, entonces, incapaz en última instancia de cerrar la herida provocada por la pérdida del objeto materno (el

primer objeto perdido), convirtiendo al film mismo en nítida metáfora del deseo masculino inconsciente y de la imposibilidad de su insatisfacción, tal y como lo ha analizado la teoría psicoanalítica. Según ésta, como es sabido, durante la formación del inconsciente en el niño, tras la pérdida de la figura materna en el conflicto edípico -prohibición del incesto encarnada por el padre-, el sujeto del inconsciente buscará sin cesar ese objeto primordial perdido, reemplazándolo por objetos sustitutivos. La elección de la persona amada (la joven muerta, Rita) depende menos de ésta misma que del *fantasma* que Gaspar posa sobre ella, *imagen-pedestal* fabricada a partir de imágenes psíquicas vinculadas con aquella *primera figura*. Son tan excesivas la expectativas puestas entonces sobre la persona de la amada, a la vez que imposible la consumación del deseo, estructurado sobre esa falta o vacío originario, que la *desilusión* y el dolor -dolor de vivir- es siempre el resultado final de ese vano trayecto, abocado a deambular *"de representación en representación"*. En el mismo sentido, la supresión de la violación de Miss Annie, presente en la novela, no sólo responde entonces a una prohibición censora, sino que concuerda *esencialmente* -lo que indica la personalísima transformación que el texto fílmico de Serrano de Osma supone con respecto al material de partida- con la absoluta incapacidad de la muchacha para ser deseada por Gaspar pese a su belleza (prestada por la hermosísima Isabel de Pomés). Dicha incapacidad se comprende a la perfección -en la lógica textual del film- dada su total inadecuación para convertirse en objeto de deseo de Gaspar de Montenegro. Activa y emprendedora, coqueteando constantemente con él, su personalidad positiva ante la vida bloquea el deseo del protagonista masculino. En definitiva -y enseguida volveré sobre ello- *no necesita ser salvada*. Así, queda claro que no es ya que no la viole, sino que hará caso omiso de todos y cada uno de sus intentos de aproximación.

De hecho, como en los protagonistas de otras películas españolas de la época y en el posterior Scottie Fergusson del célebre film de Alfred Hitchcock -y ello no debe sorprender en demasía tras lo dicho-, parecen darse en el itinerario psíquico de Gaspar de Montenegro, una por una, las condiciones de un tipo especial de elección de objeto por parte del hombre que Sigmund Freud analizó en su «Aportaciones a la psicología de la vida erótica». Dichas condiciones -que el autor observa tanto en enfermos neuróticos como en "individuos sanos de tipo medio"- serían: el *"perjuicio del tercero"*, por el que el sujeto elegirá *"invariablemente (...) alguna mujer sobre la pueda ya hacer valer algún derecho de propiedad otro hombre"*, que en este caso -clarificando al máximo el origen edípico de tal *elección*- vendría encarnado por la prohibición paterna de la consumación de la relación con la joven novia gallega, así como por la maternidad de Rita; el hecho de que la mujer casta e intachable (la Trini del film, "modelo de señoritas formales") no ejerce atracción alguna para el sujeto, *"quedando reservado tal privilegio a aquellas otras sexualmente sospechosas, cuya pureza y fidelidad pueden ponerse en duda"* (Rita, madre soltera) y, en tercer lugar, *la tendencia a salvar a la mujer elegida" ("el sujeto tiene la convicción de ser necesario su amada, que*

sin él perdería todo apoyo moral y descendería rápidamente a un nivel lamentable" y, especialmente, en fantasías de rescate en las que interviene el agua ya que, *"cuando un hombre salva en sueños a una mujer de las aguas quiere ello decir que la hace madre, lo cual equivale (...) a hacerla su madre")*. Rescate y nacimiento, pues, estarían unidos en esa aparición de las aguas, sobre cuya presencia en el film no parece necesario insistir, dada la obsesiva reiteración de esa *Imago* en la que Gaspar, delirante, ve a la *sirena negra* reflejada en las aguas de las que "no pudo salvarla".

Este tipo de *shocks* pasionales -concluye Freud- suele repetirse en la vida de este tipo de hombre, siendo cada uno *una réplica del otro* y ello está, en última instancia y como señalábamos, en relación con el escenario primitivo del deseo edípico hacia la madre. Y aunque el fracaso es siempre el resultado del trayecto -dado que el objeto elegido nunca puede poseer las *cualidades irreductiblemente únicas del original*- su más dolorosa manifestación ha de producirse con el abandono o la desaparición física del *objeto sustitutivo* elegido, capaz, al menos momentáneamente, de mantener centrada y *viva* dicha esencial insatisfacción. Es entonces -como escribió Juan David Nasio en su excelente *Libro del dolor y del amor*- que frente al trastorno pulsional introducido por la pérdida del objeto, *«el yo se levanta: apela a todas sus fuerzas vivas -a riesgo de quedarse agotado- y las concentra en un solo punto, el de la representación psíquica del ser amado perdido. En consecuencia, el yo está totalmente ocupado en mantener viva la imagen mental del desaparecido. Como si se empeñara especialmente en compensar la ausencia real del otro perdido, magnificando su imagen»*.

Pero pese al evidente interés de la en extremo particular *lectura* que el texto fílmico *La sirena negra* elabora con respecto al literario que le sirve como material de base -buscando todavía, en el cambio de sexo del hijo de Rita con respecto a la novela, la aparición de un tercer objeto femenino (la niña huérfana) que viene a enturbiar todavía más el complejo subtexto psicoanalítico del film-, aproximándolo a esa desgarradora y conmovedora *«reflexión sobre las jurisdicciones del deseo proyectado sobre un objeto sin otra fisonomía que la conferida por la pasión delirante»* que, en palabras de Pérez Perucha, había logrado en su anterior *Embrujo*, su extraordinaria densidad fílmica -y su trascendencia histórica, en definitiva- ha de provenir de la extrema brillantez significante de sus resoluciones visuales, de una *puesta en forma* de sombría y asfixiante opacidad, construida a través de un portentoso despliegue enunciativo inequívocamente influido -como adelantábamos- por el cine de Welles y de Hitchcock o, incluso, por el de Robert Siodmak.

El propio Serrano, muchos años después, confirmaría estas influencias estilíticas en lo referido a Welles *("... [en* La sirena negra*] intenté hacer experiencias de cámara, jugar al Welles de* El esplendor de los Amberson, *rodar la película en 175 planos y esas cosas; eran una serie de problemas técnicos, que me planteaba sobre la marcha: la tercera dimensión, el plano infinito; la composición subjetiva...")*, pero todavía más elocuentes resultan sus apasionadas palabras contemporáneas a la realización de la película:

(...) los decorados con techo, los planos llamados largos, el foco simultáneo a primero y último término, el paso de la sombra a la luz -o viceversa- de los personajes, en busca de contraste dramático, y algún otro procedimiento (...).

Veo la técnica, la expresión del nuevo cine, impetuosa y desbordante. Las leyes de la preceptiva clásica -campo y contracampo, salto proporcional, ritmo, encadenados, relación tiempo y espacio, etc.-, rotas en mil pedazos por la nueva fórmula...

Y no menos conocida es su ferviente admiración por el cine de Hitchcock, al que, mucho antes que la todavía inexistente *Cahiers du Cinema*, llega a reivindicar en más de una ocasión como *"acaso el norte de toda una generación de cineastas de todas las nacionalidades"*. Y no es extraña esta predilección, porque se trata en los dos casos de cineastas, como él, de obsesiva autoridad enunciativa. Lo interesante, con todo, no es dejar constancia de tal o cual influencia -tan evidente, ya en su momento, que llevaba a algunos participantes del rodaje a no reparar más que en la superficie "genérica" de tales dispositivos- sino profundizar en su formalización concreta en el film que nos ocupa y ver de qué manera Serrano incorpora dichos elementos en un tejido en el cual, por debajo de su decimonónica diégesis, brota, metaforizada pero dolorosa, la herida de una contienda fratricida y la no menos demoledora constatación de la *"miseria sexual franquista"*.

Algunas secuencias, de hecho y como ya adelantamos, como la de la presencia del hombre ante la tumba de la amada tiene en España otra ejemplar muestra contemporánea en *Vida en sombras* y -como la de Scottie ante la de Madeleine una década después- parecen responder a idénticas situaciones extremas de dolor psíquico de un(os) yo(es) masculino(s) ocupado(s) por entero en querer desesperadamente la imagen de la amada perdida.

Por ello es todavía más llamativo constatar cómo, de algún modo, Serrano anticipa en una década la solución formal ideada por Hitchcock -y ya intuida por el Buñuel de *El* (1952)- a la hora de dar forma a la mirada masculina que, *reconociendo* el cuerpo al que no puede evitar dirigirse, se lanza hacia él, atraída y temerosa. En ambos casos un plano semisubjetivo surge de la mirada de los protagonistas para, en panorámica, encuadrar el rostro de la mujer; entonces, dejando los ojos atrás, un *travelling* de aproximación señala el inicio mismo de ese proceso irreversible de ensamblaje entre el cuerpo elegido y los fragmentos de imágenes primordiales que tejen nuestro deseo inconsciente para dar nueva (y no menos fugaz) vida al fantasma.

Aunque, a diferencia de Hitchcock, Serrano de Osma no busca construir en ningún momento el férreo proceso de identificación protagonista-espectador que *Vertigo* pone en pie por medio del hipertrófico recurso al punto subjetivo de Scottie, no deja por ello de recurrir reiteradamente al de Gaspar de Montenegro, aproximándonos así a la angustia del protagonista al obligarnos a compartir su mirada.

Pero -a diferencia de las resoluciones hitchcockianas-, Serrano anticipa siempre -bien a través de movimientos de cámara, bien por medio de planos *ad hoc*- el centro de atención dramática de cada secuencia, antes incluso de que en ella repare la delirante mirada del protagonista.

Disolviendo así el punto de vista único, el texto se tensa y densifica hasta extremos inauditos. Romántico(s) hasta la extenuación, protagonista y enunciador entrelazan sus miradas que, sin embargo, no acaban nunca de converger. Ambas atraviesan la diégesis rozándose a veces, divergiendo otras, siempre a la búsqueda de ese ansiado *plano infinito*. No es extraño, *obligado* Gaspar por la censura a casarse con la insulsa Trini (a la que por supuesto no desea), que el narrador le preste su cámara y su poder para abandonarse en una dolorosa caída a las rocas, metafóricamente mortal.

En una conferencia pronunciada en el Paraninfo de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid en marzo de 1945, Serrano de Osma reflexionaba sobre lo que a su juicio constituían entonces las últimas tendencias del cine mundial: el plano secuencia y la profundidad de campo, el uso dramático de las luces y las sombras y la temática de la Guerra. Él mismo llevaría al celuloide sus preocupaciones formales y semánticas haciendo de la Guerra Civil la herida última y metafórica que atraviesa esos textos viscosos y densos hasta la extenuación que son *Embrujo*, *Abel Sánchez* y el que hoy nos ha ocupado: *La sirena negra*.

BIBLIOGRAFÍA

Aranzubía Cob, Asier, *Carlos Serrano de Osma*, Madrid, Filmoteca Española, 2007.

Castro de Paz, José Luis, *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona, Paidós, 2002.

Castro de Paz, José Luis, "El amor perdido de Gaspar de Montenegro", *Arbor* nº 686 (febrero, 2003) 327-337.

Pardo Bazán, Emilia, *La sirena negra/Insolación*, Barcelona, Bruguera, 1970.

Pérez Perucha, Julio, *El cinema de Carlos Serrano de Osma*, Valladolid, 28 Semana Internacional de Cine, 1983.

Téllez, J. L., "Carlos Serrano de Osma" en Borau, José Luis (dir.), *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza Editorial/Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1988, págs. 814-815.

II. PARDO BAZÁN E O CINE: OS CONTOS

➢ II. Pardo Bazán e o cine: os contos

CARMEN BECERRA
(UNIVERSIDADE DE VIGO)

«*El indulto*» un cuento de Emilia Pardo Bazán y la lectura fílmica de Sáenz de Heredia

En mayo de 1955, tiene lugar en la ciudad de Salamanca, impulsado por Basilio Martín Patino, un encuentro de gentes del cine que había sido convocado con un manifiesto cuyo significativo final proclamaba: "El cine español ha muerto, ¡Viva el cine español!" En aquella famosa reunión, primera democrática celebrada durante la dictadura franquista, conocida como las *Conversaciones de Salamanca*, en la que participaron cineastas experimentados, pero también las primeras promociones de jóvenes formados en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, se pretendía poner en marcha toda una serie de medidas y actuaciones relacionadas con la cultura cinematográfica que empezarán a verse en la década de los sesenta con la llegada (en realidad, regreso) de García Escudero a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, en agosto de 1962.

> La nómina de participantes fue amplia (...) desde militantes clandestinos del PCE (Bardem, Muñoz Suay, comunista significado), hasta falangistas no acomodados al franquismo, pasando por diversos sectores católicos (Pérez Lozano, Cobos) o incluso los hombres inequívocamente ligados al régimen (García Escudero, Sáenz de Heredia). Desde profesionales instalados (Del Amo, Fernán Gómez) hasta jóvenes desconocidos (como Saura, Patino, Fernández Santos,...)[1].

Las conclusiones de aquellas jornadas, que vinculaban coyunturalmente a aquel heterogéneo grupo de asistentes en torno a la necesidad del cambio, se tradujeron en una valoración negativa y total descalificación del cine español rodado hasta entonces, cuya síntesis está recogida en las famosas cinco afirmaciones de Bardem, afirmaciones, sin duda, discutibles o matizables[2].

Ahora bien, al margen de las repercusiones que para el cine tuvieron aquellas jornadas, las "Conversaciones de Salamanca" reflejan no sólo la disidencia cinematográfica, sino también las nuevas actitudes políticas que van emergiendo desde el mismo seno de la acción antifranquista. No obstante el interés de los temas allí tratados y debatidos, uno de los errores en los que se incurrió en este

[1] La cita en, Román Gubert. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 282.

[2] "El cine español actual es: políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico".

encuentro fue el de considerar la producción cinematográfica española como un conjunto homogéneo. Es verdad que por esos años, hacia la mitad de la década de los cincuenta, el cine español caminaba todavía por senderos muy distantes de aquellos que emprendían o pisaban ya las cinematografías o los directores más innovadores del cine, fuera de nuestras fronteras. En palabras de Carlos F. Heredero[3]:

> El cine oficial del franquismo aparece así como un cine de la redundancia, en el que la fijación recurrente y estereotipada de sus mecanismos expresivos acaba por desvelar la mecanicidad del artificio, dificulta el borrado de las huellas enunciativas, se atrinchera en la desconfianza de su propio lenguaje y deja al descubierto, en la mayoría de las películas, el carácter esencialmente ideológico de la construcción discursiva sobre la que la dictadura intenta sustentar su legitimación cultural. Su redundancia expresiva se manifiesta en la necesidad de recurrir a estereotipos y fórmulas retóricas ya prefijadas, en la utilización constante del subrayado y del pleonasmo para evitar la fuga de la atención, para cerrar el paso a la ambigüedad y para autoprotegerse de la amenaza de la censura.

Pero no es menos cierto que, frente a esa clausura autárquica de la inmensa mayoría de las producciones, emerge con muchas dificultades, eso sí, una corriente de la disidencia que busca y encuentra nuevos cauces expresivos recurriendo a la actualización del lenguaje, la depuración o complejidad narrativa y la relación con las corrientes culturales que, alejadas de la predeterminación y encorsetamiento, buscan la contaminación con la auténtica realidad que desenmascare el discurso oficial construido por el régimen, y un espacio que les permita hacerse visibles, frente a la producción convencional, dominada sobre todo por la temática religiosa y folclórica. En esta disidencia hay que situar películas como: *Cielo negro*, de Mur Oti (1951); *Surcos* (1951), de Nieves Conde, primera expresión del neorrealismo español; *Esa pareja feliz* (1951) y *Bienvenido Mister Marshalll* (1952), de Bardem y Berlanga (magnífica confluencia entre el sainete popular madrileño y la corriente neorrealista)[4]; *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle mayor* (1956), de Bardem; por citar sólo algunos títulos representativos del cine en esta década.

[3] "De la autarquía académica a la disidencia realista (el cine español de los cincuenta)", en *España años cincuenta. Una década de creación*. SEACEX, 2004, pp. 207-213, cita en p. 208. www. seacex. es/documentos/espana50

[4] "De hecho el Neorrealismo iba a impregnar diversas tendencias del cine español de los años 50, aunque en algunos casos solo correspondiese a una adecuación a la moda, caso de algunos pocos films de cineastas como Gil, Sáenz de Heredia, Lucia, Del Amo, Iquino, Mariscal, Rovira Veleta, etc. Pero ni siquiera en los casos más conspicuos de interés pro-neorrealista -pensamos en Bardem y Berlanga, aunque también en el Nieves Conde de *Surcos*- podemos hablar de un neorrealismo "a la española", ya que las circunstancias contextuales resultaban muy diferentes; imposible la imitación directa, el neorrealismo se convirtió en un mítico punto de referencia, para esos forzados disidentes españoles que veían en él un modelo de aproximación a la realidad española y una forma de superar las deficiencias de una cinematografía engolada y retórica. [...] En una palabra, se trataba de poder pensar en un cine distinto al oficial, avalado por una idea general de cambio de la temática, estética e industria cinematográfica" (Román Gubert. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 280).

Este apresurado y parcial marco que acabamos de trazar, no tiene otra finalidad que contextualizar, de manera básica y somera, la película de José Luis Sáenz de Heredia, sobre la que enseguida centraremos nuestra atención, fruto de la adaptación de un texto literario en una época en la que no abundan las adaptaciones. La asistencia de Sáenz de Heredia a las "Conversaciones de Salamanca", prueba del éxito obtenido por aquella convocatoria, no parece, sin embargo, haber modificado en demasía sus posiciones ideológicas, como intentaré probar en el análisis de la lectura fílmica que el director realiza de un texto reivindicativo, crítico y polémico como el de la escritora coruñesa.

Nada podemos objetar a la afirmación de Javier Herrera[5] según la cual la obra de Pardo Bazán no parece haber suscitado demasiado interés en los cineastas españoles, a juzgar por el número de adaptaciones que de sus relatos se han producido; pero no es menos constatable que son también escasos todavía los trabajos que críticos o estudiosos del cine han realizado sobre esas adaptaciones. Con la excepción de algunos artículos, la inmensa mayoría dedicados a la serie televisiva *Los pazos de Ulloa*, (Gonzalo Suárez, 1986) podríamos afirmar, sin temor a equivocarnos, que lo demás es terreno casi yermo, dispuesto a que en él se arrojen los primeros nutrientes para rescatar de la desmemoria estas obras, casi olvidadas.

Esa misma escasez se comprueba en lo que a estudios sobre el cine de Sáenz de Heredia se refiere. La carencia resulta sorprendente, si tenemos en cuenta que se trata de un director que tras unos irrelevantes comienzos, de los que hay que destacar su colaboración con Luis Buñuel en la productora Filmófono, cosechó importantes éxitos en las décadas de los cuarenta y los cincuenta, y, además, que su bien ganada fama de representante "oficial" del cine español, fama sin duda avalada, no sólo por su comedias "a la española", sino también por la realización de dos de sus títulos, *Raza* (1942) y *Franco, ese hombre* (1964), y acreditada por el hecho de que todos sus films, hasta 1958, obtuvieran algún premio del Sindicato, amén de otros galardones (film de interés nacional, por ejemplo), auguraba un resultado bien distinto de la verdadera atención que sus películas han despertado.

Nos encontramos pues con una autora, Pardo Bazán, un director, Sáenz de Heredia y un título *El indulto*, del que apenas se ha escrito nada. El propósito de lo que sigue a continuación no es otro que colaborar, modestamente, en el rescate de este film que, a pesar del silencio que soporta, forma parte de la historia del cine español.

Rodada y estrenada en 1960, *El indulto* es la película número 18 de un director que por aquellos años, y desde hacía más de una década, había alcanzado una gran

[5] Cfr., "Emilia Pardo Bazán y el cine" en *Revista de Estudios históricos sobre la imagen*, nº 51, 2005, pp. 142-147.

popularidad con una polémica película de exaltación patriótica, *Raza*; película que interpretada por Alfredo Mayo y con guión de Jaime de Andrade, pseudónimo del General Franco, tuvo una extraordinaria acogida del público. Pero al margen de la polémica en la que ese título y su director siempre estuvieron envueltos, Sáenz de Heredia proporcionó a la historia del cine español algunas obras de merecido recuerdo, entre las que podrían citarse, *El destino se disculpa* (1944), basada en una novela de Wenceslao Fernández Flórez, e *Historias de la radio* (1955), interpretada por Paco Rabal, como dos notables muestras de la mejor comedia española; pero también un buen ejemplo de la adaptación literaria con el título *Mariona Rebull* (1947) o con *La mies es mucha* (1948), interpretada por Fernando Fernán Gómez, película a la que la crítica considera como el "auténtico comienzo del cine religioso, muy por encima de sus inmediatos antecedentes" (Gubern, p. 220).

No es este, sin embargo, el caso de la película que nos convoca aquí. *El Indulto* duerme, desde casi sus primeros pases, el sueño del olvido. Pocos son (o mejor debería decir, casi nadie) los que se han ocupado de esta cinta que ha pasado a ser un título en un inventario, o incluso una ausencia en el listado de la filmografía del autor.

Inspirada, según rezan los títulos de crédito, en un cuento homónimo de Emilia Pardo Bazán, que fue publicado por primera vez en la desaparecida *Revista Ibérica*, en 1883, y más tarde en la colección titulada *Cuentos de Marineda*, *El indulto* responde a una de las características de la filmografía de su autor inclinado, al menos hasta los años sesenta, hacia la adaptación de textos literarios y al género dramático, en alternancia con el sainete y la comedia. Según afirman algunos críticos el cuento de la condesa no satisfacía demasiado al director, pero hubo de aceptarlo ante la insistencia de quien era propietario de los derechos, el productor Cesáreo González[6]. *El indulto* traiciona sin miramientos el excelente relato de doña Emilia, construyendo un lacrimógeno folletín en el que nada queda de la denuncia y la crítica que el relato contiene.

La autoría del guión ha de atribuirse también a Sáenz de Heredia[7], auxiliado en la asesoría literaria, como señalan los créditos, por Manuel Augusto García Viñolas. La mediación de esta asesoría podría, al menos en principio, despertar nuestro recelo. Debemos recordar que García Viñolas[8], fue Jefe Nacional de Cinematografía del

[6] Véase, F. Vizcaíno Casas y Ángel A. Jordán. *De la checa a la meca. Una vida de cine*. Barcelona: Planeta, 1988, p. 103.

[7] "Hemos tenido ocasión de leer el guión para cotejarlo con el cuento, y aunque el núcleo central del argumento se ha mantenido, la introducción de una serie de nuevos elementos, como los condicionamientos de la boda, la aparición del hermano del asesino enamorado de Antonia, la forma del indulto, y algunos otros, desvirtúan la esencia del relato de Pardo Bazán". Véase, Juan Paredes Núñez. *La realidad gallega en los cuentos de Emilia Pardo Bazán (1851-1921)*. A Coruña: Edición do Castro, 1983, nota 16, p. 281.

[8] García Viñolas fue director de la revista *Primer Plano*, nacida en 1940 y hasta 1942, y autor del "Manifiesto a la cinematografía española", aparecido a lo largo de los cinco primeros números de

bando franquista antes de finalizar la guerra civil. Entre sus argumentos de política cinematográfica podríamos citar, por ejemplo, aquel que sostiene la necesidad de una "intervención celosa y constante del Estado en orden a la educación política y moral de los españoles", intervención por la que, poco tiempo después, aquellas películas que exaltan los valores patrios o divulgan los principios morales y políticos surgidos de la Revolución Nacional, serán tenidas muy en cuenta en el reparto y adjudicación de gratificaciones.

Pero obviando la posible influencia del comprometido asesor, el hecho es que la lectura de Sáenz de Heredia del texto literario resulta en extremo particular. Y no estoy apuntando al tratamiento otorgado a todas y cada una de las mujeres de la historia, en el que no voy a entrar ahora; tampoco aludo a la introducción de nuevos personajes, necesaria quizás dado el exiguo número de los mismos y la brevedad del relato de partida; ni me refiero a la supresión de uno de los personajes del cuento de doña Emilia, a mi modo de ver importante para la coherencia de la trama literaria y la lógica de la causalidad; ni siquiera pienso en la ambientación, bien distante de la que cualquier lector podría esperar para un territorio como Marineda, espacio de la historia y nombre poético con el que la autora bautizó a su Coruña natal; aludo, sobre todo, a la modificación en la película de la causa que, en el relato fuente, funciona como desencadenante de la trama, así como a la transformación experimentada por la protagonista, cambios que producen un discurso fílmico sobre el que, a veces, se cierne la sombra de la inverosimilitud, lastrado por la ideología y por un pretendido anclaje en un texto concreto. Examinado de cerca y con atención, casi nada, salvo detalles anecdóticos, permanece de la historia creada por la condesa, siendo el título común el vínculo más claro entre ambos discursos.

Pero vayamos por partes y comencemos para poder, si no compartir, al menos entender mis afirmaciones, por una breve sinopsis del argumento del cuento.

Antonia, una humilde asistenta de Marineda, vive aterrada por la amenaza de muerte hecha por su marido, que la culpa de denunciarle, cuando ingresa en la cárcel con una condena de veinte años tras matar a su suegra, para robarle. Antonia que

la revista. *El Manifiesto tenía muy poco de proclama incendiaria como las que proferían destacados intelectuales del régimen al referirse a otras artes, y quedaba lejos de los textos propagandísticos y panfletarios de Goebbels al referirse al cine alemán, por ejemplo*". Joan M. Minguet Batllori. "*La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo (Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de «Primer Plano»)*, en Biblioteca Virtual Cervantes). En las declaraciones de Viñolas se recogieron algunas de las cuestiones fundamentales sobre las que se debía consolidar la futura producción nacional (véase, *Radio y Cinema*, nº 4. 15-5-38). Para García Viñolas, el Estado no tiene como fin prioritario ser productor (con afán de lucro, como una empresa privada), pero "creará premios con el fin de estimular y depurar la producción". Respecto a la libertad del creador aclara que el "artista gozará de la mayor libertad (y matiza), dentro de las normas sindicales".

ha quedado sola, sin dinero y embarazada, cuidará y alimentará a su hijo dejándose la vida en el trabajo. Sus vecinas, preocupadas por la extrema debilidad de aquella pobre mujer, la animan y ayudan en lo que pueden. Un día, con motivo de la boda real, se anuncia un indulto para los presos. Antonia, conmocionada por la noticia e incapaz de reaccionar, es auxiliada por sus vecinas; pero poco después se confirma que en realidad se trataba de un indulto temporal, una reducción de pena insuficiente para que el marido de Antonia consiguiera la libertad. El tiempo pasa y el plazo de cumplimiento de condena se aproxima. Un rumor primero, que unos y otros van confirmando apoyándose en la autoridad de quien lo afirma, se convierte pronto en la noticia de la muerte del preso, noticia que proporciona a la mujer el alivio que tantos años estuvo esperando y su regreso a la vida: "Ella era la indultada". Ese día, despreocupada y feliz, después de un corto paseo con su hijo, a quien incluso compra unas golosinas, regresa a su casa. No advierte que la puerta está entornada. En el interior, está su marido. Antonia, presa del pánico, se aferra al chiquillo que no entiende nada, se asusta y llora. El marido exige comida y bebida, y luego insta a la mujer a que se acueste a su lado en la única cama de la que la miserable vivienda dispone. Al día siguiente, el niño avisa a las vecinas de que su madre permanece en el lecho inerte, y que el hombre que con ella pasó la noche salió corriendo de la casa al amanecer. No hay rastro de violencia en el cuerpo de la mujer, que muere, veinticuatro horas más tarde: la mató el pánico.

El discurso está sustentado por un narrador externo; una voz nada neutral que no se limita a narrar los acontecimientos, sino que se involucra en lo narrado con todo tipo de comentarios, valoraciones y juicios. En estas intromisiones de la voz narradora en la diégesis, encontramos una importante carga de crítica social, que hemos de atribuir a la autora empírica, y que rebelan su posición ideológica respecto de lo que narra. La situación de la mujer, víctima del poder de los hombres, a quienes la ley ampara y protege es, sin duda, uno de los temas, sino el tema del relato de Pardo Bazán. Para aceptar el desenlace del relato –la muerte de Antonia– es importante tener en cuenta la condición social de la protagonista; es decir, la falta de recursos económicos y la obligación de cuidar a su hijo que provocan su debilidad física, por carencias alimenticias y exceso de trabajo, y que le impiden escapar a su destino; pero también, las leyes que imponen la convivencia con el agresor, la injusta justicia ciega e inoperante que la voz narradora condena, sumándose a la reprobación del colectivo de mujeres[9].

[9] La publicación de *El Indulto* le valió a la autora, como ella misma afirma, importantes acusaciones: "Apenas vio la luz en la difunta *Revista Ibérica*, fueron atribuidas al *Indulto* intenciones trascendentales, afirmando que tenía mucha miga y planteaba toda especie de problemas sociales, morales y jurídicos, y ponía en tela de juicio no sólo el derecho del indulto sino la indisolubilidad del matrimonio." Emilia Pardo Bazán, "Prólogo" a *La dama joven* (Barcelona, Col. *Artes y Letras*, 1985), recogido en *Cuentos de Antaño*. Libros Clan, 1994, p.11.

¡La ley, en vez de protegerla, obligaba a la hija de la víctima a vivir bajo el mismo techo, maritalmente con el asesino!

¡Qué leyes, divino Señor de los cielos! ¡Así los bribones que las hacen las aguantarán! –clamaba indignado el coro.

El cuento de Pardo Bazán comienza con una descripción de Antonia, en la que frases como "la más encorvada", "la más abatida", "con menos brío", "mayor desaliento", "párpados enrojecidos" y "tez marchita", dibujan un retrato corroborado por la mirada compasiva que sobre ella depositan las compañeras de trabajo, a cuya memoria colectiva encomienda el narrador la información del pasado que el lector necesita:

> Nadie ignoraba que la infeliz, casada con un mozo carnicero, residía, años antes, en compañía de su madre y de su marido en un barrio extramuros [...] Nadie había olvidado tampoco la lúgubre tarde en que la vieja fue asesinada, encontrándose hecha astillas la tapa del arcón donde guardaba sus caudales y ciertos pendientes y brincos de oro. Nadie, tampoco, el horror que infundió en el público la nueva de que el ladrón y asesino no era sino el marido de Antonia, según esta misma declaraba.

La película de Sáenz de Heredia[10] arranca con una secuencia que sitúa al espectador en el día en que Antonia y Lucas contraen matrimonio. Esta amplificación en el discurso fílmico no merecería comentario si no fuera acompañada de otros materiales añadidos, a los que antes aludía, y que, a mi juicio, adulteran el cuento de doña Emilia, además de revestir el argumento de cierta inverosimilitud. La secuencia comienza con un plano general de una calle del pueblo, cuya arquitectura resulta ajena a la gallega, en el que vemos aproximarse a un hombre joven, cuyo uniforme delata su profesión. La cámara le sigue en su desplazamiento hasta la puerta de la fonda del pueblo, a la que llama. A su llamada una moza, coqueta y algo ligera de ropa, asoma por la ventana. Él pregunta por su hermano y ella responde que está en la iglesia casándose. El espectador todavía desconoce quiénes son estos personajes, pero del diálogo entre ambos obtiene la información de que se trata del hermano de quien está contrayendo matrimonio en ese momento. Un corte franco sitúa la acción en la iglesia en la que el monaguillo apaga las velas en el altar; luego, siguiendo al monaguillo, entramos en la sacristía en donde los contrayentes, la madre de la novia y un testigo, que no podemos todavía identificar, van a firmar en el libro que certifica

[10] Desde un punto de vista técnico, la película está rodada con corrección siendo en ella destacable la interpretación del actor mejicano, Pedro Armendáriz, en el papel de Lucas, y de algunos de los excelentes actores en papeles secundarios, como Antonio Garisa o Guadalupe Muñoz Sampedro.

el reciente enlace. Llama la atención el vestuario de las mujeres, ambas vestidas de riguroso negro, la distante y chulesca actitud del novio y el evidente rechazo de la novia a la boda, con su negativa a estampar su firma, su gesto afligido y sus lágrimas, aptitud que la cámara se ocupa de mostrar con primeros planos y planos cercanos. La muchacha, obediente a la orden de su madre, firma y sale de la sacristía. El encuadre rebela con claridad el papel protagonista de Antonia, la joven contrayente. Sentada entre la madre y el marido, que permanecen de pie, ocupa la posición central del encuadre, y la iluminación, mayor sobre ella, se encarga de subrayarlo, a esta función distintiva colaboran además la escala de los planos que hemos señalado. Terminada la firma, la madre sale siguiendo a su hija que, en el silencio y la penumbra de la iglesia, llora y sufre su desgracia. Hasta este momento el espectador carece de información suficiente para entender con claridad lo que ocurre y sólo puede deducir que se trata de una boda impuesta.

El diálogo de las dos mujeres en la iglesia pone de manifiesto lo que la situación aparentaba: la joven no quiere volver a ver al hombre con quien acaba de casarse y la madre se refiere a él con un despectivo "ese". Mientras las dos mujeres hablan en la iglesia, en la sacristía el marido se acerca al cura para pagar los servicios de la ceremonia. La breve conversación que mantienen informa de que este hombre ha estado preso en el penal de Ocaña, y el tono, el gesto y la mirada del cura evidencia su reprobación a lo que acaba de sancionar con el sacramento del matrimonio. Un corte franco nos sitúa de nuevo en la iglesia. El marido, acompañado por el testigo, se dirige a las mujeres, la joven se aleja hacia el fondo en penumbra y se sienta de espaldas, con actitud abatida. Madre y marido mantienen una tensa conversación y se intercambian dinero y un documento firmado por un notario. La escena termina con un plano que describe con claridad el papel de una madre represora: sobre un plano medio y frontal de Antonia, la mano de su madre entra en el encuadre por la izquierda, para depositarse en el hombro de la joven, ella mira en esa dirección fuera de campo, mientras, en off, la madre ordena con suavidad un "vamos, hija", la joven obedece con mansedumbre saliendo del encuadre por el lado opuesto. El espectador puede ahora dar sentido a lo que ha visto: la joven está embarazada de ese hombre y la madre ha comprado, con la boda y con dinero, el apellido para su nieto, a cambio de que el padre desaparezca de sus vidas.

Un nuevo corte franco da paso a la escena en la que los dos hermanos se encuentran. En la agria y violenta conversación que se produce entre ellos el espectador adquiere la información que le faltaba. Lucas ha violado a Antonia cuando la acompañaba a su casa, por petición de su hermano, la chica ha quedado embarazada y su madre, ha intentado arreglar, a su manera y sin pedir aprobación a la hija, la desgraciada situación. Por otra parte, la actitud del hermano de Lucas, cuyo nombre todavía desconocemos, revela que la recién casada no le es indiferente.

Con esta secuencia, Sáenz de Heredia construye una trama con los ingredientes necesarios para desarrollar su discurso fílmico. Una mujer joven, débil, hermosa y deshonrada; una madre fuerte, protectora y decidida; un hermano trabajador, bueno y honesto, y otro hermano perverso, violento y sin escrúpulos. Una pareja que, a pesar del documento notarial, no deja de ser matrimonio, o lo que es lo mismo, Lucas tiene todos los derechos como marido sobre su cónyuge; un joven enamorado de una mujer casada que parece corresponderle, de hecho con él está en la estación, donde el hombre trabaja, cuando la acompaña Lucas, y, por tanto, la sombra del adulterio y la inmoralidad a los ojos de la gente está servida. El castigo final, por razones distintas, planea desde el principio sobre el triángulo que los personajes componen[11].

No creo necesario insistir en la esencial manipulación a la que, ya desde esta secuencia, el realizador somete a la fuente literaria de la que parte. En el cuento sobre

[11] La banda sonora musical, a cargo de Salvador Ruiz de Luna, compositor de gran experiencia y largo recorrido en la filmografía española, escrita en clara combinación con el desarrollo argumental, dibuja una tipología de personajes, al asignarle el autor a cada uno de ellos una melodía diferente; en ocasiones, la música anticipa la presencia de algunos personajes. Hay también pinceladas musicales con aire español en forma de chotis madrileño, sonido diegético que acompaña la última secuencia de la película, la más trágica, en paradójico contraste con el dramatismo de la escena final.

el que se construye el discurso fílmico sólo sabemos que Antonia se casó años atrás con un mozo, carnicero de oficio, cuya codicia le llevó al crimen y al presidio; nada permite intuir que no mediara amor entre la pareja, ni que su unión fuese producto de una imposición o de una urgencia por embarazo. En la película, sin embargo, Antonia se casa, por mandato de su madre, con un ex presidiario que la ha violado y embarazado, para evitar adquirir la condición de madre soltera. Pero, además, en este hecho se instala, a mi juicio, la primera dosis de inverosimilitud. Por una parte, no parece lógico que la madre, personaje nada apocado, sino más bien todo lo contrario, confíe en la palabra de un hombre de tales antecedentes, aunque medie un documento notarial; y, por otra, el número de madres solteras en Galicia fue siempre elevado y, frente a lo que sucedía en otras zonas de España, las hijas descarriadas que aportaban un hijo de apellido Blanco, Expósito o De Dios, apellidos muy frecuentes entre nosotros por esas fechas, pero también andando el siglo XX, eran aceptadas con cierta naturalidad por las familias y la comunidad. Es difícil, en consecuencia, admitir el comportamiento de esta madre, comportamiento, por lo demás bastante temerario, salvo que alejemos el suceso de nuestra geografía, ratificado, por cierto, por la arquitectura del espacio fílmico mostrado, y, en consecuencia, del lugar en el que lo instala Pardo Bazán.

Pero la modificación más importante radica en la introducción del personaje hermano de Lucas. Pedro, que así se llama este hombre, de oficio factor, muestra por la chica un interés que va más allá de la compasión que pueda producirle el ultraje que ella recibe de su hermano. De hecho, los celos serán la coartada que permita a Lucas

librarse de una condena a muerte y ser castigado por su crimen –así tratado como crimen pasional– a sólo doce años de prisión, coartada apoyada por la descarada joven a quien conocimos en la primera secuencia, que mantiene interesados tratos con Lucas, y por su tío, dueño de la fonda, a quien hemos visto como el desconocido testigo de boda. Es cierto que en el cuento de doña Emilia, el marido se vale de testigos falsos para rebajar la condena, pero en modo alguno el cuento consiente que la declaración de los testigos esté relacionada con la honestidad de la esposa. Así pues, en ambos discursos el resultado del crimen es el mismo: la cárcel, con una no relevante diferencia cuantitativa, pero bien distintas son las circunstancias que rodean al crimen y a la salvación del criminal.

Otra importante, y nada inocente, transformación en la película afecta a las características de la mujer protagonista. No voy a detenerme en el hecho de que la Antonia cinematográfica, interpretada por la actriz Conchita Velasco, posea una notable belleza física, sin duda, importante para el éxito comercial de la película. Me interesa ahora destacar un aspecto que contiene, en mi opinión, gran relevancia. La Antonia de Sáenz de Heredia es una mujer con una posición económica desahogada, única propietaria de la herencia no pequeña de su madre, no necesita trabajar para vivir. Aborta a consecuencia del disgusto, al día siguiente en que asesinan a su madre y, por tanto, es una mujer libre de cargas familiares. Su casa, amplia, confortable y limpia, está perfectamente amueblada y dispone de criada; tiene familia a la que recurrir, por ejemplo, su tía, que vive en Tarazona, propietaria de una acreditada pastelería que sirve sus productos a la casa del Rey, y que la acoge en su casa a la que se traslada Antonia, intentando así ocultar su paradero, asustada por el probable regreso del marido encarcelado; su aspecto físico es el de una mujer joven y sana cuyo único temor es la amenaza del marido, su agresor y asesino de su madre.

Muy lejos está esta Antonia de la esforzada y desdichada asistenta creada por Pardo Bazán: sola, pobre, desnutrida, enferma y aterrada, malvive en una miserable casucha de un barrio obrero, trabajando de sol a sol, agobiada por la responsabilidad de criar a un hijo sin más ayuda que la solidaridad de las vecinas, solidaridad pintada, por cierto, por la condesa de manera un tanto exagerada e idílica. En esta diferencia sustancial entre ambas mujeres se genera otra de las inverosimilitudes de la película. La muerte de la Antonia literaria es el resultado lógico producido por el terror en una naturaleza física con debilidad extrema, minada por el exceso de trabajo y las carencias alimenticias; pero la muerte súbita de la Antonia cinematográfica es físicamente inexplicable, salvo que se recuerde su dependencia y anclaje en un texto fuente.

Ahora bien, a mi juicio, la muerte de esta Antonia, a la que se suman las de los dos hermanos, Lucas y Pedro, que en su enfrentamiento final se matan el uno al otro, posee un contenido moral implícito que desvela la ideología del autor, quien intenta, con tan dramático desenlace, trasladar al espectador un mensaje aleccionador. Lógico es el castigo de Lucas: un delincuente codicioso y sin escrúpulos, asesino, violador, capaz de traicionar no sólo a los de su calaña –sus compañeros de prisión– sino también a los de su sangre: a su hermano; su perversidad y su diabólica maldad (simbolizada, por cierto, en un plano, perfectamente encuadrado, en el que se muestra a un perro negro con ojos muy relucientes, cerrando la escena en la que Lucas intenta matar a Antonia cuando esta descubre el asesinato),

su perversidad y su maldad, decía, merecen la muerte, sin necesidad de justificación alguna. Pero lógico es también, para el ideario de la España franquista, el trágico desenlace de la frustrada relación amorosa entre Pedro y Antonia, y su muerte. La bondad de Pedro, su denodado esfuerzo por amparar, cuidar y proteger a la mujer que ama, su honestidad como hombre y como trabajador, su respeto a las mujeres

le hacían acreedor de otro final. Sin embargo, cuando más necesitaba su temple de hombre razonable y cabal, se deja llevar por la ira y la cólera y mata resuelta y reflexivamente a su hermano:

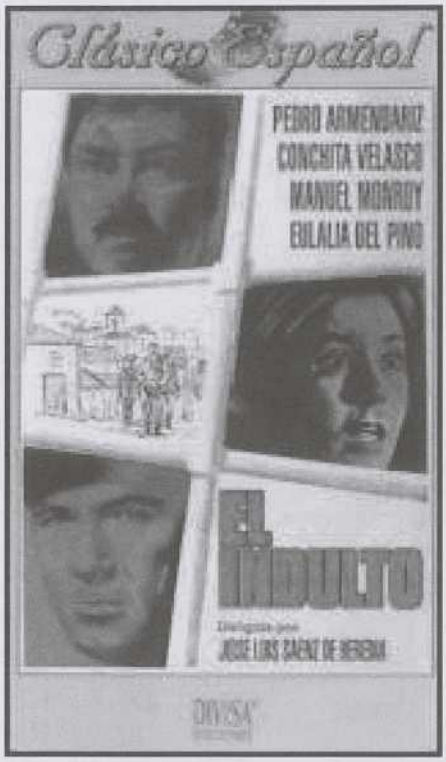
> "esta vez es seguro que nadie podría librarme", dice Lucas, intentando con ello probar su inocencia en la muerte de Antonia.
>
> "Ni habrá quien te libre de pagar con la vida. Si te escapas de mí te encontrará el verdugo", responde Pedro con decisión.

Tampoco Antonia es merecedora de la muerte; es una mujer honesta, discreta y buena, marcada por la tragedia y una vida que no eligió; su castidad está fuera de duda, pese a lo que algunos puedan pensar; cuando permite que la bese Pedro, el hombre al que ama, lo hace porque piensa que es ya una mujer viuda y, por tanto, libre. Sin embargo, examinada de cerca, liberada su relación de la hojarasca de la pasión, se trata en realidad de una adúltera. Antonia está casada y Pedro lo sabe, su amor no puede ser consentido, y menos aún sancionado, por la moral católica. Se lo dicen las instituciones del Estado cuando encuentran dificultades legales para conseguir el pasaporte y huir juntos a América, de hecho han de recurrir para lograrlo al trapicheo de un hábil, bondadoso y comprensivo madrileño, por lo que parece, ducho en esas batallas, propietario además del pequeño apartamento en el que se aloja Antonia mientras espera el deseado documento. Se lo dice la pizpireta y desenfadada mujer de este hombre cuando, inocentemente, le comunica la concesión del indulto a los presos y, por tanto, al marido de Antonia, creyendo darle con las nuevas una buena noticia. A los ojos de la sociedad española, Antonia y Pedro, por muchos atenuantes que se aduzcan, son solamente unos pecadores, y su pecado, que podría escapar a la justicia de los hombres, y a punto están de lograrlo, no puede librarse de la justicia de Dios. Así pues, el desenlace del discurso fílmico, y al margen de las peripecias que la trama desarrolla, está ya anunciado, como hemos visto, en la secuencia inicial del film. Dos hombres y una sola mujer. Un triángulo amoroso que no puede augurar nada bueno.

El cartel anunciador de la película ratifica esta interpretación. Dividido en seis partes irregularmente trazadas, contiene en dos de sus casillas, los nombres de los actores principales; nómina encabezada por el mejicano Pedro Armendáriz, por entonces actor famoso, de gran tirón y popularidad, y el título y director de la película, igualmente famoso y con gran prestigio por aquellos años. El resto del cartel muestra, con distribución triangular, en dos de sus vértices, las fotografías de los rostros de los actores protagonistas, ambos con gesto serio y mirada sombría, y en el tercero, la fotografía del rostro de una mujer cuya expresión, ojos y boca muy abiertos, delata pánico. Sólo queda una casilla en el cartel, la que se interpone entre los dos hombres; en ella, dibujado, se aprecia al fondo un pequeño conjunto de casas, presididas por el campanario de la iglesia y, en primer plano, con trazos esquemáticos, figuras humanas

entre las que sobresale la de un guardia civil con su tricornio. Pecado, justicia y señuelos comerciales constituyen el contenido semántico de tan significativo cartel.

El Indulto (1960)



Director:
José Luis Sáenz de Heredia
Actores:
Rafaela Aparicio
Pedro Armendáriz
Xan das Bolas
Antonio Garisa
Manuel Monroy
Guadalupe Muñoz Sampedro
Fernando Sancho
Porfiria Sanchíz
Concha Velasco
Eulália del Pino
Guión:
Emilia Pardo Bazán
José Luis Sáenz de Heredia
Fotografía:
Cecilio Paniagua
Música:
Salvador Ruiz de Luna
Duración:
102 minutos

En suma, y siempre según mi criterio, las alteraciones introducidas por Sáenz de Heredia en el relato de Pardo Bazán del que se sirve para su obra, construyen un discurso fílmico que responde a un proyecto de intervención en el espacio público, a través de la ficción, neutralizando la compasión que despierta, en sus vecinas y en el lector, la protagonista del cuento, al generar una mirada crítica sobre una mujer, que examinada en profundidad y sin atenuantes, es una adúltera.

Y no debemos olvidar que nos encontramos ante una adaptación fílmica de un cuento que pertenece a un período histórico diferente al que la película se produce, es lógico, por ello, que la lectura o interpretación del texto literario se vea afectada por

los valores culturales y condicionamientos que el momento histórico impone. En esta interpretación, Sáenz de Heredia acuña el producto con su sello personal por medio de la incorporación de indicadores culturales y morales de la España franquista, en un tiempo en el que tímida e interesadamente se iniciaban las tendencias aperturistas del régimen, pero en el que seguían firmes y vigentes los códigos morales católicos.

BIBLIOGRAFIA

Herrera, Javier. "Emilia Pardo Bazán y el cine", en *Revista de Estudios históricos sobre la imagen*, nº 51, 2005, pp. 142-147.

Minguet i Batllori, Joan M. "La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo (Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de *«Primer Plano»*)", *Actas del VI Congreso de la A.E.H.C.* Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 187-201. Publicado también en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).

Pardo Bazán, Emilia. "Prólogo" a *La dama joven* (Barcelona, Col. *Artes y Letras*, 1985), recogido en *Cuentos de Antaño*. Libros Clan, 1994.

Paredes Núñez, Juan. *La realidad gallega en los cuentos de Emilia Pardo Bazán (1851-1921)*. A Coruña: Edición do Castro, 1983.

Román Gubert, Román. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2000.

Heredero, Carlos F. "De la autarquía académica a la disidencia realista (el cine español de los cincuenta)", en *España años cincuenta. Una década de creación*. SEACEX, 2004, pp. 207-213, cita en p. 208. www. seacex.es/documentos/espana50

Vizcaíno Casas, Fernando y Ángel A. Jordán. *De la checa a la meca. Una vida de cine*. Barcelona: Planeta, 1988.

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN
(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

Pilar Miró adapta a la televisión un cuento de Emilia Pardo Bazán: de "Por el arte" (1891) a *Ópera en Marineda* (1974)*

En el tríptico informativo de esta cuarta edición del Seminario *Voces y espacios femeninos* se justifica así el título elegido, *En la frontera*: "en su sentido real o figurado, la frontera ha de entenderse como límite, borde, periferia, como lugar de riesgo o marginalidad, pero también como lugar de encuentro o mestizaje..." Pues bien, en esa doble consideración, *femenina y fronteriza*, me propongo analizar comparativamente dos relatos; o para ser más precisos: una misma historia, contada -cada una a su manera- por dos mujeres diferentes[1]. Por otra parte, la diferencia -y el encuentro- entre ambas formas de narrar obedece a una transformación (una suerte de *paso de frontera*) desde las páginas impresas a la pantalla; una pantalla que tiene a su vez algo de *marginal* (o *fronteriza*), pues no es la convencional del cine (la *gran* pantalla, con sus reconocidas consideración intelectual y calidad estética), sino la de televisión (la *pequeña* pantalla, cuyo desprestigio parece inherente a su carácter masivo).

Por lo que se refiere a la autoría femenina de cada uno de esos relatos ("Por el arte", de Emilia Pardo Bazán; *Ópera en Marineda*, de Pilar Miró), no será necesario insistir, por suficientemente conocida, en la situación relativamente *marginal* que cada una de ellas ocupó en el sistema (literario, cinematográfico) donde desarrolló su actividad. Una escritora profesional (no *diletante*, como aquella sociedad prefería que fuesen las mujeres escritoras), dedicada, además, a los más variados géneros y modalidades: cuento, novela, ensayo, historia, investigación y crítica literaria, periodismo..., y que llevó su osadía hasta fundar, dirigir, administrar y redactar en solitario una revista, *Nuevo Teatro Crítico*. Una cineasta que, en lugar de aceptar las tareas usualmente asignadas a su sexo en esa industria (actriz, *script*, maquilladora, peluquera, montadora, ayudante de dirección), se atrevió a dirigir películas, programas de televisión, obras teatrales, montajes operísticos; que incluso desempeñó

* Texto publicado previamente en: M. A. Millán Muñío y C. Peña Ardid (eds.), *Las mujeres y los espacios fronterizos*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 71-87; se reproduce aquí con el permiso, que agradezco, tanto de las compiladoras del volumen como de la editorial universitaria zaragozana.

[1] El texto de este artículo adapta el de la conferencia que con este mismo título impartí el 2 de febrero de 2005 en el Seminario *Voces y espacios femeninos*. Mi lección incluía la proyección comentada de algunas secuencias de la versión filmada por Pilar Miró, que aquí no puedo recoger: ello me obliga a suprimir (o remitir a nota) ciertos fragmentos de aquel *comentario de textos* literarios y fílmicos.

importantes cargos de gestión política: Directora General de Cinematografía (1982-1985) y Directora General de Radiotelevisión Española (1986-1989). Tampoco será necesario que les recuerde el elevado precio que cada una de ellas -según las diferentes condiciones de sus correspondientes épocas- hubo de pagar por tales alardes de libertad, autonomía e independencia; por la decidida voluntad de traspasar, con sus escritos y sus películas, esas *fronteras* con que los hombres (escritores o directores de cine) habían marcado -*delimitado*- su territorio.

Ni que decir tiene que el haber elegido precisamente estas dos muestras, dentro de la producción de sus autoras, viene dado por la correspondencia entre ambos relatos, no por la calidad de cada uno de ellos. Por supuesto que entre los más de seiscientos cuentos escritos por doña Emilia los hay mejores, aunque "Por el arte" sea una excelente muestra de su arte narrativo; y en la corta producción fílmica de Pilar Miró nadie destacaría *Ópera en Marineda*, cortometraje que, no obstante cuenta entre lo más valioso que hizo para televisión. Lo que aquí nos interesa es la *lectura comparada* de ambas obras, en la medida que su confrontación puede ofrecernos conclusiones de interés para estudiar y valorar el pensamiento o el arte de cada una de sus autoras. Al margen de los muy diferentes medios y lenguajes empleados (la literatura, el cine), es evidente que la distancia entre el relato escrito y el filmado deriva también de cuándo, quién y para qué (o para quién) lo cuenta. Menos me importará, en relación con aquella distancia, la mayor o menor *fidelidad* de la adaptación televisiva respecto al original literario: como advertí antes, hay en la pequeña pantalla una *marginalidad* que tolera cosas que en la grande no serían admisibles. La propia Pilar Miró declaraba, comentando las diferencias entre cine y televisión:

> Creo que la diferencia no está en el lenguaje. Yo creo que una buena película es una buena película para todo: para una sala de proyección y para una pantalla de TV (...) La diferencia fundamental reside en el tipo de planteamiento que puedes hacer de una obra. Es decir, creo que en TV puedes hacer muchas cosas que no puedes hacer en cine porque sería un lujo. Al margen de que tú en TV (...) puedes hacer versiones de cosas que nunca podrías hacer para cine. Para eso vale TV, para arriesgarte: coger un clásico y tratarlo libremente (Hernández Les y Gato 1978: 355).

Como tendremos ocasión de comprobar aquí, eso es lo que, en cierta medida, hizo con el cuento de Emilia Pardo Bazán.

En un artículo escrito con ocasión del estreno de su película sobre el *Quijote* (2002), Manuel Gutiérrez Aragón evocaba así su acercamiento a la narrativa de Pardo Bazán:

> Una vez me tocó hacer el guión para una adaptación de *Los Pazos de Ulloa* en la televisión. Acometí la escritura con un punto de pereza ante lo arduo del trasvase, y de pronto me encontré con que doña Emilia utilizaba los recursos narrativos más eficaces y contundentes: la estructura parecía un guión de cine en cuanto a la alternancia de escenas

de sentimiento y de acción, utilización del factor sorpresa, etc. ¡Dios mío, doña Emilia emparentada con John Ford! (Gutiérrez Aragón, en Molina Foix 2003: 225).

Opinión que reiteraba meses más tarde, en una entrevista en el diario coruñés *La Voz de Galicia*: "Doña Emilia, aparte de sus cualidades literarias, construía muy bien la progresión dramática. Creo que en una escuela de guiones debería estudiarse necesariamente la obra de Pardo Bazán" (Wonenburger 2003).

Pues bien, a pesar de esas cualidades (*cinematográficas* antes del cine), que con sobrada razón pondera uno nuestros mejores cineastas -tan notable guionista como director-, hay que reconocer que la escritora coruñesa ha tenido muy escasa presencia en las pantallas. Bien es verdad que tampoco han tenido mucha sus compañeros de generación y oficio, Valera, Pereda, Pérez Galdós, Alas; pese al acierto de algunas excelentes adaptaciones (*Nazarín* y *Tristana*, de Buñuel, para el cine; *Fortunata y Jacinta*, de Camus, y *La Regenta*, de Méndez-Leite, para televisión), estamos muy lejos de la atención que aquellos medios han dedicado en otros países a novelistas como Dickens, Austen, Hugo, Stendhal, Zola, Manzoni, Tolstoi, James... Pero es ese un asunto que no podemos detenernos ahora a discutir, aunque no sería del todo impertinente hacerlo[2].

Volviendo a doña Emilia, pueden contarse con los dedos de una mano los relatos suyos que han pasado de las páginas a la pantalla: *Un viaje de novios*, llevada al cine por Gonzalo P. Delgrás en 1947; *La sirena negra*, por Carlos Serrano de Osma en el mismo año; *El indulto*, por José Luis Sáenz de Heredia en 1960; *Los Pazos de Ulloa*, convertida en serie de televisión por Gonzalo Suárez en 1985[3]. A esos títulos ha de añadirse la adaptación que aquí nos ocupará, casi olvidada, pese a su notable interés y el reconocido prestigio de su autora, Pilar Miró. Olvido que puede explicarse por ser un producto breve, destinado a televisión, y muy pocas veces repuesto (sólo tengo noticia de una[4]), desde su primera emisión en 1975.

He mencionado la serie que sobre *Los Pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza* dirigió para TVE Gonzalo Suárez, según guiones firmados por él mismo, Manuel Gutiérrez Aragón y Carmen Rico-Godoy; una serie que obtuvo cierto éxito, varias veces repuesta y ahora comercializada en video y en DVD[5]. Menos conocido es el dato de que esa novela de doña Emilia (sin duda, la más valiosa y apreciada en su amplia producción) había despertado con anterioridad, al menos desde los años sesenta, el interés de diversos productores, guionistas y directores, que quisieron

[2] Aludo a ello en mi artículo (González Herrán 2004:143-145).

[3] Tomo estos datos de la "Biblioteca de autor Emilia Pardo Bazán", en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

[4] Pousa Castelo (2004: 179) menciona una reposición, en junio de 1985; acaso justificada por el estreno, en ese mismo año, de la citada serie sobre Los Pazos de Ulloa.

[5] Cfr. González Herrán (2004).

llevar su asunto a la pantalla, de cine o de televisión. Una tesis de licenciatura, presentada en diciembre de 2004 en la Universidad de Santiago de Compostela por Manuel Pousa Castelo, da cuenta de la abundante documentación referida a tales proyectos, archivada en la sede coruñesa de la Real Academia Galega, heredera de los derechos autoriales de la Condesa; alguno de esos documentos se refiere a gestiones que implican precisamente a Pilar Miró.

En declaraciones a Pérez Millán, autor de la mejor monografía sobre la directora, esta recuerda que, tras la buena acogida de su primera película, *La petición* (1976), su productor, Miguel de Echarri, "llegó a adquirir los derechos [de *Los Pazos de Ulloa*], por mediación de Porto, con quien empecé a trabajar en el guión. Pero no se hizo y más adelante la dirigió Gonzalo Suárez" (Pérez Millán 1992: 112). Aunque Pilar no da más explicaciones al respecto, el estudio de Pousa Castelo añade un dato de cierto interés para nuestro propósito: tras las gestiones de Echarri a lo largo de 1976, "la Academia recibe el 1 de febrero de 1977 una carta de Juan Antonio Porto y Pilar Miró, en la cual afirman que el proyecto de Echarri era una idea original de la escritora, de la que Porto sería el guionista, pero por discrepancias que no se explicitan, deciden continuar con la idea por su cuenta" (Pousa Castelo 2004: 179).

Me he detenido en este asunto, aparentemente menor, por lo que significa acerca del interés de la cineasta madrileña por la literatura de la escritora coruñesa. El fracaso de aquel proyecto no dejaría indiferente a Miró, a juzgar por una sutil alusión en *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980); como es sabido, en su protagonista (una directora de cine y televisión, que atraviesa una aguda crisis personal), Pilar puso mucho de sí misma, de sus trabajos y circunstancias personales: me parece significativo que uno de los proyectos pendientes -acaso el más importante- de esa realizadora ficticia, interpretada por Mercedes Sampietro, sea la adaptación cinematográfica de la novela pardobazaniana[6]. No tiene nada de extraño que a la inquieta, emprendedora y valiente autora de *El crimen de Cuenca* le resultase atractiva la literatura de Pardo Bazán, cuya personalidad presentaba, por encima de las evidentes diferencias ideológicas, bastantes aspectos dignos de emulación. En todo caso (y a falta de otros testimonios), parece que su primer acercamiento profesional a un texto de doña Emilia, esta *Ópera de Marineda,* acaso no fue tan espontáneo como fruto de un encargo.

Para ello es necesario recordar brevemente la etapa precinematográfica en la carrera de Pilar Miró. Que comenzó hacia 1962 en la entonces única televisión

[6] En su resumen-análisis de la película, escribe Pérez Millán (1992: 161 y 167): "Diego (...) le anuncia que por fin hay financiación para que pueda abordar su viejo proyecto de primer largometraje sobre *Los Pazos de Ulloa*"; y más adelante comenta: "la directora ha recurrido a algunos datos y elementos identificables en su propia trayectoria profesional y personal (...) ella misma, al igual que Andrea Soriano, quiso llevar al cine *Los Pazos de Ulloa*". Dato que reitera Heitz 2001: 60: "Pilar Miró, comme Andrea [la protagonista], aurait voulu adapter au cinéma *Los pazos de Ulloa*, de Emilia Pardo Bazán".

española, donde desempeñó los más diversos empleos y ocupaciones: auxiliar de redacción en informativos, ayudante de realización o de producción, guionista... Hasta que en la temporada 65-66 cumple su aspiración, largamente solicitada, de realizar un programa de los llamados *dramáticos*[7]. Se inicia así, a lo largo de trece años, una densa actividad, en la que, además de capítulos en series (de Alejandro Núñez Alonso, Ricardo López Aranda, Álvaro de la Iglesia, Adolfo Marsillach, Jaime de Armiñán), dirigirá más de cien trabajos (generalmente grabados en vídeo, en blanco y negro; a partir de 1974, algunos filmados en celuloide -16 o 35 mm. - y en color), muchos de ellos basados en textos literarios (piezas teatrales, cuentos, novelas) de los más diversos autores, españoles y extranjeros: Boccaccio, Ruiz de Alarcón, Tirso de Molina, Sor Juana Inés de la Cruz, Zorrilla, Hoffman, Bécquer, Dickens, Balzac, Strindberg, Merimée, Dostoievsky, Turgueniev, Thackeray, Bret Harte, Washington Irving, Edgard Allan Poe, Henry James, Oscar Wilde, Georges Bernard Shaw, Eugene O'Neill, Leopoldo Alas, Santiago Ramón y Cajal, José María Pemán, Dolores Medio, Miguel Mihura, Jorge Llopis, Víctor Ruiz Iriarte, José López Rubio, Claudio de la Torre, Jorge Cela Trulock, Jaime Salom, José Martín Recuerda, Antonio Gala, Ignacio Aldecoa, Ana María Matute...[8]

A uno de los programas en que colaboró, la serie "Cuentos y leyendas", pertenece el mediometraje (en 16 mm. y en color) *Ópera en Marineda*, basado en un relato de Pardo Bazán. Según la muy completa y fiable información suministrada por Rosa Álvarez y Belén Frías (en Pérez Millán 1992: 333-334), *Ópera en Marineda* se emitió el 14 de enero de 1975 y se había realizado en el año anterior; dato este último en que discrepan algunas fuentes, pero que puedo confirmar, pues recuerdo haber asistido al rodaje de algunas secuencias de exteriores por las rúas compostelanas. En los títulos de crédito Pilar Miró sólo consta como responsable de la dirección, sobre un guión de Rafael J. Salvia y Rafael García Serrano, "libre adaptación del cuento «Por el arte» de doña Emilia Pardo Bazán". Aparte de lo que más adelante discutamos en cuanto a las limitaciones y condicionantes de tal guión, resulta evidente que para la joven directora aquel fue un trabajo de encargo, como los casi doscientos que firmó como realizadora de plantilla en Televisión Española[9]. Pero me atrevo a afirmar que, por los resultados, tal encargo fue asumido con evidente interés; si en ello influyó su aprecio por la autora del texto es algo que, por ahora, deberemos dejar en simple (aunque admisible) conjetura.

[7] A la pregunta "¿Cuándo comenzaste a realizar en TV?", Pilar responde: "En el año 65-66 (...) Una vez que había empezado a realizar, mi gran batalla era acceder a los programas dramáticos. En el 66, por fin, me dejaron hacer una novela (...) Después de hacer aquella primera novela, seguí haciendo dramáticos" (Hernández Les y Gato 1978: 353-354).

[8] Cfr. para todo esto el apartado "Realizaciones para televisión", en Pérez Millán 1992: 295-342; también en Heitz 2001: 20-21 y 24-26.

[9] Tomo el dato de Pérez Millán 1992: 15: "Seis películas de largometraje. Cerca de doscientas realizaciones de televisión firmadas a lo largo de más de veinte años [hasta 1992] de dedicación profesional".

"Por el arte" forma parte del libro *Cuentos de Marineda* (1892) y, como la mayor parte de sus relatos breves, se había publicado previamente; este, en los números 7, 8, 9 y 10 (en julio, agosto, septiembre y octubre de 1891) de *Nuevo Teatro Crítico*. La dilatada publicación del relato, a lo largo de cuatro números y meses sucesivos, se explica por su notable extensión, más de novela corta que de cuento. Ello nos importa aquí porque condiciona el tratamiento cinematográfico de su argumento. Marina Mayoral, que ha notado cómo varios de los *Cuentos de Marineda* están construidos como una sarta de cuadros costumbristas, considera "Por el Arte" un "cuadro de costumbres satírico" (Mayoral 1984: 11); aspecto este, el *costumbrista*, en que la adaptación insiste de manera notoria -acaso excesiva-. Hasta qué punto ello viene determinado por los guiones de Salvia y García Serrano es algo que podemos intuir, pero no demostrar; salvo que tuviésemos acceso a la consulta del guión (algo que parece impensable, según las gestiones que he intentado).

El cuento pardobazaniano, pese a su indudable interés y valía, no ha recibido la atención crítica que sin duda merece: salvo algunos comentarios -poco más que paráfrasis de su desarrollo argumental- de Paredes Núñez (1983: 274-275), o la atención que Patiño Eirín (1992-1993: 224-226) dedica a este texto, como muestra del pensamiento musical de la autora, nadie ha estudiado con detalle la técnica y arte narrativo de "Por el Arte". Pese a su extensión, el asunto del relato puede resumirse brevemente: Estévez, empleado de Hacienda en Madrid, es destinado a Marineda, pequeña capital de provincias, lo que constituye para él un verdadero destierro ("la expulsión del Paraíso", como dice), dada su pasión por la ópera: acostumbrado a las delicias del "paraíso" del Real (de ahí la metáfora), sólo podrá revivirlas -aunque muy devaluadas- cuando el empresario del *Coliseo* marinedino organice una breve temporada lírica; la ocasión le servirá a Estévez para sentar cátedra de entendido entre los provincianos, pero también para descubrir (en la ópera y en sí mismo) facetas desconocidas, que atañen a la esencia del arte y a las diversas formas de fruición estética. Un tema demasiado trascendente para los requerimientos del medio televisivo, y que la *adaptación* diluye casi hasta la tergiversación. Ya lo anuncia el cambio de título: si el cuento de Pardo Bazán constituía una honda reflexión "por el arte" y su sentido, la película de Miró se queda en el apunte costumbrista, para mostrar los efectos de algo insólito, la ópera, en el ámbito provinciano de Marineda.

Esa dimensión costumbrista estaba ya en el relato original. Ya noté que ello es común en varios de los *Cuentos de Marineda*, libro cuya intención era mostrar un fresco de la vida provinciana, tal como se manifiesta en esa villa, transposición literaria de la Coruña natal de la escritora. Sin perjuicio de lo trascendente del tema, "Por el arte" recrea esos ambientes según los viejos moldes del costumbrismo romántico, acuñados en los *apuntes*, *cuadros* y *tipos* de Larra, Mesonero, Estébanez o Flores, pero todavía vigentes en muchos textos de Pereda, Galdós, Alas y la propia Pardo Bazán. Entre las abundantes muestras que podrían citarse basten estas dos:

> Instaleme en una casita de huéspedes de las de poco trapío, aunque céntrica y regida por patrona agasajadora y afable, y arreglé como un cronómetro mis quehaceres y mis horas. Mañana y tarde, a la oficina; un paseo antes de anochecer, por las Filas y calle Mayor; al café y al Casino de la Amistad un rato, así que se encendía luz, para leer los periódicos y echar un párrafo con los conocidos; y, a las once, a casa, donde me esperaba mi camita de hierro, a cada paso más solitaria y melancólica... (Pardo Bazán 2003: 309).
>
> (...) las noches volvían a ser eternas, otra vez al Casino de la Amistad, en medio de un aguacero desatado, a oír las mismas murmuraciones, a discutir horas enteras si la plaza de médico del Hospital se le debió dar a Barboso o a Terreiros, y si fueron intrigas de Mengano o imposiciones de Perengano. (Pardo Bazán 2003: 312)

Pues bien, *Ópera en Marineda* intensifica esos toques costumbristas, tanto en el tratamiento de los personajes (que, salvo el protagonista, Estévez, constituyen una mera galería de *tipos* convencionales), como en la configuración de los ambientes y las situaciones. Sin que pretendamos disculparlo, forzoso es reconocer que ello resultaba obligado, según las pautas convencionales del medio (la televisión de los años setenta) en los espacios llamados *dramáticos* (teleteatros y telenovelas), especialmente cuando sus asuntos eran decimonónicos.

Ahora bien (y en ello reside, a mi juicio, la más notable aportación de la joven directora), en determinados momentos Pilar Miró somete el material que le viene impuesto (no tanto el relato pardobazaniano como el guión que lo adapta) a un tratamiento inequívocamente *subversivo*, que modifica sustancialmente el enfoque costumbrista, eminentemente conservador (y machista), adoptado por los guionistas Salvia y García Serrano. Soy consciente de lo arriesgado de esta conjetura, sin haber consultado el texto de aquel guión; pero espero que mis argumentos -y los ejemplos que aduciré- resulten convincentes.

En las páginas iniciales del relato, su narrador-protagonista evoca cómo era el "paraíso" (del Real) del que fué expulsado cuando perdió su puesto en Madrid:

> Mientras residí en la corte desempeñando mi modesto empleo de doce mil en las oficinas de Hacienda, pocas veces recuerdo haber faltado al paraíso del teatro Real.
>
> (...) en el paraíso me rodeaba de un claustro pleno de doctores que ponían cátedra gratis, pereciéndose por abrir los ojos y enseñar y convencer a todo bicho viviente. Mi rincón favorito y acostumbrado, hacia el extremo de la derecha, era, por casualidad, el más frecuentado de sabios: la facultad salmantina, digámoslo así, del paraíso. Allí se derramaba ciencia a borbotones y, al calor de las encarnizadas disputas, se desasnaban enseguida los novatos.
>
> (...)
>
> Por desgracia, el amigo de un diputado poderoso codició mi puesto en la oficina y en la corte, y como favor especial, se me dio a escoger entre la traslación y la cesantía (Pardo Bazán 2003: 307-309).

Elegido lo primero, Estévez se instalará en Marineda, "capital de provincia afamada por su clima y su próspero comercio", dispuesto a vegetar como "solterón empedernido e incurable":

> Es infalible que al poco tiempo de residir en provincia, todo hombre de bien se siente inclinado al matrimonio y echa de menos los «purísimos goces del hogar». La situación del soltero, considerado *partido, proporción,* o *colocación* para las niñas, se pasa de comprometida y difícil en pueblos semejantes a Marineda. Por todas partes se le tienden lazos, se le asestan flecheras miradas y tiernas sonrisas; los amigos casados -supongo que con la intención de un miura- le asaetean a bromas incitándole a entrar en el gremio; las mamás y papás le dedican peligrosas amabilidades, o, si la niña es rica, le obsequian con inesperados sofiones; pero, sobre todo, el tedio, la insufrible pesadez de la vida angosta le producen eso que ahora llaman «sugestión», y le incitan a acurrucarse en un caliente nido familiar, que se supone asilo de la dicha, sin que para esta ilusión, como para las demás humanas, haya escarmiento posible en cabeza ajena. (Pardo Bazán 2003: 309-310).

Es interesante cómo traduce todo eso la versión filmada: la información inicial (el pasado "paradisíaco" de Estévez, antes de su destierro) se resume en explicaciones del personaje a sus contertulios en el Casino de la Amistad o en comentarios de las gentes marinedinas. Pero la alusión a la "cacería del soltero" se desarolla en varias secuencias, que explican aquella idea mediante breves escenas, representativas de las diversas reacciones que produce entre las señoritas casaderas de aquella sociedad la llegada de ese *partido, proporción,* o *colocación.*

Estoy persuadido (tampoco puedo comprobarlo ni demostrarlo) de que si bien corresponde a los guionistas la invención de tales escenas (me refiero a las ambientadas en los diversos salones donde las solteronas cotillean acerca del funcionario madrileño recién llegado), con sus personajes (más bien *tipos*) y diálogos (no menos costumbristas), es responsabilidad de la directora el tratamiento caricaturesco y el tono irónico con que las actrices lo interpretan; caricatura que, en algún caso[11] bordea peligrosamente lo ridículo, en claro contraste con el estilo empleado en toda la película. Y que sólo se explica desde la decidida voluntad, por parte de Pilar Miró, de transformar -hasta subvertirlas en su intención- las secuencias propuestas en el guión; que, como mujer, de ninguna manera podía aprobar.

No pretendo con ello proponer que *Ópera en Marineda* sea una interpretación *feminista* de "Por el Arte"; entre otras razones, porque ello estaría en abierta contradicción con el pensamiento de la propia Miró; quien, en la entrevista que cité al comienzo de mi lección, decía algo muy pertinente a este propósito: "No suelo estar de acuerdo con los movimientos feministas, porque no puedo estar de acuerdo en que a las mujeres tengan que defenderlas las propias mujeres" (Hernández Les y Gato 1978: 361)[12].

[11] Expresamente aludo a las dos señoritas -una de ellas interpretada por la hoy bien conocida y apreciada Chus Lampreave- que tocan el piano, recitan y suspiran al unísono.

[12] Acaso no sean esas las palabras más adecuadas (o políticamente correctas) para una conferencia en un ciclo como este; mas Pilar Miró era así, y no sería honesto por nuestra parte tergiversar su pensamiento

Pero volvamos a *Ópera en Marineda*. Señalé antes que, en cierta medida, su *lectura* simplifica o trivializa el mensaje de "Por el Arte". De ninguna manera pretendo minusvalorar el trabajo de la admirada cineasta; tan sólo constatar algo tan evidente como acaso ineludible, dadas las limitaciones del medio, y los condicionantes del guión cuya realización se le había encargado. Pero también es de justicia reconocer que, a cambio de aquella simplificación, Miró enriquece la historia pardobazaniana desarrollando -entre otras- una de sus posibilidades, implícita en el asunto, pero que el texto literario no podía sino sugerir. Me refiero a las representaciones operísticas, que en el original son simples menciones (dichas, además, en la forma abreviada, usual entre los operófilos: *Hugonotes, Africana, Puritanos, Fausto, El Profeta, Roberto, Don Juan, Lohengrin, Aida, Rigoletto, Sonámbula, Lucía, Barbero, Hernani*), pero que en la pantalla adquieren gran relevancia; hasta el punto de ocupar buena parte del tiempo filmado. Algo que -podemos suponerlo sin riesgo de errar- tal vez no estaba así previsto (con tanto detalle y amplitud) por los guionistas, pero en lo que Pilar Miró se dejó llevar por su afición hacia el género.

En el libro de Pérez Millán, se evoca su temprana iniciación a la música, con seis años de solfeo y piano en el conservatorio. Pese a ser una imposición paterna[13], "aquella primera dedicación (...) -escribe el citado autor- iba a dejar sin embargo, una huella duradera en su constante afición por la música clásica, que le llevaría, muchos años después, a especializarse en la retransmisión de conciertos y representaciones operísticas a lo largo de su carrera profesional como realizadora de televisión". Aspecto este último que ahora nos importa especialmente: según los datos recogidos en esa monografía (cfr. Pérez Millán 1992: 340-342), Pilar Miró se encargó de la emisión de estas óperas, todas ellas desde el Teatro de la Zarzuela, en Madrid: *Werther* (1977 y 1989), *Pagliaci* (1979), *Khovantchina* (1979), *Il Barbiere di Siviglia* (1979), *Macbeth* (1980), *Lucia di Lammermoor* (1981), *Carmen* (1982), *Sanson y Dalila* (1982), *Aida* (1984), *Il Trovatore* (1984). Y en su actividad teatral, menos conocida, también dirigió, entre otros montajes, los de alguna ópera: al menos una *Carmen* y un *Der Freischütz [El cazador furtivo]*, acogidas ambas con ruidosa polémica. Sin olvidar que en varias películas ha utilizado fragmentos de óperas para su banda sonora: de *Il Trovatore*, en *Hablamos esta noche*; de *Dido and Eneas*, en *El pájaro de la felicidad;* de *Werther*, en *Gary Cooper que estás en los cielos*, y -por supuesto- en el filme así titulado (cfr. Heitz 2001: 257-260).

[13] "Mi padre quiso que yo estudiara musica, me obligó a estudiar solfeo y me matriculó en el conservatorio... Debí estudiar música unos seis años" (Pérez Millán 1992: 35); ahí también el texto que inmediatamente cito.

Pues bien, *Ópera en Marineda* demuestra lo arraigado de ese interés, que supera la simple afición para ser riguroso conocimiento; de ello es buena prueba la antología operística, tan breve como bien seleccionada, inserta en varias de las secuencias del mediometraje: para mostrar los efectos del *arte* de la Duchesini -la soprano-, tanto en Estévez como en sus compañeros de palco, Charo López -entonces en los inicios de su carrera- hace toda una exhibición de sus dotes como actriz, pero también (y ello es obligado, según el motivo argumental que da sentido al cuento) de los encantos de su belleza, prestando su rostro y su figura a una voz (no identificada en los créditos[14]) que interpreta fragmentos de algunas de las arias para voz femenina más conocidas en el repertorio romántico: "Una voce poco fa" y "Contro un cor che accende amore", de *Il Barbiere di Siviglia*; "Caro nome", de *Rigoletto*; "Sempre libera", de *La Traviata*; "Ah, no credea mirarti", de *La sonnambula*; "Casta diva", de *Norma*; "Ah! Quando rapito in estasi", de *Lucia di Lammermoor*: notemos, por cierto, que tres de esas óperas (*Barbero, Sonámbula, Lucia*) se citan en el texto -en ese orden- como interpretadas por la Duchesini en el teatro de Marineda.

Por lo que se refiere a la técnica cinematográfica, es interesante advertir que esas actuaciones de Eva Duchesini están vistas –y filmadas- desde la perspectiva de Estévez y sus contertulios; e importa llamar la atención sobre ese "punto de vista" porque, ocasionalmente (cuando el protagonista mira con sus gemelos), la pantalla refleja no sólo lo que él ve sino también lo que imagina: las esculturales formas de la diva en ropa interior[15].

Además, en ciertos momentos se insertan planos de dos señoritas en un palco, poco o nada partidarias del arte de la soprano y apesadumbradas por el entusiasmo de Estévez: son las hermanas Celinita y Natividad (interpretadas por Concha Goyanes y Carmen Maura), antaño favorecidas -la primera, ilusionada- con la atención del soltero madrileño, que ahora sólo tiene ojos para las esculturales formas de la diva.

Por otra parte, y separando dos actuaciones de la soprano en momentos diferentes, se nos muestra una brevísima escena, que escenifica el íntimo debate de Estévez consigo mismo (mediante el conocido recurso cinematográfico de duplicar la presencia del mismo actor en la pantalla), para recrear las reflexiones que el texto pone en boca del personaje -fundamentales para el sentido del relato-, acerca de los verdaderos motivos de su admiración por la Duchesini. Aunque, como ya noté, en la película los encantos objeto de esa admiración sean menos inocentes que los mencionados en el cuento:

[14] Los créditos iniciales y finales (que se reproducen al final de este trabajo) no especifican cuáles son los fragmentos de ópera o de zarzuela incluidos en la banda sonora, ni tampoco sus intérpretes.

[15] En su breve (y no muy preciso) comentario a este mediometraje, Pérez Millán 1992: 79-80 ha llamado la atención sobre el interés de ese recurso, tan cinematográfico: "Un tipo de tratamiento narrativo de Pilar Miró en aquel entonces permite comprobar que (...) [Estévez] en realidad está pensando en la atracción física que siente por la cantante".

A los primeros gorgoritos de la Duchesini, modulados con agilidad y coquetería, ya mis ojos no acertaban a separarse de la *diva donna*. Me olvidé instantáneamente (...) de Celinita, cuyos ojos, medio adormecidos y como descuidados, preguntaban cada cinco minutos al respaldo de mi butaca la causa de mi súbita indiferencia...

(...)

En el Real yo atendía a la música, a la orquesta, a las voces, mientras aquí la peligrosa proximidad sólo me consentía escuchar el ritmo de dos pies cubiertos con una telaraña de seda rosa pálido, y presos en cárcel de raso negro salpicadito de azabache.

(...)

Esto de los pies (verdadero móvil de mi entusiasmo) me guardé de decirlo al público. Era mi secreto. Tenía esperanzas de que nadie más que yo hubiese reparado en aquella perfección divina...

Algunas veces me arguía mi conciencia de antiguo abonado al paraíso (...) ¡Era posible que en vez de estudiar a la Duchesini desde el punto de vista desinteresado y noble de su voz, de sus facultades, de su estilo, de sus méritos de artista en fin, sólo viese en ella y sólo la juzgase por la parte más ínfima de su individuo!

¡Cómo no había de callármelo! (Pardo Bazán 2003: 319-322).

No son los citados los únicos fragmentos líricos integrados en diversos momentos de la película. Como parte de los espectáculos representados en el escenario de Marineda, hay dos romanzas de zarzuelas (*La tempestad* y *Marina*) y el aria "Come rugiada al cespite", de *Hernani*[16]. Además de estas músicas, integradas en el relato como parte de él, la ópera es también "música de fondo": para la apertura y el cierre de *Ópera en Marineda* la directora elige dos de las piezas más conocidas y estimadas por cualquier aficionado, en la inconfundible voz de su admirado Alfredo Kraus[17]: "E lucevan le stelle", de *Tosca* que se escuchaban con los títulos de crédito iniciales (y que Estévez tarareaba en su primera salida por las calles de Marineda); y "Tu che a Dio spiegasti l'ali", de *Lucia di Lammermoor*, que se oye mientras la pantalla muestra, sobre la imagen congelada del protagonista, los créditos finales.

[16] Dos de esos títulos (La Tempestad y Hernani) expresamente citados -no muy elogiosamente- en el texto, como parte de la temporada lírica marinedina: Estévez incluye la primera entre las que considera "obras de pretensiones" y la define como "ridícula parodia de la música formal"; en cuanto a Hernani "es capaz de reventar a un buey... Si estas óperas de bravura no hay cantante que las resista... Por eso van desterrándose" (en Pardo Bazán 2003: 311 y 318).

[17] A propósito de su aprecio por el tenor canario, recuerdo haber oído o leído declaraciones suyas (que no puedo precisar ni verificar) según las cuales hubiera querido que en la banda sonora de Werther sonase la grabación interpretada por Kraus (protagonista también de la representación que ella había retransmitido para televisión en 1977), pero no pudo hacerlo por cuestiones de índole comercial.

BIBLIOGRAFÍA

"Biblioteca de autor Emilia Pardo Bazán", en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: http://www. cervantesvirtual. com/bib_autor/pardo_bazan/index. shtml

González Herrán, J. M. , "*Los Pazos de Ulloa,* de Emilia Pardo Bazán y Gonzalo Suárez: un comentario de textos", en C. Becerra (ed.), *El cine de Gonzalo Suárez,* Pontevedra: Mirabel Editorial, 2004, pp. 143-155.

Gutiérrez Aragón, M. , "El caballero Don Quijote se sale del libro", *Blanco y Negro Cultural* [suplemento de *ABC*], 9-noviembre-2002, recogido en V. Molina Foix, *Manuel Gutiérrez Aragón,* Madrid: Cátedra, 2003.

Heitz, F. , *Pilar Miró. Vingt ans de cinéma espagnol (1976-1996),* Arras: Artois Presses Université, 2001.

Hernández Les, J. y M. Gato, *El cine de autor en España,* Madrid: Miguel Castellote editor, 1978.

Mayoral, M. , "Prólogo" a su ed. de *Cuentos de Marineda,* en *Cuentos y novelas de la tierra,* tomo II, Santiago de Compostela I: Sálvora, 1984.

Paredes Núñez, J. , *La realidad gallega en los cuentos de Emilia Pardo Bazán (1851-1921),* Sada-A Coruña: Ediciós do Castro, 1983.

Pardo Bazán, E. , "Por el Arte", de *Cuentos de Marineda,* en *Obras Completas,* VII (edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán), Madrid: Biblioteca Castro, 2003, pp. 305-329.

Patiño Eirín, C. , "Emilia Pardo Bazán y la música", *Revista del Instituto "José Cornide" de Estudios Coruñeses,* XXVII-XXVIII, num. 27-28 (1992-1993), pp. 221-232.

Pérez Millán, J. A. , *Pilar Miró, directora de cine,* Valladolid: Semana Internacional de Cine, 1992.

Pousa Castelo, M. , *La versión televisiva de "Los Pazos de Ulloa".* Tesis de Licenciatura [inédita] presentada bajo la dirección del Prof. J. M. Folgar de la Calle, Universidade de Santiago de Compostela, Facultade de Xeografía e Historia, 2004.

Wonenburger, C. , Entrevista con M. Gutiérrez Aragón, en *La Voz de Galicia,* 4 de julio de 2003, p. 9 del Suplemento semanal *Fugas.*

[**Créditos iniciales**]:

Televisión Española
Presenta

ÓPERA EN MARINEDA

Libre adaptación del cuento
'Por el arte'
de
Dª Emilia Pardo Bazán

Guión
RAFAEL J. SALVIA
y
RAFAEL Gª SERRANO

Dirección
PILAR MIRÓ

[**Créditos finales**; sólo se indican los nombres de los actores, pero no los de los respectivos personajes]:

Con

Leo Anchoriz	[Estévez]
Manuel Zarzo	[Mario Quiñones, teniente de artillería en Marineda]
Emilio Laguna	[Ciriaco de la Luna, periodista de Marineda]
Estanis González	[Ortigueira, empresario del teatro de Marineda]
Pedro del Río	[Nicolás Darío, banquero de Marineda]
Alfonso del Real	[Ardiosa, almacenista de pianos en Marineda]
Concha Goyanes	[Señorita en un palco (Celinita)]
Carmen Maura	[Señorita en un palco (Natividad, su hermana)]
Raúl Sender	[Ettore Franceschi, tenor]
Francisco Balcells	[Gonzalo de la Cerda, teniente coronel del Estado Mayor]
Félix Rotaeta	[Cajero del teatro de Marineda]
Blanca Sendino	[Señorita de Marineda]
Consuelo Vivares	[Señorita de Marineda]
Maite Tojar	[Señorita de Marineda]
Tania Ballester	[Señorita de Marineda]
Concepción Gómez Conde	[Señorita de Marineda]
Rosa Vicente	[Señorita de Marineda]

Clara Benayas [Señorita de Marineda]
Trinidad Rugero [Señorita de Marineda]
Chus Lampreave [Señorita de Marineda]
Francisco Melgares [Caballero en un palco]
José Antonio Correa [Caballero en un palco]
y
Charo López [Eva Duchesini, soprano]

Ayte. de Dirección:
Juan Mediavilla
Script:
Blanca Astiazu
Ayte. de cámara:
Joaquín González
Ayte de producción:
Miguel Vázquez
Ayte. de montaje:
Mª Ángeles Barragán
Maquillaje:
Felipe Saavedra
Peluquería:
Esther Martín
2° operador:
Nicolás Redondo
Arreglos musicales:
Miguel Roa
Ambientación musical:
July Murillo
Ambientación vestuario:
Mª Antonia Fuentes
Decorador:
Álvaro Valencia
Montador:
José Luis Gil
Producción:
Juan Mauri
Fotografía:
Rafael Casenave
Dirección:
Pilar Miró
Una producción de
Televisión Española

JESÚS FILGUEIRA GANZO
FRANCISCA GARCÍA JÁÑEZ

Una lectura cinematográfica del cuento "El puño" de E. Pardo Bazán

> Repetidas veces me han interrogado sobre el espectáculo cinematográfico y no he contestado porque tardé bastante en formar opinión respecto a él.
>
> Al pronto, mi impresión no le era favorable. Me desagradaba, sobre todo, el parpadeo y el temblor especial de las imágenes, y aún la excesiva rapidez con que cambiaban las vistas (ignoro si se llaman así) que van sucediéndose. Temí yo que me causasen fatiga cerebral. Hoy se ha progresado mucho en esto[1].

Con estas palabras comienza el artículo de Emilia Pardo Bazán "De películas", escrito en 1920, en el que, en general, se complace de las excelencias del cine. Para ella se convierte en una de sus distracciones favoritas porque en medio de la ficción transmite realidades, no sólo relacionadas con la naturaleza sino también con tipos humanos. Le preocupa, sobre todo al detenerse en la redacción de los letreros y rótulos interpuestos entre las imágenes, la precisión del lenguaje. Pero, a pesar del sentimentalismo imperante, considera que es un género, "artístico, científico, instructivo y moralizador" [...] "un elemento imprescindible de la vida social" que "adquirirá una gran dignidad pedagógica y patriótica" [2].

Doce años antes, en 1908, había aportado en otro artículo, titulado "El cinematógrafo", sus primeras impresiones, con ciertos reparos sobre este nuevo medio[3]. Sus reproches se planteaban desde un punto de vista literario en el que arremetía contra "la fantasía de los modernos" escritores a quienes critica su exceso de imaginación e inventiva al crear personajes y situaciones demasiado tipificados. Sin embargo, valora la eficacia dramática de las imágenes visuales y opone falsedad y ficción frente a realismo.

[1] Emilia Pardo Bazán, "De películas", en *Archivos de la filmoteca*, nº 51, Madrid, octubre 2005, p. 157. El artículo apareció por primera vez en el número especial de *La Esfera Cinematográfica* dedicado a la temporada 1920-21 del Programa Ajuria.

[2] Emilia Pardo Bazán, "De películas", *Op. cit.*, p. 161.

[3] El articulo "El cinematógrafo" apareció publicado sin título en el nº 1406 de *La Ilustración Artística* en la sección "La Vida Contemporánea", 1908.

[...] confesaré que las películas limitadas a reproducir espectáculos y cuadros de la naturaleza y la realidad, me gustan muchísimo. La agitación magnífica del mar, las cascadas y sábanas de los grandes ríos del Nuevo Continente, la subida de la marea. El avance y paso de un tren, los efectos de países nevados, de patinaje, de *yachting*, de otros varios deportes, donde se ve que la escena ha sido sorprendida y no preparada [...] son hasta bellos, con la sencilla e intensa belleza de la verdad. Y he aquí como las teorías ortodoxas de estética pueden aplicarse hasta a los cinematógrafos y salir confirmadas[4].

Pero este espectáculo tiene para ella "dos inconvenientes: el peligro de incendio, siempre inminente, y el de la vista, que sufre con el parpadeo y las rápidas transiciones de luz"[5].

Gilles Deleuze afirma que "el cuadro cinematográfico nos enseña que la imagen no se ofrece sólo a la visión. Es legible tanto como visible"[6]. Y lo dice porque "el encuadre es un sistema cerrado [...] que comprende todo lo que está presente en la imagen"[7] y que se puede descomponer en partes que son signos o registros de informaciones visuales y sonoras que forman parte de una composición o construcción dinámica dentro de unos límites. Desde este punto de vista puede afirmarse que en general una película es legible.

Por su parte, Darío Villanueva afirma la textualidad del cine como conjunto analizable de signos y añade que con un magnetoscopio o vídeo se puede leer una película[8].

Y, sin embargo, el espectador ve una película como si le mostrara unos hechos cuando ocurren, es decir, que la iconicidad del cine presenta un mundo de ficción analógicamente neutral, diríamos sin código, del que a menudo no se percibe su composición discursiva porque sólo se reconoce la historia. El espectador activa procesos de identificación primaria, con el objetivo de la cámara, o secundaria, con los personajes, que inmediatamente le implican en la película[9]. El cine nos presenta una historia que parece que se cuenta sola y que toma un valor esencial: ser como la realidad, imprevisible y sorprendente[10].

[4] Emilia Pardo Bazán, "El cinematógrafo", en *Archivos de la filmoteca*, nº 51, Madrid, octubre 2005, p. 155.

[5] *Ibíd.*, p. 155.

[6] Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine, I*, Barcelona, Piadós, 1984, p. 28.

[7] *Ibíd.*, p. 27.

[8] Darío Villanueva, "Los inicios del relato en la literatura y el cine", en José Luis Castro de Paz y otros, *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*, Madrid, Visor Libros, UDC, 1999, pp. 213-235.

[9] Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M., *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1985, pp. 247-288

[10] *Ibíd.* p. 121: "Parece como si uno estuviera deletreando, sin ayuda de nadie, entre una serie de noticias de sucesos. Esta apariencia de verdad le permite enmascarar tanto lo arbitrario del relato y la intervención constante de la narración [la *voz* en términos de Genette], como el carácter estereotipado y reglamentado del encadenamiento de las acciones".

La teoría cinematográfica actual distingue entre historia y discurso; discierne unidades como el plano y la secuencia; elabora estructuras de segmentación como la gran sintagmática de Christian Metz[11]; confecciona códigos en los que se separa un plano sintáctico de otro semántico y tiene en cuenta nociones como el punto de vista, la focalización y el modo, el tiempo y la voz, personajes y espacio.

En el discurso fílmico funcionan principalmente tres niveles: 1) el profílmico o el material físico situado delante de la cámara como los actores, la iluminación, el escenario; 2) la imagen encuadrada, que implica composición y relaciones espaciales; y 3) el montaje creador de sintagmas narrativos[12].

Pero, en realidad, nosotros no vamos a leer una película sino que intentamos realizar una lectura visual del texto de "El puño" de Emilia Pardo Bazán. El cuento es la historia de dos hermanos anticuarios de Marineda que logran rechazar un intento de robo en su domicilio por parte de una gavilla de forajidos. Para realizar la transposición de un sistema semiológico a otro suponemos una cierta competencia lectora del cine y una competencia imaginativa-visual del texto escrito. El resultado de esta aproximación será un intertexto, o intratexto, en términos de Wolfgang Iser[13], que señala así el espacio liminal entre el hipotexto (el cuento en cuestión) y el hipertexto (el texto fílmico) en términos de G. Genette[14]. Ese intertexto combinado con ilustraciones se convierte en un guión que ha seleccionado y combinado imágenes sugeridas por el cuento.

El guión es un tipo de texto narrativo-descriptivo que proporciona una serie de instrucciones para que una máquina capte determinadas imágenes. En realidad funciona como un palimpsesto donde otro texto pueda ser leído y que se compone de dos intertextos entretejidos: el guión técnico y el story-board, un texto escrito y una serie de imágenes.

El procedimiento fundamental de transposición de un discurso literario a otro cinematográfico, que vamos a llevar a cabo, consiste en interpretar denotativamente las palabras del primero para verterlas en un tipo de mensaje analógico como el de la imagen. Se trata de una equivalencia entre la sustancia del contenido de ambos códigos, como apunta Darío Villanueva[15].

[11] Metz, Christian, "La gran sintagmática", en *Análisis estructural del relato,* Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 147-153.

[12] Según Tom Gunning, citado por Robert Stam y otros en, *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad,* Barcelona, Piadós, 1999.

[13] Citado por Stam, R., *Op. cit.*, p. 236. Cfr. Iser, W., *El acto de leer,* Madrid, Taurus, 1987, pp. 192-193.

[14] Genette, G., *Palimpsestos,* Madrid, Taurus, 1989, p. 14 (noción de *hipertexto* e *hipotexto*); pp. 262-263 (noción de *transposición*); pp. 459-463 (noción de *transvalorización*).

[15] Villanueva, D., *Op.cit.*, p. 215.

La mirada está condicionada por códigos culturales, sociales y psicológicos en los que predominan dispositivos miméticos y actitudes convencionales que forman parte de una competencia literaria e histórica vigente desde los primeros relatos orales y las primeras novelas ya conceptualizada en la *Poética* de Aristóteles, como prueba también Villanueva[16]. La analogía cinematográfica está basada en un cierto tipo de realismo verosímil y convencional que tiene su origen en la estética realista-naturalista del siglo XIX. Los componentes sintácticos, narrativos y retóricos proporcionan el estilo del discurso fílmico que hipercodifica el enunciado analógico.

La semántica del discurso literario remite a un imaginario difuso, condicionado pragmáticamente, según Iser[17], y productor de lo ficticio como instancia intermedia que conduce a lo analógico de lo real.

La operación intertextual de respuesta de unos discursos a otros está justificada por Bajtin mediante el concepto de heteroglosia[18]. El resultado final cinematográfico es una práctica significante de un sistema articulado de significación. La actividad de construir un guión implica tanto al productor como al lector y configura su posición.

Acudimos ahora al código cinematográfico para facilitar la enunciación del intertexto. En primer lugar, cualquier sistema semiótico distingue entre historia y discurso. En el nivel de la historia de nuestro guión, la forma del contenido se incluye dentro del género trágico como architexto. La construcción de personajes se basa en el modelo de coherencia psicosociológica americano y su juego de oposiciones actanciales. En cuanto al espacio, los decorados, el atrezzo y su relación con los personajes, este guión se fija en relaciones pragmáticas y funcionales, dramáticas, expresivas y poético-simbólicas.

El dispositivo del discurso tiene en cuenta una de las grandes formas narrativas fílmicas basada en un relato y sigue el modelo clásico de tiempo lineal en alternancia, narración objetiva sin narrador explícito o enunciación neutral. Hay dos personajes centrales y una intriga principal. El paradigma americano distribuye una película en tres actos con una duración de ¼, ½, ¼ para cada uno. En nuestro caso contamos con tres secuencias y un epílogo.

Con los dispositivos secuenciales nos acercamos a las unidades básicas de una película. Una secuencia es un conjunto de escenas conectadas por una idea, un motivo, una situación o una acción. La escena es una unidad más densa y más breve en la que sucede algo específico y marcado por un cambio de lugar o de tiempo (interior/exterior, día/noche). Estos dispositivos cuentan con la elipsis para funciones rítmicas, dramáticas y narrativas; con la alternancia de elementos diversos como

[16] Villanueva, D., *Op. cit.*, pp. 213-235.

[17] Cfr. Iser, W., *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 26-29 y 217-241.

[18] Mijail Bajtin, *Teoría y Estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 237 y ss.

tiempos fuertes/débiles, acción/reposo, escenas visuales/dialogadas, y con la gradación como mecanismos estructurantes.

Según Truffaut[19], la adaptación es un falso problema porque la transposición de un sistema semiótico a otro plantea cuestiones morales relativas al derecho, al respeto o la fidelidad entre códigos que no son pertinentes.

Entre las cuestiones técnicas como la supresión de episodios, personajes o descripciones por la limitación temporal a la que debe ceñirse la adaptación, en nuestro caso empleamos una breve complementación o amplificación (como ejemplo puede citarse el caso de *Blow-up* de Antonioni basado en el cuento de J. Cortázar "Las babas del diablo" [20]).

En el modelo clásico predomina la lógica de las motivaciones, la racionalidad de los encadenamientos de acciones, la regla de no-contradicción, la progresión y continuidad de las informaciones y una conclusión y resolución hermenéuticas[21].

La historia que Pardo Bazán cuenta en "El puño" es una historia colectiva archivada en la memoria de los marinedinos como una tragedia individual. Parece como si el narrador en tercera persona fuese portavoz de esa memoria y por eso dedica las primeras líneas a la configuración temporal y espacial de la ciudad. Marineda era entonces "uno de esos pueblos pacíficos y semiadormilados"[22] rodeada de fortificaciones y dividida en la Ciudad Alta y la Pescadería. En la primera, "el pueblo viejo", iglesias, conventos e instituciones públicas. En la segunda, comerciantes y pescadores. La ciudad era tan pequeña que todo se conocía y parecía que no había lugar al misterio.

Tras esta panorámica general de la ciudad el narrador propone una localización precisa: la empinada calle de la Amargura en la Ciudad Alta y la vivienda de los hermanos Tomé, anticuarios. Esa vivienda aún existe, en el tiempo del relato, y es descrita con calificativos negativos: ruin, mezquina, estrecha, fétida, húmeda. El narrador parece situarse frente a la fachada, penetrar en el edificio, subir las escaleras y entrar en la vivienda.

El texto dice:"si se lograba cruzar la segunda puerta" (148); la connotación subjetiva remite a la repugnancia que produce realizar todo ese proceso; la connotación objetiva anticipa la dificultad del acceso: la puerta era "recia y resguardada por fuertes cerrojos" (148). Sin embargo, para sorpresa del lector, la casa era amplia y rica pero

[19] Citado por Vanoye, Francis, *Guiones modelo y modelos de guión*, Barcelona, Piadós, 1996, p.125.

[20] Cortázar, Julio, "Las babas del diablo", en *Cuentos completos*, tomo I, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 214-224

[21] Cfr. Chion, Michel, *Cómo se escribe un guión*, Madrid, Cátedra, 2003, y Field, Syd, *El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones*, Madrid, Plot, 2002.

[22] Tomamos el texto de la edición de Paredes Núñez, J. (ed.), Emilia Pardo Bazán, *Cuentos completos*, La Coruña, Fundación "Pedro Barrié de la Maza", Conde de Fenosa, 1990, tomo IV, pp. 148-151. Las citas entre paréntesis remiten a esa edición.

el narrador implícito comenta "era sórdida, que es distinto" (148) y se fija sobre todo en un ajuar viejo y modesto. La estrechez económica contrasta con el lujo de objetos que se enumeran y cuya presencia es consecuencia del oficio de los dueños: eran tratantes o anticuarios que comerciaban con plata, alhajas y muebles. En los pueblos y aldeas obtenían su mercancía que luego vendían a la aristocracia.

La presentación de los personajes, de sus rasgos, su conducta y sus expectativas concluye esta parte introductoria que traslada al lector de lo general a lo particular. De los hermanos Tomé se nos dice que eran contrahechos, muy listos y ahorradores. Pero se resalta como rasgo principal su temor al robo y a ser asesinados. El hermano mayor, Jesús, era el más timorato sin dejar de ser sagaz. Farruco era más decidido.

Esta actitud de los Tomé sirve de nexo conector con el nudo de la historia. Nadie en Marineda creía que hubiera ladrón capaz de asaltar casas pero en Ferrol se sabía de una gavilla de la que formaban parte importantes personalidades, que quizá podría identificarse con la de D. Manuel de la Cruz, (alias) Sopiñas[23]. Al nombrar a Eguía, Capitán General de Galicia, a Zumalacárregui y a Michelena (149) la Historia (con mayúscula) irrumpe en el texto y lo sitúa con precisión cronológica. La cuestión es saber si la referencia es inocente, si los militares no podían o no querían descubrir a los autores de los asaltos[24]. ¿Para qué asaltaba pazos y casas ricas una gavilla dirigida por personalidades cuyos nombres se murmuraban? No es imposible pensar que la facción "apostólica" partidaria del pretendiente Carlos María Isidro intentase financiarse para una próxima insurrección en la que habrían de jugar un papel importante tanto Eguía como Zumalacárregui[25]. Nos situamos a finales de la década de los veinte y primeros años de la siguiente. Eguía será depuesto en 1833[26].

[23] López Morán, Beatriz, *El bandolerismo gallego en la primera mitad del siglo XIX*, Sada, Ediciós do Castro, 1995, p. 139. D. Manuel de la Cruz era un comerciante inteligente con muy buenas relaciones sociales en Ferrol que podían responder de su supuesta honradez. La gavilla llegó a estar formada por unos 135 implicados, de distintas categorías sociales y culturales, y se basaba en "un modelo de gavilla en la que el secreto fuera condición fundamental". También parece que se practicaban rituales satánicos que contribuían al secreto.

[24] La única conexión con la autoridad que López Morán atribuye a la gavilla de Ferrol es "el celador de policía Lorenzo Díaz" y "José Piñón, dependiente del ayuntamiento como celador de puertas de la ciudad de Ferrol y que estaba en connivencia con la gavilla". *Ibíd.*, p. 141.

[25] López Morán afirma que "muchas gavillas aprovechan la aparición de las facciones carlistas para hacerse pasar bien por carlistas o todavía mejor por las tropas que las persiguen". *Ibíd.*, p. 151. La autora sostiene que "si fue muy elevado el número de ex facciosos en las gavillas tampoco faltan capitanes que en algún momento lucharon en las partidas carlistas". *Ibíd.*, p. 165. Pero en ningún caso ratifica la presencia de personalidades carlistas ni en la organización de las gavillas ni en los asaltos. El número total de militares dedicados al bandolerismo es de 26, lo que supone un porcentaje del 1'6 % sobre el total. *Ibíd.*, p. 215.

[26] Cfr. Barreiro Fernández, Xosé Ramón, *El carlismo gallego*, Santiago, Pico Sacro, 1976, pp. 47-58. Barreiro afirma que "el alma del realismo gallego va a ser el capitán general D. Nazario Eguía" (47) y establece con claridad las conexiones entre el realismo anticonstitucionalista de los años 1814-1823 y el carlismo que surge a finales de la década de 1820, antes de la muerte de Fernando VII.

Para abreviar el resumen del caso, añadiremos que en el nudo confluyen el temor de los Tomé y el asalto de la gavilla. El relato pormenorizado del rechazo al asalto crea suspense suficiente para transmitir al lector la emoción de terror. En términos cinematográficos los detalles, la duración, la sorpresa, la suspensión de la resolución serían los equivalentes. Los ladrones abren un boquete con una sierra en la puerta y una mano intenta abrir el cerrojo. Entonces, Farruco ata la mano con una soga a la aldaba y ambos hermanos avisan a los vecinos. Mientras tanto alguien corta el puño del ladrón que queda sujeto al nudo. El narrador subraya al final del texto que en la composición de la gavilla pudiera haber médicos que atendieran al herido.

En el texto cinematográfico el plano detalle de la mano cortada del ladrón es el punto traumático o clímax de la historia pero especialmente relevante nos parece el "silencio hondo y espantoso" (151) del instante en que la cuerda ciñe el puño. En este momento la conjunción de lo auditivo y lo visual crean un efecto metafórico notable.

El triunfo del ingenio sobre el valor es el tema del relato sobre todo teniendo en cuenta que el dueño del puño tiene absoluta necesidad de no ser reconocido.

La función catafórica del título condensa un cruce de asociaciones históricas, literarias y comunicativas que permite establecer relaciones de intertextualidad con la novela *El castillo de Otranto,* de H. Walpole[27] (1764) y especialmente, con el cuento de terror de Guy de Maupassant "La mano"[28] (1883). En ambos, una mano es percibida como amenaza y señal de muerte y en los textos de Maupassant y Pardo Bazán, la mano se compara con una araña y los dedos con patas. Además, los tres textos se ambientan en escenarios propicios a un rencor de tipo mafioso o de *vendetta:* el carlismo español, para el cuento de doña Emilia; Córcega, para el del escritor francés, y Lecce (sur de Italia), para el relato del inglés.

Tampoco es despreciable considerar el hecho histórico del atentado con bomba que sufrió el general Eguía[29], que le seccionó parte de una mano y varios dedos de la otra y del que pudo haber tenido conocimiento documental doña Emilia. Este dato nos permite imaginar un guión en el que proponemos la relevancia de militares realistas-carlistas en las acciones de la gavilla e incluso en el asalto a la vivienda de los Tomé.

[27] Walpole, H., *El castillo de Otranto,* Madrid, Castalia-Prima, 2004, p. 145-148.

[28] Maupassant, Guy de, *El Horla y otros cuentos fantásticos,* Madrid, Alianza, 2001, "La mano", pp. 68-75.

[29] Barreiro, X. M., *Op. cit.,* p. 52: "La rectitud de Eguía y, posiblemente, la utilización de métodos crueles provocó en los liberales el deseo de venganza. Un paquete conteniendo un explosivo estuvo a punto de matarlo, pero salió de la prueba perdiendo la mano derecha y tres dedos de la izquierda. El acontecimiento renovó el espíritu antiliberal y ocasionó nuevas represalias". En nota 129, Barreiro afirma que "se culpó de esta acción a D. Eduardo Chao, farmacéutico de Rivadavia, padre del republicano y federalista E. Chao".

A consecuencia del asalto muere Jesús Tomé de la impresión, quien al dejar su fortuna a la beneficencia, permite que Marineda conozca el enorme caudal de los hermanos. Volvemos así a una imagen colectiva de la ciudad en la que predomina más que lo físico, lo social y dialógico. La ciudad se convierte en un conglomerado heteroglósico.

PRÁCTICA DE LA TRANSPOSICIÓN

Argumento: A principios del siglo XIX, en Marineda, unos malhechores asaltan la casa de unos hermanos anticuarios enriquecidos. La banda está promovida por personalidades notables partidarias de la facción "apostólica" del absolutismo defensora del pretendiente Carlos María Isidro de Borbón. En el asalto uno de los anticuarios logra amarrar el puño del ladrón que intenta abrir la puerta a través de un agujero abierto con una sierra. Un profundo silencio antecede el momento en que del asaltante sólo queda el puño amarrado y ensangrentado. Como consecuencia del asalto uno de los hermanos muere del susto y la ciudad conoce el enorme capital del que eran dueños los anticuarios.

En general, los procedimientos de transposición se basan en la reducción, la adición y la sustitución[30]. En nuestro caso, el hipertexto -guión técnico- conecta con el hipotexto -cuento- en términos de reducción estilística y de adición parcial. Nuestro guión contiene tres secuencias desarrolladas en lugares distintos y en las que no hay coincidencia entre el tiempo fílmico y el tiempo narrativo.

La secuencia I contiene cinco escenas en las que los hermanos Tomé son personajes prioritarios.

Escena 1 ("Marineda"): tres localizaciones, dos exteriores y una interior. Se trata de una especie de tarjeta postal de Marineda a principios del siglo XIX, de la descripción de una calle empinada y de la descripción de una fachada, interior de un portal, escaleras y puerta de una vivienda. La escena se corta tras la aparición de los hermanos Tomé que salen de su casa y cierran la puerta.

Escena 2 ("Los hermanos Tomé"): localización exterior en una feria de aldea. Actividad de compra-venta de los Tomé de objetos de valor. Orden verbal de Farruco a Jesús. Aparece un personaje en perspectiva irreconocible que parece vigilar sus movimientos.

Escena 4 ("En casa de los Tomé"): localización interior en casa de los Tomé. Descripción de sus movimientos y del salón. Diálogo entre los hermanos que pone en

[30] Cfr. Genette, G., *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989, cfr. nota 10.

evidencia sus temores. Información verbal escrita por medio de una noticia de prensa que confirma su temor al anunciar la actividad de forajidos no lejos de Marineda.

Escena 6 ("El asalto"): sintagma en paralelo[31]. Descripción del agujero que aparece en la puerta. Narración de la acción de cortar la puerta, de la mano que intenta abrir el cerrojo y de la acción de atadura con una soga por Farruco. Alternadamente, descripción del momento temporal por medio del reloj en la pared. Diálogo entre Farruco y Jesús en el que el primero enuncia órdenes. Movimientos y gestos de Jesús y después de Farruco que ata la mano. Enunciado final de Farruco antes del corte. Esta escena supone el cruce de las dos secuencias.

Escena 7 ("El socorro de los vecinos"): sintagma en paralelo. Gritos de socorro de los Tomé. Vecinos que suben las escaleras. La puerta se abre y confluyen los vecinos y los Tomé. Descripción de la mano agarrotada y sangrienta. Confirmación del cruce de las dos secuencias paralelas.

La secuencia 2 contiene dos escenas, la preparación del asalto de la gavilla y su realización ("El pacto de la gavilla" y "La gavilla acecha"). Intenta sugerir personajes-tipo sin identificar que aparecen en ambas escenas tipificados por el calzado sobre todo.

Escena 3: descripción de una vivienda burguesa tras la fachada. En su interior varios personajes-tipo por su vestimenta pactan día, hora y número de asaltantes con un tipo-bandolero. Nunca se ve su rostro, siempre aparece de espaldas o de perfil como máximo en ángulo de 45°. El bandolero tapa su rostro con la sombra del ala de su sombrero y un pañuelo que le tapa medio rostro. Nombran una calle. Descripción del calzado de al menos tres de ellos.

Escena 5: escaleras, unas seis figuras embozadas de espalda y perfil se reconocen por el calzado. Suben lenta, cuidadosamente y en silencio la escalera de la vivienda de los Tomé. Armas en la mano. Aproximación a la puerta.

La secuencia 3 es el "Epílogo" y contiene cinco encuadres que pretenden exponer las consecuencias del hecho.

Encuadre 1: diálogo entre los Tomé. Muerte de Jesús.

Encuadre 2: entre los personajes-tipo antes descritos, uno de ellos lleva un muñón de la mano vendado. De espaldas y de perfil entran en la casa burguesa en la que se preparó el asalto, con lentitud, gestos cansados y ayudándose.

Encuadre 3: repercusión social. Un vecino de Marineda lee en el periódico la noticia.

Encuadre 4: Varios vecinos lo saludan, se detienen y comentan el suceso.

Encuadre 5: descripción de Marineda entre nubes. La cámara se aleja.

[31] Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M., *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1985, p. 205 y cap. 3 "Cine y narración", pp. 89-157.

La supresión estilística del cuento de E. Pardo Bazán es prácticamente total mediante el procedimiento de condensación que abrevia el texto sin suprimir las partes temáticamente significativas y el movimiento de conjunto.

La adición principal consiste en la expansión de las sugerencias propuestas en el cuento. Se añade la reunión preparatoria, la silenciosa subida de la gavilla por las escaleras de la vivienda de los Tomé y el regreso a la casa de la partida con un herido que lleva una mano vendada. Se presenta a personajes-tipo entre los que destaca el militar carlista.

En la transposición siempre hay modificación de la significación del hipotexto. El universo espacio-temporal se reproduce en el hipertexto. En éste hay fidelidad diegética en el mantenimiento del nombre de los hermanos Tomé y en la tipificación de los asaltantes.

En nuestro caso más que transposición diegética, ya que conserva el dónde y el cuándo, hay transposición pragmática al trasladar el relato de Pardo Bazán a un tipo de soporte distinto como es el guión. La transposición pragmática se centra en las cuestiones relativas al qué y al cómo.

Hay una operación de transmotivación al añadir el para qué del asalto y sugerir la respuesta de financiación de la facción carlista.

También efectuamos una operación de transvalorización al acentuar negativamente la acción y actitud de los asaltantes sugerida por el cuento por vía de transformación pragmática.

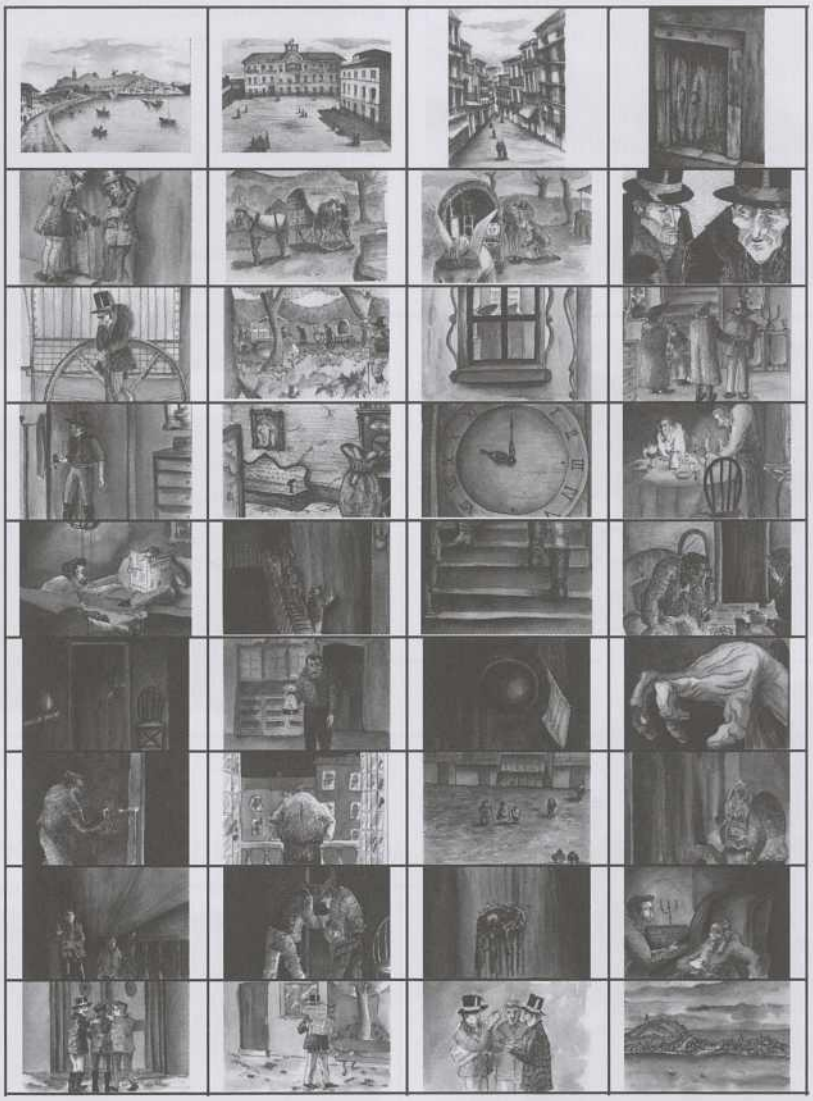
Pasamos a ver pues el resultado final: el texto del guión técnico creado por nosotros y los dibujos del story-board ilustrados por Ana Tenreiro Montero y Natalia Santana Bruno. La técnica empleada en las imágenes es tinta china con plumilla y con pincel y acuarela.

Al ajustar la viñeta al texto del guión las ilustradoras han intentado reproducir la forma de los tipos de imprenta o de ciertas máquinas de escribir antiguas.

La música que podría oírse como complemento del guión aparece en las secuencias consideradas más significativas.

Guión técnico y story-board

"El puño"

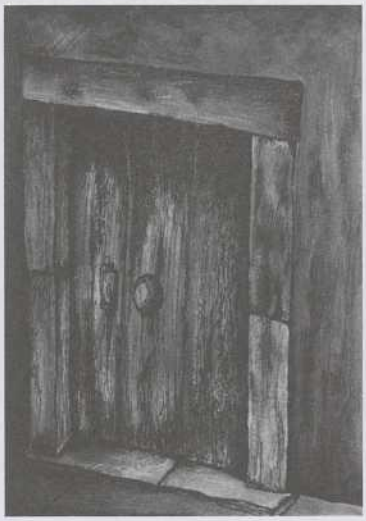


Ilustradoras: Ana Tenreiro Montero y Natalia Santana Bruno

SECUENCIA 1

ESCENA 1: Marineda

	1. EXTERIOR. DÍA. Gran plano general. Panorámica de Marineda antes de 1833. La cámara se acerca a la ciudad. Se distinguen las murallas de la Pescadería, las murallas de la Ciudad Vieja y, a lo lejos, la Torre de Hércules. [MÚSICA: "Vysehrad". Lento. De Mi patria, B. Smetana.]
	2. EXTERIOR. DÍA. Plano general. Enfoque de la Ciudad Vieja y del barrio de la Pescadería (iglesias, conventos, Capitanía General).
	3. La cámara enfoca una calle empinada de la ciudad, la calle de la Amargura.

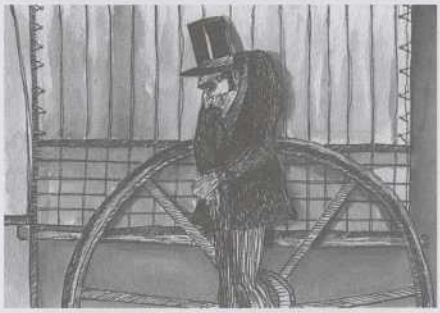


4. EXTERIOR. ATARDECER. Plano de conjunto diagonal y frontal de la fachada de una vivienda sórdida. Portal fétido y húmedo. La cámara entra en el portal, sube por una escalera negruzca pegada a la pared y enfoca, una vez subida la escalera principal, la segunda puerta del rellano, resguardada por fuertes cerrojos.

5. Los hermanos Tomé salen de casa. Son jorobados y algo cejijuntos. Cierran la puerta con cuidado.

ESCENA 2: Los hermanos Tomé

1. EXTERIOR. MEDIODÍA. Plano de conjunto en el que aparecen los dos hermanos apoyados en un carromato con toldo. Jesús, el mayor, muy miedoso; el otro, Farruco, aparenta siempre valentía.



2. Están en una feria de aldea y hacen tratos comerciales (compran y venden muebles, alhajas y plata) con un paisano. Se intercambian dinero entre murmullos. Venden un objeto de lujo en un pazo.

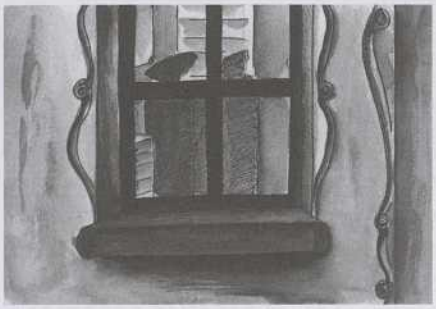
FARRUCO: ¡Quédate aquí vigilando! Voy a hablar con aquel paisano.

La cámara enfoca a Jesús que vigila inquieto el carromato.

3. La cámara se centra en alguien con aspecto de bandolero, en perfil de 45º, que parece espiarles.

SECUENCIA 2

ESCENA 3: El pacto de la gavilla

	1. EXTERIOR. NOCHE. Plano general de una casa burguesa (Casas de Paredes). La cámara se acerca poco a poco hacia una ventana a través de la cual se ve difusamente a dos personajes de pie y de espaldas y a un tercero sentado de perfil. [MÚSICA: Suite 25, Les ombres errantes, Couperin]
	2. INTERIOR. NOCHE. En un despacho se ve a un personaje vestido con ropas eclesiásticas. A su derecha, de perfil, un magistrado con toga. De espaldas, en plano de conjunto, un general en traje militar con boina roja y grandes patillas da órdenes con la mano y habla a un individuo con greñas, sombrero de ala ancha y zapatos rústicos. UNO: - Subiremos cuatro. Otros dos esperarán en la calle. OTRO: - Sí, sí. Amargura, 3. A las once menos cinco todos en el portal.
	3. Plano de conjunto en el que el bandolero abre la puerta del despacho del general. La cámara desciende a lo largo de su vestimenta hacia los pies; gira despacio hacia la derecha para mostrar a ras de suelo las botas del general con una cinta a la altura del tobillo, los zapatos de hebilla del abogado y los zapatos negros del sacerdote.

SECUENCIA 1

ESCENA 4: En casa de los Tomé

1. INTERIOR, ATARDECER. Plano de conjunto. Jesús y Farruco están en casa y repasan las ganancias, billetes y monedas en las manos. Contemplan entusiasmados una gran bandeja de plata.

2. Panorámica de la gran sala de la casa de los hermanos Tomé. La cámara enfoca varios objetos: jarra de plata, reloj inglés, biombo de talla y damasco y pintura en cobre de Rubens en el sofá.

3. Es invierno y llueve. La cámara encuadra la ventana y seguidamente el reloj que marca las 10 de la noche. Farruco pide a Jesús que cierre las cortinas.

4. Plano americano de los hermanos en el comedor de la casa. Farruco cuenta el dinero y Jesús pone la mesa. En un aparador próximo se ve un gran cuchillo de cocina oxidado, algunos cubiertos enmohecidos y una soga.

JESÚS (Preocupado): - ¿Dónde vamos a guardar tanto dinero? Sería mejor llevarlo a la aldea. Aquí podrían entrar fácilmente y robarlo.

FARRUCO (Muy tranquilo): - No es tan fácil entrar aquí... ¡El escondrijo es bueno!... En todo caso podemos defendernos.

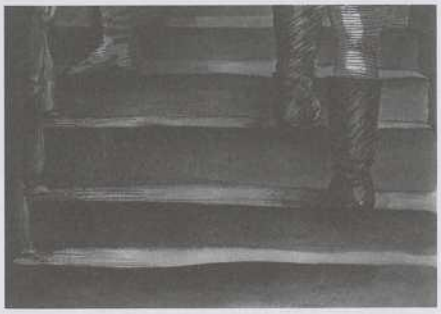
JESÚS (Trémulo): - No sé, ¿y si nos matan? ¿Y si nos torturan para decirles dónde está?

FARRUCO (Murmura entre dientes) - ¡Que vengan! ¡Ya verán lo que es bueno!

	5. Plano medio largo. Farruco está sentado en un sillón y lee el periódico "La Estrella". Jesús (tembloroso) le señala la noticia que aparece en la portada: "LA GAVILLA DE FERROL ACTÚA DE NUEVO. Esta vez en el Pazo de Anceis".

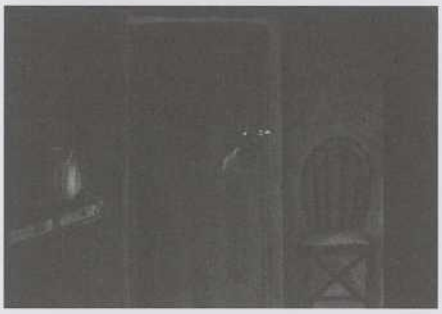
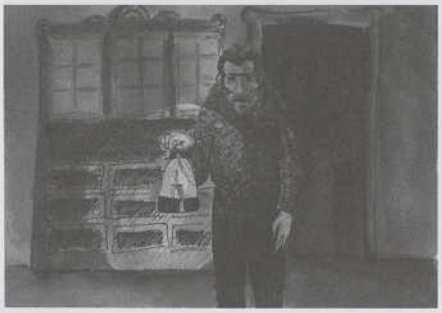
SECUENCIA 2

ESCENA 5: La gavilla acecha

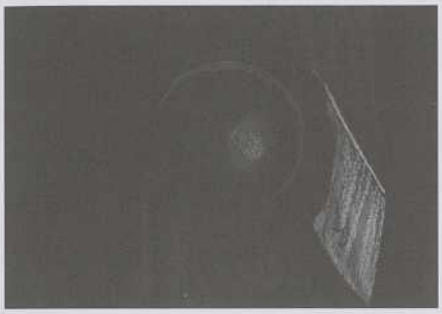
	1. Unos embozados se aprietan contra las paredes del edificio de los Tomé y van entrando, siempre de espaldas, en el portal.
	2. Por la escalera de la vivienda de los hermanos Tomé se ven cuatro figuras embozadas que suben en silencio, unas captadas de espalda y otras de perfil. Primeros planos de las piernas de los asaltantes que desvelan el calzado del militar y del abogado. [MÚSICA: "Sueño de una noche de aquelarre". Introducción, primer minuto. Muy bajo. De la Sinfonía fantástica, Héctor Berlioz]

SECUENCIA 1

ESCENA 6: El asalto

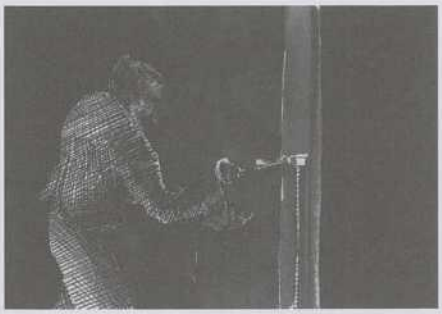
	1. Primer plano del reloj inglés que marca las 10.50 de la noche. La cámara retrocede y encuadra a Farruco y a su hermano. Recogen la mesa y se sientan en el sofá a charlar. Transcurren unos minutos. JESÚS (Con pavor): - ¡Silencio! (Los dos se miran. Se oyen ruidos muy leves en la escalera.)
	2. Plano de la puerta desde dentro del salón. Se oye un riqui-riqui cauteloso. Los dos hermanos se miran fijamente. FARRUCO (Ordena a su hermano): - Apaga el velón callandito... Descálzate... Coge el candil pequeño de la cocina y una soga. JESÚS (Con una especie de ahogado suspiro de miedo): - Sí, sí. Un serrucho corta la madera de la puerta alrededor de la cerradura. [MÚSICA: "Dies irae", de Sinfonía fantástica, Héctor Berlioz]
	3. Plano americano de Jesús. Se acerca a la antesala llevando el candil en la mano trémula y andando sin hacer ruido. Farruco pone el dedo en la boca y le señala la puerta.

4. La cámara encuadra ahora la puerta. El ladrón hace un agujero redondo alrededor del pomo, del tamaño de una mano. (Jesús tiembla. Los dos hermanos aguardan asombrados lo que pueda pasar).



5. La cámara se acerca al agujero, que crece muy rápidamente. Zoom hasta un plano detalle del agujero.. (Jesús no deja de temblar).

6. Primer plano. El redondel de madera de la puerta se tambalea y cae. Inmediatamente la cámara enfoca una mano fuerte y velluda que asoma y se dirige a uno de los cerrojos.



7. Plano americano de Farruco. Se adelanta al movimiento de la mano y la ciñe con un nudo corredizo del que tira fuertemente y amarra a la aldaba de la puerta, al mismo cerrojo que el ladrón quiere descorrer.

[MÚSICA: "Dies irae", de Sinfonía fantástica, Héctor Berlioz]

8. Plano detalle. La mano intenta resistirse. (Fuera no se oye ni una voz ni un gemido. Silencio hondo, largo y espantoso). La cámara encuadra en plano medio largo a Farruco que aprieta y atiranta la cuerda haciendo un último nudo.

FARRUCO (Satisfecho): - Ahora está en la ratonera el ratón, ahora podemos llamar a la vecindad a gritos para que vea al ladrón.

ESCENA 7: El socorro de los vecinos

	1. INTERIOR. Salón. Plano americano de Jesús agitado corriendo hacia el balcón y gritando durante un tiempo: - ¡Socorro, ladrones! ¡Socorro!
	2. Varios vecinos se reúnen en la calle y murmuran: VECINO 1: - ¡Qué pasa! VECINO 2: - No sé, gritos de socorro. VECINO 3: - Vamos a ver qué ocurre. VECINO 1: - Es en casa de los Tomé.
	3. Plano medio corto de Farruco tirando de la soga. Jesús se acerca a él. FARRUCO (Explicando a gritos a la vecindad): - Hay un ladrón... ¡Está amarrado... JESÚS: - Suban; lo tenemos atado, seguro...
	4. Plano de conjunto. Los vecinos siguen subiendo por las escaleras hacia la vivienda, algunos con armas. (Todos gritan a la vez): - ¡Aquí no hay nadie! ¡No hay nadie! VECINO 1: - ¡Fíjate, mira ahí! VECINO 2: - Pero, si no hay nadie.

5. La cámara encuadra en plano medio largo a los hermanos que descorren el cerrojo y dan vuelta a la llave. (Los dos con cara de espanto). Al abrir, la puerta zoom de la mano engarrotada. Sólo aparece el puño, sin el cuerpo. La cámara se acerca al descansillo y encuadra el charco de sangre dejado por el ladrón. Zoom de las gotas rojas. A lo lejos se oye un trote de caballos.

SECUENCIA 3

ESCENA 8: Epílogo

1. Plano medio de Jesús Tomé sentado en un orejero.

JESÚS (Nerviosísimo): - Hemos estado a punto de morir. ¡Qué horror! ¡Qué horror! ¡Y la mano ahí! ... ¡No puedo más! (Se desvanece).

FARRUCO (Gritando): - ¡Jesús! ¡Jesús! ¡Despierta! ¡Despierta! (Jesús no reacciona).

JESÚS (Abre los ojos): - Nos querían matar Farruco. Hubiéramos muerto... ¡Esa mano, esa mano! (Voz en susurro. Jesús se desvanece.)

[MÚSICA: "Cujus animam gementem" . Adagio. De Stabat Mater, Vivaldi.]

2. Plano de conjunto. Tres personas entran en las Casas de Paredes. Una con boina roja lleva la mano vendada; otras dos, con morrión, le ayudan a entrar. La cámara enfoca su calzado que identifica al herido con el general.

3. La cámara enfoca ahora a un burgués que pasea por la calle mientras lee el periódico.
Plano del titular:

"Se sospecha de la gavilla de Michelena. ASALTO FRUSTRADO A UNA VIVIENDA DE MARINEDA. EL ANTICUARIO JESÚS TOMÉ HA MUERTO. Deja tres millones de reales a la beneficencia".

4. Varios vecinos se saludan y se reúnen alrededor del que lee el periódico. Éste explica con gestos:

VECINO 1: - ¡Los Tomé!

VECINO 2: - Pero, ¿cuándo?

EL DEL PERIÓDICO: - Hace tres días.

VECINO 1: - ¿Cómo es posible? ¿Y quién pudo...?

EL DEL PERIÓDICO (Con cara misteriosa): - No se sabe. Quizá la gavilla...

5. La cámara se aleja de Marineda en plano general. La ciudad está cubierta por nubes.

[MÚSICA: "Por los campos y bosques de Bohemia". Molto moderato. De Mi patria, B. Smetana.]

ALBERTA PASSERI

Emilia Pardo Bazán y los cuentos: búsqueda de una estructura cinematográfica

Cada lengua es un vehículo rico en expresiones y valores, y a menudo nos olvidamos de que muchos cuentos, producto de la tradición lingüística y popular, son importantes obras literarias que en la sociedad contemporánea pueden ser influenciados por la cultura urbana y las nuevas tecnologías de masa.

Aunque su personalidad intelectual sea verdaderamente enciclopédica y nos impresione su cultivo de las más diversas modalidades y géneros literarios, parece fuera de toda duda que la faceta más universalmente conocida y apreciada de Emilia Pardo Bazán, además de la de periodista, sea la de autora de relatos; y más aun que sus novelas, acaso sean sus cuentos los que la han situado en un lugar destacado en las letras españolas y europeas de su tiempo. Diversas son las causas que pueden explicar tal consideración: ante todo evidentemente la calidad de sus relatos, pero también su elevada cantidad, su frescura y su estructura. En primer lugar la escritora coruñesa publicó casi todos sus cuentos en la prensa periódica (diarios, revistas, álbumes...), y luego fue editando una amplia selección de ellos en sucesivos volúmenes. Tras el análisis de los componentes estructurales y narrativos de uno de los pocos cuentos que destinó a un público infantil, "El Príncipe Amado", en esta exposición se hará una propuesta de su transposición al cine, y en concreto, al dibujo animado digital. El objetivo de dicha propuesta será acercar el cuento de Doña Emilia a los lectores modernos a través de los medios de comunicación más contemporáneos y demostrar la importancia y la actualidad que los cuentos cultos siguen teniendo en la educación y el entretenimiento de las nuevas generaciones.

Para el análisis de los componentes narrativos, imprescindibles para una transposición audiovisual, nos hemos valido de las herramientas estructuralistas de Propp y Greimas.

Análisis estructural: el "esquema narrativo canónico" de Greimas

El "Príncipe Amado", publicado en la prensa periódica en 1879, además de ser uno de los pocos cuentos para niños de Emilia Pardo Bazán, es también como dice la autora "el único que ha hecho vacilar un tanto mis firmes convicciones estéticas". El cuento presenta muchos de los aspectos típicos de este género narrativo, tanto la estructura de los personajes (como posteriormente podremos corroborar), como el vocabulario, que es asequible y sencillo. Y como pasa en muchos casos en los que la cultura popular se eleva a género literario culto, la huella de su autora nos

ofrece una obra de gran valor artístico y temático. Valor que se refleja en la ironía de los personajes, en la minucia de las descripciones y en la narración detallada y cinematográfica de la historia.

En el análisis de la estructura nos hemos servido del "esquema narrativo canónico" propuesto por Greimas en su " Semiótica del texto", ya que el esquema encaja con la estructura del cuento perfectamente.

Ahora bien, recordemos que el esquema narrativo constituye una especie de marco formal en el que se inscribe el «sentido de la vida» con sus tres instancias esenciales: la calificación del sujeto, que lo introduce en la vida; su «realización» por algo que «hace»; finalmente, la sanción -a la vez retribución y reconocimiento- que es la única que garantiza el sentido de sus actos y lo instaura como sujeto según el ser. Greimas y Courtès precisan que los análisis ulteriores y los progresos en la construcción de la gramática narrativa han logrado disminuir la importancia del rol de la prueba, llegando hasta no considerarla más que como una figura discursiva de superficie. Por otra parte, una presentación ligeramente diferente y ampliamente difundida del esquema narrativo canónico lo muestra constituido no por tres, sino por cuatro sintagmas: *manipulación, competencia, performancia* y *sanción*, que corresponden a diferentes momentos del recorrido narrativo del sujeto: *motivación, cualificación, ejecución* y *evaluación*. En el "Príncipe Amado" estos sintagmas son respetados y desdoblados según el enfoque de los protagonistas: por una parte, el cuento empieza con la presentación de los padres, reyes honrados a los que le falta un hijo; por otra, acaba con un príncipe que por fin ha madurado y que logra recuperar su trono con una sanción en positivo. El esquema canónico vuelve a empezar en este cuento y su historia se dobla con la prueba de dos protagonistas: los padres que tienen que educar bien a su hijo y el hijo que tiene que madurar para conseguir el objeto amado. De todas maneras, Doña Emilia en su narración cumple lo anteriormente establecido acerca del rol de la prueba, ya que su desarrollo en el plano narrativo se resuelve con una elipsis anunciada por el mismo autor explícito: "...y este cuento sería el de nunca acabar si os contase una por una las peripecias que en sus excursiones le sucedieron". La narración en el "Príncipe Amado" se desarrolla a través de las figura discursiva de la comunicación de los objetos de valor, el *don y la prueba*. El primero representa la transformación que da lugar a una atribución; sobre el plano narrativo, corresponde pues simultáneamente a una conjunción transitiva y a una disjunción reflexiva. Por otra parte, a diferencia de la prueba, centrada en el sujeto-héroe, el don se inscribe entre un destinador y un destinatario (Greimas y Courtès, 1979: 111). De hecho analizando el cuento ya en la primera secuencia nos enfrentamos ante uno de los aspectos típicos del género y descritos por Propp: la falta (robo o mutilación), el cuento empieza con la descripción de una mujer que no puede concebir hijos. Este primer paso viene superado por medio de un esfuerzo y recompensado (sanción) por arte de magia (don mágico para Propp) con un hijo. Vemos así como ya en el primer capítulo parte del ciclo narrativo se ha cumplido. Pero Doña Emilia da nueva

vida a la narración volviendo a poner a *"prueba"* los protagonistas. Es aquí que nos encontramos con una nueva *motivación*: el hada del deseo cumplido sugiere a los padres que eduquen bien a Amado si quieren que sea feliz. Esta prueba es descrita con singular ironía y sagacidad por parte de la autora. Desde aquí el esquema narrativo de los padres se suspende para dar vida a una nueva narración que ve como protagonista al príncipe Amado. En la primera parte, en la que nos describe un príncipe aburrido y casi enfermo, se cumple la *manipulación;* el sujeto necesita un cambio, una vez más le falta algo. La familia real viaja al campo donde Amado encuentra al leñador, Ignoto, es el primer viaje del protagonista y el encuentro con su "ayudante". Tras la perdida de su reino debida a la infamia del "oponente", ministro Buitre, Amado vuelve a viajar con Ignoto. El segundo viaje le lleva a conocer a Florina, que se convierte en su objeto de deseo, ya que para superar las tres pruebas que ella le impone, nuestro protagonista debe afrontar su performancia y se marcha otra vez en búsqueda de sabiduría. A su regreso se cumple su evaluación y la sanción resulta, como en todo cuento, positiva. Más que la sucesión de treinta y una funciones por las cuales Propp definía el relato oral, en este cuento se ve con claridad la iteración de tres pruebas correspondientes a los tres viajes del protagonista: cualificante, decisiva y glorificante lo que ha aparecido como la regularidad que, situada sobre el eje sintagmático, revela la existencia de un esquema narrativo canónico (Greimas y Courtès, 1979: 244), y que otra vez es corroborada por la elección de la autora al dividir el cuento en tres capítulos.

El comentario del texto narrativo.

El "Príncipe Amado", como anteriormente hemos comentado, es un cuento en la mayoría de sus aspectos fiel a este género, aunque, como todo cuento de autor, revela algunos detalles que lo enaltecen artísticamente. Es Doña Emilia la primera en subrayar que al escribir este cuento había pensado que "quizás es vano orgullo éste que nos lleva a desdeñar por completo el fin útil y perseguir tan sólo la hermosura, mirando con tedio géneros y ramos de la producción literaria, cuyo cultivo acreditaría nuestra destreza y honraría nuestro corazón. En España no existe una colección de cuentos para la infancia que reúna al carácter nacional la acabada maestría de la forma y la enseñanza alta y pura. [...] Sería muy de desear la aparición de un tomo de cuentos de niños, hechos con el primor literario y limpieza de estilo que distingue a los grandes fabulistas castellanos, con la sencillez necesaria para que los niños los entendiesen, y en suma con los requisitos indispensables, a fin de que la obra remediase una urgente necesidad y tapase un hueco en nuestra bibliografía. El libro alcanzaría, de seguro, un extraordinario éxito y repetidas ediciones." (Pardo Bazán, 1884 : 10).

Nos damos cuenta del "primor literario" del cuento nada más empezar la lectura, al no encontrar el típico "había una vez..." que viene sustituido por la simple presentación de los protagonistas: "el rey Bonoso y la reina Serafina". Justo después

la irónica aparición del autor explícito nos sorprende con su... "no aconsejo á los lectores que estudian Geografía, que se molesten en buscar en mapa ni en atlas alguno este reino y este continente, porque hace tantos siglos que ocurrió lo que estoy contando que o mudarían de nombres aquellas regiones o se las tragaría el mar, como aseguran que sucedió con otra muy grande que se llamaba Atlántida".

Emilia Pardo Bazán practica en este cuento y con manera frecuente una neutralización o identificación entre narradora y autora explícita, como era habitual en la narrativa de su época y como sucede en algunas ocasiones dentro de este género. Como hemos podido ver antes, la intervención de la autora en el texto es patente en varias ocasiones, cuando se demora en las descripciones de las fiestas vuelve a tomar directamente la palabra con un ..."¿quién me mete a mí en narrar tales fiestas? No acabaría el año que viene...".

El genio y la ironía de Doña Emilia se manifiestan también en las excelentes elecciones de los nombres, tanto geográficos como onomásticos. Los países en los que se desenvuelve la escena se llaman Colmania y Malaterra: dos términos sencillos que connotan nada más leerlos la contraposición que la autora intenta crear en la mente de los jóvenes lectores entre el reino feliz de los protagonistas y el oponente de los enemigos. En lo que concierne a la onomástica, otra vez nos sorprende gratamente el humorismo de Pardo Bazán a la hora de presentarnos sus personajes, cuyo esquema es como siempre canónico (en orden de aparición): El Rey Bonoso (bondadoso y un poco atontado) y la Reina Serafina (tranquila y serena), primeros protagonistas; el Rey de Malaterra, antagonista que después de apoderarse del reino de Colmania rescata su figura ajusticiando al traidor; el Príncipe Amado que en la narración se transforma de objeto del deseo a protagonista; el hada del Deseo cumplido (que cumple el deseo de la reina) actúa de ayudante y dicta la misión a sus progenitores de educarle bien si quieren que sea feliz; el conde y ministro Buitre (ave que se alimenta de los muertos) el oponente, que engaña a los reyes y acaba condenado como traidor; el leñador Ignoto (nombre que nos revela la curiosidad del príncipe hacia él y el misterio que conlleva), actuará de ayudante de Amado y se desvelará como príncipe de Malaterra; Florina (a la que le gustan los flores, dulce como una flor) actuará de co-ayudante en la formación del protagonista y se convertirá en objeto del deseo de Amado, revelándose hermana de Ignoto, don y esposa de Amado.

Tanto la estructura de la narración como la de los personajes inserta al "Príncipe Amado" en el universo cuento, además se pueden añadir muchos otros elementos de los que nos limitaremos a referir, por ejemplo, la presencia de una moraleja, la importancia de una buena educación en este caso; el tópico del viaje, que, como dicho, se cumple por tres veces, y el mismo tópico del número tres: tres son las cualidades que atribuye el hada al Príncipe y tres las pruebas que tiene que vivir el protagonista para superar su performancia. Nos gustaría mencionar también algún otro aspecto, como las muchas reflexiones irónicas de la autora a la hora de hacer comentarios sobre la economía de Colmania, mejor que la de España, o el humorismo adoptado

en la descripción de las damas de la corte, como mujeres "tontas como ánsares que pasaban el día abanicándose y murmurando"; pero ya nos hemos detenido bastante y preferimos pasar a la transposición audiovisual del cuento.

Propuesta de una transposición digital.

Para la propuesta de transposición del cuento a la pantalla, lo primero que hay que preguntarse es el "target", el público a los que esa obra va dirigida. Es evidente que, tratándose de un cuento, la respuesta parece obvia: los niños, pero, a la hora de enfrentarse a un mercado tan explotado y en auge, es importante marcar una estrategia de márketing más restringida. Es en este sentido que nos ha asombrado la nota a pie de página de la autora. En 1884 Emilia Pardo Bazán escribía: "Declaro que este cuento está escrito para las señoritas mayores de siete años y para los caballeros que han cumplido los ocho. Los bebés que todavía no alcanzaron la edad de saber la doctrina y de sentarse quietecitos en visita, se divertirán más con otras historietas, particularmente si versan sobre aventuras ocurridas a caballos, borricos, grandes perros de Terranova, pajaritos de color de cielo y otros amigos íntimos que la naturaleza brinda a la infancia." Esa apostilla, que Doña Emilia añadió sigue válida más de un siglo después aunque también se podría ampliar el margen a los niños y niñas un par de años más jóvenes.

Una vez que sabemos quiénes serán los espectadores de nuestro largometraje tenemos que considerar la competencia, y las herramientas que queremos utilizar. Nos parece evidente que, analizando estos factores, la elección del media recaerá sobre el dibujo animado digital, a través de programas de animación como flash o freehand podríamos conseguir buenos resultados, aunque es evidente que las grandes casas de producción gozan de elaboradores de datos más avanzados, el ejemplo de Dygra Film, aquí en Coruña, nos da buenas ilusiones. Este es un media en auge hoy en día, aunque también podríamos resolver algunos problemas de elipsis temporal optando por un largometraje mezclado, entre película y dibujo animado, como por ejemplo en el caso de "La bruja novata" de Walt Disney Pictures protagonizada por Angela Lansbury en 1971. En la primera opción, la del dibujo, el largometraje podría comenzar en estilo clásico, con un plano de abertura de un gran libro, "El Príncipe Amado de Emilia Pardo Bazán" inscrito en la portada de cuero y las páginas al abrirse introducirían una voz en off que comenzaría a relatar hasta el segundo párrafo del cuento, donde la historia se ambientaría en el reino de Colmania, un cambio de plano nos acompañaría desde las nubes hasta el reino.

Esta forma nos dejaría expresar la dosis justa de ficción a la narración y sobre todo nos consentiría conferir la pertenencia autorial de la obra.

En el otro caso, si se opta por una mezcla de animación y película, habría que ambientar el plano de apertura en la casa de la autora, una mujer y un niño, un día de lluvia en A Coruña, la mujer empezaría a narrar y la imagen se transformaría en dibujo... Esta opción consentiría retomar a la película cada intromisión de la autora

en el texto y solucionaría las elipsis temporales, bajo forma de preguntas del niño, de comentarios de la señora, permanecería más intacto el estilo de la obra pero al mismo tiempo forzaría un poco la fluidez y la percepción de la narración.

La idea es la de respetar en su mayor parte el texto original, ya que el cuento podría tal y como está servir en parte de guión. Son muchas las descripciones que Doña Emilia utiliza en la narración y muchas de ellas son de tipo cinematográfico, nos valdrá de ejemplo lo que escribe justo después de una de las ingerencias de la autora explicita en la narración... "Dejémoslas (las fiestas) y vamos a la alcoba de la reina Serafina, en donde se halla la cuna de marfíl, incrustada de esmeraldas, del pequeño Amado". Esta descripción parece obedecer al mejor lenguaje cinematográfico, en un cuento nos encontramos con un verdadero y asombroso movimiento de cámara, la autora cambia de plano y nos dirige con el zoom hacia el primer plano del niño, durmiendo en la cuna.

Ahora, sin más dilación, analizaremos los aspectos iconográficos relativos a la ambientación del largometraje. Como expresa Doña Emilia, este quiere ser un cuento español. Por eso todos los elementos iconográficos del producto audiovisual deberían respetar esta regla. Bajo esta óptica para la elección de los dos castillos sería una buena idea inspirarse en dos de los muchos castillos medievales españoles. Tras una pequeña búsqueda, y solo para tener una idea más concreta del contexto, (ésta es simplemente una propuesta y como tal susceptible a cualquier sugerencia o cambio), hemos seleccionado el castillo de Cuéllar para las tierras de Colmania y el de Belmonte para la ambientación en Malaterra. Con las tecnologías de las que gozamos hoy en día podremos representar lo más fielmente posible estos dos monumentos de Castilla obteniendo así un efecto realista y una huella completamente española en los espacios de la narración. En lo que concierne a las escenas al aire libre, como el viaje al campo, el bosque y las fragas gallegas son una elección obligada a la hora de homenajear las tierras de origen de Pardo Bazán, podrían incluirse hórreos y todo tipo de elemento iconográfico gallego.

Finalizamos con el análisis de los personajes. La autora coruñesa describe muy al detalle todo tipo de acción y paisajes, pero a la hora de describirnos las connotaciones físicas de los actantes deja, como era de esperarse, campo libre a la imaginación del lector. A excepción de Amado, los demás son simplemente reflejados en sus aspectos esenciales, serán estos los elementos que marcarán la transposición al digital. Obtendremos un Amado guapo, rubio y al principio un pelín delgado, un rey y una reina mofletudos y ridículos, un Ignoto fuerte y sonriente, un Ministro Buitre que se acerque en sus rasgos lo más posible al ave que lleva su nombre y un hada del Deseo Cumplido, luminosa y bella aunque de edad avanzada. Florina será linda y simple como una flor.

La duración del largometraje no podrá superar los setenta minutos como mucho, ya que el público podría impacientarse y la media de este tipo de productos audiovisuales es más o menos esta. Las elipsis temporales se solucionarán de manera

clásica e irónica. Para visualizar el paso del tiempo en Amado se podría optar por una imagen del reflejo en el agua del príncipe niño y sonriente y al moverse el espejo pasar a un joven guapo y aburrido. En fin, cuando la descripción del viaje formativo y la superación de las tres pruebas vienen aceleradas en la narración, también en el dibujo habría una aceleración o se podría representar a través de una vuelta rápida alrededor del mundo del protagonista que volvería a la puerta del jardín con un gorro de graduado, la flor, el libro perdiendo hojas y los pies que echan humo. En este tipo de producciones es absolutamente imprescindible el uso de un lenguaje cómico. También son frecuentes algunas roturas lógicas y anacrónicas, y la modernización de algún rasgo de los personajes podría ironizar y dar una frescura nueva al cuento adaptándolo aún más al estilo cinematográfico moderno. Podrían así aparecer teléfonos móviles, radios, micrófonos...

Una transposición fiel también a las lógicas de mercado añadiría algún que otro actante a la acción. Muchos son los casos de dibujos animados en los que el protagonista va acompañado de un ayudante cómico, en la mayoría de los casos un animal hablante que desarrolla el papel de bufón, acaparando para sí las risas del público y catalizando las burlas de las escenas.

En fin, es evidente que estas son solo algunas de las ideas que podrían realizarse a la hora de llevar el "Príncipe Amado" a la gran pantalla, de todas maneras para concluir queremos simplemente, además de agradecer la paciencia y la atención del público, subrayar una vez más el valor artístico, el humor y la moraleja del cuento de autor, del que hemos tratado de analizar la mayoría de los rasgos. Emilia Pardo Bazán consiguió escribir un cuento completo en todas sus facetas y la propuesta de llevar a la pantalla su obra sería no solo una manera de homenajear a una autora moderna, de gran importancia en su época como actualmente, sino la de adaptar la obra de una mujer completamente consciente del poder de los medios de comunicación y así recurrir a las herramientas más avanzadas de las que disponemos para llevar su mensaje a las generaciones modernas, confiados de que el cuento, en su forma popular como en su forma artística, sigue desarrollando una actividad importante a la hora de influir en la formación de nuestros niños.

BIBLIOGRAFÍA

Camarena, Julio e Chevalier, Maxime, *Catalogo tipologico del cuento folklórico español: Cuentos maravillosos*, Madrid: Gredos, 1995 Vol. I.

Casetti, Francesco y di Chio, Federico, *Analisi del film*, Milano: Bompiani Editore, 2001.

Corti, Maria, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano: Bompiani Editore, 1976.

Mingoia, Eleonora, *Il mondo della fiaba*, Ellera Umbra (PG): Edizioni Era Nuova, 1998.

Greimas, Algirdas Julián, *La semiótica del texto*, Barcelona-Buenos Aires: Ed. Paidós, 1976.

Greimas, A.J., Courtés, Joseph, *Semiótica. Diccionario razonado de las ciencias del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982.

Noia Campos, Camiño, *Contos Galegos de tradiciòn oral*, Vigo: Nigra Trea, 2002.

Pardo Bazán, Emilia, *Obras completas (Cuentos)*, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 2004, Vol. VII.

Pieretti, Antonio-Bonerba, Giuseppina-Bernardelli, Andrea *Introduzione alla semiotica*, Perugia: Morgiacchi-Galeno Editrice, 2002.

Pisanty, Valentina, *Leggere la fiaba*, Milano: Bompiani Editore, 1993.

Pozuelo Yvancos, José María, *La teoría del lenguaje literario*, Madrid: Cátedra, 1994.

Propp. Vladimir, *Morfologia della fiaba*, Torino: Giulio Einaudi Editore, 1966.

Rodríguez González, Olivia "Técnicas narrativas nos contos de Emilia Pardo Bazán" en *Actas del II Simposio "Emilia Pardo Bazán: Los Cuentos*, A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2006, pp. 45-58.

Villanueva, Dario, *El Comentario de los textos narrativos: La Novela*, Gijón: Ediciones Júcar, 1995 (3ª ed).

III. LOS PAZOS DE ULLOA, EN TELEVISIÓN

➢ III. Los Pazos De Ulloa, en televisión

GONZALO SUÁREZ

Pazos en el tiempo

Es rara la memoria. Dicen que selectiva. Yo creo que caprichosa y gratuita. Cuando no piadosa o cruel. Ya no recuerdo cómo rodé "Los Pazos de Ulloa". Tampoco las razones que me impulsaron a hacerlo.

No hacía mucho, tras dos años de trabajo en el guión, había renunciado a dirigir "La Colmena" de Cela por considerarla una obra costumbrista. Eso sí lo recuerdo. Todavía gravitaba sobre mi la versión de "La Regenta" que constituía, a mi entender, una concesión a un cine naturalista (falso a tenor de mis premisas literarias).

"Mientras otros cuentan verdades de mentira, yo cuento mentiras de verdad", había afirmado prosopopéyicamente. El carácter ficticio de una narración debía evidenciarse como *la materia misma de los sueños*. Simular por parte del narrador que lo narrado es reproducción de la realidad se me antojaba un ejercicio de falsificación. Ello me llevó a, no sin arduos esfuerzos, producir, escribir y realizar "Epílogo", una película en la que una mujer (Laína) narraba cómo dos escritores (Rocabruno y Ditirambo) escribían las historias que veíamos en la pantalla. Con ello pretendía retomar los cauces de la trayectoria literaria y cinematográfica iniciada en los 60 con "Ditirambo", "Fausto", "Aoom".

Y fue curiosamente entonces cuando apareció en mi vida Doña Emilia Pardo Bazán. Contraviniendo mis propósitos, cedí a sus encantos. Escribí los guiones de que se compone la serie, partiendo directamente de los libros ("Los Pazos de Ulloa" y "La madre Naturaleza") y desechando los precarios tratamientos que habían servido para presentar con anterioridad el proyecto en televisión. Por tanto, en honor de la verdad y de la libertad de que dispuse en el transcurso del rodaje, me declaro único responsable del resultado, en lo que a la adaptación y dirección concierne. Tuve excelentes colaboradores. Conté con el apoyo incondicional del productor, el talento de los actores y técnicos, con una mención especial a la fotografía y manejo de la cámara de mi hermano Carlos Suárez.

Cuando en un principio confesaba no recordar cómo rodé "Los Pazos", me refería a que me dejé llevar por una profunda e inopinada *intuición femenina*, bajo el influjo de la Pardo Bazán y de su Madre Naturaleza. Recuerdo, ante todo, es curioso, una sensación de... humedad. Galicia me envolvía y abducía, provocándome un sensual abandono. Era un director inmerso en el paisaje. El humano y el otro. Había tropezado y caído en una novela que se abría como un bosque encantado, con rumor de riachuelos que se oyen más que se ven entre la hierba. Riachuelos serpenteantes o serpientes extraditadas del Paraíso por decreto literario.

El abrupto naturalismo de Zola es en Pardo Bazán puro pecado original que conserva su poder de seducción, su primigenia y traidora frescura. El maniqueísmo de la autora convierte a sus personajes en agentes del bien o del mal. Aunque, como en el famoso epitafio, el mal suelan hacerlo bien y el bien suelan hacerlo mal. Pero no voy a asumir el papel de exegeta donde doctores tiene la Iglesia, y los trabajos de este simposio, bajo los sabios auspicios de José Manuel González Herrán, constituyen una adecuada muestra. Ha sido para mí un privilegio haber tenido la oportunidad, hace ya tanto tiempo, de rodar esta serie inspirada en una gran novela de una gran autora que abre las compuertas secretas del alma gallega a la literatura universal. Lo volvería a hacer, por aquello de que la víctima también vuelve al lugar del crimen.

MANUEL POUSA CASTELO
(I.E.S. "MONTE CASTELO", BURELA)

El personaje Perucho en la serie *Los Pazos de Ulloa*, de Gonzalo Suárez

Los personajes de la miniserie[1] que adapta el ciclo de los pazos de Emilia Pardo Bazán sufren todo tipo de alteraciones frente a los originarios debido al tránsito entre medios expresivos, entre autores, y entre períodos -y, de este modo, entre éticas y estéticas-. Sin dejar de poseer rasgos de los creados por Pardo Bazán, adquieren nueva vida, y es que la adaptación de algún modo tiene dos autores, la escritora antecitada y el escritor-director Gonzalo Suárez, si no tiene más, pues en cine y televisión no es dado olvidar a productores, actores y técnicos.

El primer cambio que llama la atención de un lector de las novelas es la encarnación física de personajes hasta entonces dotados tan sólo de una corporeidad maleable y difusa que adquieren en la imaginación, aunque tal vez sean más importantes aquellos de visibilidad menos inmediata debidas a los tránsitos antes mencionados. El paso de casi un siglo entre una obra y otra, y de una obra para minorías a otra de consumo popular, por ejemplo, probablemente sea el motivo de la eliminación de esa visión aristocrática, erudita, permisiva con el clero y despreciativa con el campesinado tan característico de la escritora coruñesa.

El personaje en el que yo he decidido detenerme, Perucho, presenta un cierto nivel de complejidad pues, dicho de sopetón, no es sino cuatro: el Perucho de *Los Pazos de Ulloa*, el de *La Madre Naturaleza*, el de los tres primeros episodios[2] de la miniserie-que adaptan la primera novela- y el del cuarto y último -adaptación de la segunda-. Este breve análisis intentará centrarse en la obra fílmica, y por tanto en los dos últimos Peruchos, dejando a los literarios como referentes de los que se partió para la realización de la miniserie, papel nada desdeñable pues es el que me permite intentar vislumbrar qué hay de original en la obra televisiva e incluso, observando

[1] Utilizaré en este trabajo el término "miniserie" frente al más común de "serie", pues productos como *Los Pazos de Ulloa* encajan -junto al concepto "serial"- en la definición de Fernando Lara por ser una "...dilatada narración de varias entregas". Series serían, en el caso español, *Verano Azul* o *Curro Jiménez*. En ellas las narraciones se inician y se cierran en cada episodio, éstos son autónomos, sin continuidad narrativa. Fernando Lara: "Series de ficción: la emoción interrumpida" en V.V.A.A.: *Ficción televisiva: series*. S.l.: SGAE, 1995, págs. 7-21. Las miniseries son un producto típico del mercado audiovisual español y, dentro de éste, de TVE.

[2] Para evitar confusiones con los de las novelas, he preferido llamar episodios a las subdivisiones de la miniserie, pese a que en ella se les llama capítulos.

las variaciones, aventurar posibles explicaciones -frecuentemente la influencia de criterios de producción o artísticos- para esas transformaciones.

De entre todos los Peruchos el más destacado en la obra firmada por Gonzalo Suárez es el niño, pues está presente en tres de cuatro episodios -unos 170 minutos de un total de cerca de 225-. Aparece además constantemente pues, pese a no ser un personaje central en la trama, aspecto en el que entraré más adelante, el margen temporal más extenso en que no aparece, la estancia del marqués de Ulloa y su capellán en Santiago, no pasa de 40 minutos. Lo primero que llama la atención de él es la fotogenia del actor que lo interpreta, el niño Lucas Martín, quien trabajó especialmente como actor secundario y en obra destinadas a un público familiar como las películas *Sé infiel y no mires con quién* (1985), *El año de las luces* (1986), *Bajarse al moro* (1989), *Amantes* (1991), en la miniserie *El mundo de Juan Lobón*, el programa infantil *Cajon desastre* (1988), y colaboró en las series *Pepa y Pepe* (en 1995) y *Médico de familia* (entre 1996 y 1998).

Su infantil atractivo parece haber sido utilizado para conseguir a un público con instinto paternal o maternal, respondiendo sobre todo a criterios de producción propios de productos familiares. No podemos olvidar en este sentido que la miniserie fue concebida para programarse en *prime time* -se emitió los lunes a partir de las diez y media de la noche en la primera cadena-. Ejemplos de este uso del niño serían cierta escenas como la del forzudo en la jornada electoral, ciertos planos, como el que lo muestra al principio del tercer episodio tras defenderle Julián por no ser responsable de su condición de bastardo, y sus comentarios acerca de la higiene de su abuelo o de la cantidad de vino que puede contener una bota. Transmite así comicidad, ternura -especialmente a través de una condición de víctima que comparte con Nucha- y se le asocia incluso con un cierto bucolismo -recuérdese la escena en que cuenta un cuento a un corderito mientras se escucha una flauta-. Si bien no parecen tener relación con el producto televisivo, en la novela aparecían descripciones de Perucho que lo comparaban con querubines, Baco o Cupido[3], y escenas como la de los niños en el hórreo[4] son de un romanticismo algo empalagoso.

Sin embargo, Perucho es algo más que un producto de marketing televisivo, es más importante que otros personajes como la criada del señor de la Lage y Hocico, y para ello basta ver el comienzo de la obra, y es que lo primero que ve el espectador es un plano detalle de vegetación y otro del ojo de Perucho. Esta mirada podría

[3] *Los Pazos de Ulloa*, cap. II, pág. 142 y cap. V, pág. 168. Utilizaré para todas mis citas de las novelas la edición crítica de Marina Mayoral de *Los Pazos de Ulloa*, Madrid: Clásicos Castalia, 1986 y la edición de Alianza de 1985 de *La Madre Naturaleza*. Para simplificar las citas denominaré en lo sucesivo *LPU* a la primera obra y *LMN* a la segunda.

[4] *LPU*, cap. XXVIII, págs. 399-403. La miniserie prescindirá de esta secuencia, probablemente muy difícil de rodar, pero utilizará el cuento del rey, la nene y el pajarito en dos ocasiones, adaptándolo por tanto a otros intereses narrativos.

indicarnos que la historia nos será contada desde su perspectiva, pero nada en el resto de la obra corrobora esta posibilidad. No creo aventurado identificar este rasgo como propio de Gonzalo Suárez, que ya recurrió al uso de la mirada infantil en *La loba y la paloma* (1973), y *Beatriz* (1976), como destacó Javier Hernández[5], inició su primera obra, el corto *Ditirambo vela con nosotros* (1966) con una cita de Antonio Machado referida a la mirada[6], y ha recurrido frecuentemente tanto en la literatura como en el cine a juegos metanarrativos[7], pudiendo destacarse como ejemplo el inicio de su film *Epílogo* (1984) o la referencia explicita a la cámara en su ya citada primera obra.

Así pues, estamos ante un guiño al espectador, pero la mirada de Perucho sirve también para crear un ambiente misterioso, y para anunciar que sucesos en apariencia inofensivos, como la bromista recepción del marqués de Ulloa a su nuevo capellán ocultan realidades menos agradables, funcionado así como augurios, recurso narrativo al cual parecen aficionados a la par la escritora y el escritor-cineasta[8]. El niño volverá a aparecer espiando en varias ocasiones, dos de ellas de gran interés. Una de ellas ha sido ya analizada por el profesor González Herrán[9], el final del tercer episodio. La otra[10] es una creación muy probablemente del director pues concuerda con su ya mencionado interés por los juegos realidad-ficción. Tiene lugar en el primer episodio, durante el período en que Julián conoce el pazo, y en una primera visualización

[5] Javier Hernández Ruiz, *Gonzalo Suárez. Un combate ganado con la ficción*. Alcalá de Henares: Festival de cine de Alcalá de Henares, 1991, pág. 158.

[6] "El ojo que tú ves/ no es ojo porque te mira/ es ojo porque te ve." Ana Alonso Martínez: *Gonzalo Suárez. Entre la literatura y el cine*. Ed. Reichenberger. Kassel. 2004, pág. 199. La novela *Rocabruno bate a Ditrambo* también se inicia con una cita del mismo autor referida a la mirada: "Mis ojos en el espejo/ son ojos ciegos que miran/ los ojos con que los veo." Javier Cercas: *La obra literaria de Gonzalo Suárez*. Quaderns Crema. Barcelona. 1993, págs. 61-2.

[7] Para la literatura, Javier Cercas describe como la metaficción aparece en los dos ciclos de las obras de Gonzalo Suárez que él establece, y analiza, entre innumerables ejemplos, el caso más complejo de articulación de ficciones: el de la ya citada novela *Rocabruno bate a Ditrambo*, especialmente en el episodio de la "Carta de Rocabruno a un empresario teatral." Ibid, págs. 15, 48-53 y 63-4. Para la obra literaria véase Ana Alonso Martíunes, op. cit., págs. 67 y 104-111.

[8] Debido al complejo fenómeno de la adaptación de la literatura al cine, muchos presagios de las novelas -como la amenaza de María la Sabia en *La Madre Naturaleza*- se eliminan, pero la afición de Gonzalo Suárez a los mismos -patente por ejemplo en el anuncio de la muerte del hijo de los Shelley en *Remando al viento* (1987)- le hace añadir otros como el aquí referido, el sueño de Nucha, o aquellos que asocian a Primitivo con Barbacana y al Tuerto con Perucho, del que hablaré más adelante.

[9] José Manuel González Herrán: "Los Pazos de Ulloa, de Emilia Pardo Bazán y Gonzalo Suárez: un comentario de textos", en C. Becerra (ed.). El cine de González Suárez (Lecturas: Imágenes, 3), Pontevedra: Mirabel Editorial. 2004. pp 143-155 (censura desde: "El cine de..." hasta: "Imágnes, 3" inclusive.

[10] Esta escena se asemeja por su juego de perspectivas a aquella fantástica del final del tercer episodio en que Julián actuará como testigo. Ésta empieza con un plano de unos leños ardiendo a los que se acerca la imagen. Acto seguido, se ve al sacerdote contemplando a Nucha quien, a su vez, es testigo de la pasión de su marido y Sabel. El final de la escena sigue un orden inverso: tras la imagen del sacerdote observando, se ve el fuego.

suele pasar desapercibida. Se inicia con un travelling de acompañamiento de Perucho caminando por un sendero, desde el cual se ve el tejado de la capilla y el de una edificación cercana. Entonces, el niño se sienta y la cámara hace una panorámica a la derecha que muestra a Julián mirando a Primitivo desde una vereda situada a un nivel inferior al de Perucho. Hay dos espectadores, pero sólo uno, desde el lugar más elevado, no participa en la acción y permanece invisible a los protagonistas de la secuencia. Se trata de un espectador dentro de una película, con algo de narrador omnisciente[11].

Otro rasgo del personaje que lo hace fundamental en la miniserie es su relación con los otros, y es que el Perucho niño es el único que está relacionado con todos los personajes mayores y muchos de los secundarios. Realmente está a medio camino entre un protagonista y un personaje menor. Además, los otros le tratan con mayor aprecio que en la obra original. Así, su padre, que en la novela le desprecia por recordarle la tormentosa relación que tiene con su madre y le pega la noche de las fiestas de Naya; y su abuelo, que en la misma obra le utiliza para sus fines y le emborracha para divertirse; sin dejar de actuar de esa manera, aparecen mostrándole afecto: el padre bromea con él llevándole de caza, le coge en brazos en varias ocasiones, y Primitivo, cuando su señor marcha para Santiago, piensa en Perucho como su heredero y juega alegremente con él. También su madre se muestra tierna con él antes de la cacería, Julián le enseña, le defiende, le baña, tolerándole todo tipo de desobediencias, sin referirse nunca a él como "mal retoño de tronco ruin"[12], pareciendo ejercer como figura paterna[13]; y Nucha no sólo no le trata con rudeza cuando confirma su sospecha de que se trata de un hijo de su marido con una criada, sino que parece sentir cariño hacia él. En este sentido, el niño cumple una función muy importante en el conjunto de la narración que ya usó Pardo Bazán en la obra literaria: define a los otros. Nada más ejemplar de la brutalidad de los habitantes de los pazos que la chanza de emborrachar a Perucho que contempla el nuevo capellán en su primera noche en la casa. Pero en la miniserie se sirve de él también para resaltar el afeminamiento de Julián, pues las constantes burlas que sufre de él -lavando en el río o en el archivo- resaltan su debilidad.

Quedan aún por referir tres rasgos importantes a la hora de dar profundidad al personaje: su vinculación con la Naturaleza y su relación con el Tuerto y con María la Sabia. En relación al primer aspecto cabe referir que la novela recurre a la animalización propia del Naturalismo, pero la obra televisiva prescinde de ello

[11] Ana Alonso: op. cit., págs. 81-2 y 132. Esa visión desde lo alto aparece también al comienzo de *Mi nombre es sombra* (1995) y es analizada de forma similar por la autora. *Ibíd.*, pág. 24.

[12] *LPU*, cap. XIV, pág. 263

[13] Al llegar de Santiago le dice: "Hala, a casa que es tarde. Ya me contarás que has hecho estos días."

en el caso de Perucho, cosa que no hace en el caso de otros personajes como el abad de Ulloa u Hocico. La miniserie opta por destacar la íntima asociación de Perucho con su medio a través de una frecuente presencia del niño en el bosque, aspecto en cierto modo compartido con su padre y abuelo, recurriéndose para reforzar esta imagen a encuadres con matorrales en primer término, frecuentemente desenfocados, filmándose a través de ellos. Se trata así de un ser natural, opuesto a Julián, Gabriel y Nucha, urbanitas, civilizados y, en el caso de los dos primeros, idealistas que quieren transformar los pazos[14]. Pero esa visión es de una Naturaleza cruel, del bosque, donde hay dos intentos de asesinato, otro consumado -si bien en un claro-, y Perucho espía con severa mirada. Es el contarresto a los espacios burgueses, a los cortinajes, lámparas, estatuillas y otros adornos de la habitación de Nucha y de su casa en Santiago. Se mantiene así la dicotomía civilización-barbarie, pero releída con elementos propios de la poética de Gonzalo Suárez como la repudia de los moralismos[15] o la renuncia al determinismo, pero manteniendo otro elemento que sí parece compartir con Pardo Bazán: cierta propensión al fatalismo[16].

El vínculo entre el sicario y Perucho se teje en varios encuentros: el primero ocurre cuando el abad de Ulloa, Eugenio y Julián le ven pasar junto al río, un segundo tiene lugar cuando este último ve los negocios de Primitivo con los campesinos, otro al volver Julián de Santiago, cuando vemos al niño pedirle una moneda al *Tuerto*, y un tercero en la feria de la jornada electoral, en que el hombre le compra un cachorro al niño tras regatear con él pero no le paga. Su unión con el Tuerto, que parece tener mucho de fascinación infantil hacia lo temible, se explicará al observar Perucho entre matas, cómo el asesino mata a su abuelo al finalizar el tercer episodio. De nuevo, la compartida afición por los presagios. También su asociación con la bruja busca el contraste de la inocencia y el mal, y aparece intermitentemente a lo largo de los tres episodios -en la primera noche, cuando se anuncia a Sabel el nacimiento de una niña, cuando se anuncia el de un varón a don Pedro y en la feria; es decir, en todas las apariciones de la mujer menos en la visión de Julián al volver de Santiago[17]-, y existe un antecedente en la novela que pudo servir como punto de partida: la comparación -desde otros supuestos- entre Sabel y la misma mujer.

[14] La naturaleza -dice el marqués de Sade en *Ciudadano Sade*- está "exenta de superstición y prejuicios". Gonzalo Suárez: *Ciudadano Sade*. Madrid. Debate. 1999, pág. 212.

[15] "Yo no trato de transmitir valores e ideas. No soy predicador. Las ideas se desprenden de lo que hago cuando alguien las coge del árbol. Y, en lo que se refiere a los valores, sólo me gustaría tener siempre el valor de vivir". http://www.comohacercine.com/articulo_print.php?id_art=1210&id_cat=7

[16] "...el horror es la herencia que Dios concede a los hombres al nacer, como si cada vez que nacen él muriera, abandonándolos al capricho de la madre naturaleza". Son palabras del narrador de *Ciudadano Sade*, Madrid: Debate, 1999, pág. 216.

[17] En *LPU* el vínculo apenas existe. Así, en el capítulo XIX, págs. 309-310, cuando la Sabia echa las cartas, Perucho no está presente.

Perucho es además el niño en una obra centrada básicamente en adultos, aunque en la obra televisiva aparecen otros, concretamente en las fiestas de Naya, con los cuales no aparece -de hecho, no parece tener amigos de su edad- y que contrastan visualmente con él porque muchos en ella llevan boina; y en Santiago, donde parece buscársele un equivalente urbano, también granuja, habitante de una realidad muy diferente a la de los adultos, y cuyo espacio es también la cocina. Asimismo, en una obra marcada por las diferencias sociales, Perucho pertenece claramente a los "de escaleras abajo", lo cual vemos ya en su vestimenta, de colores oscuros y tejidos bastos, siendo además el espacio donde aparece con mayor frecuencia la cocina, frente a los establos que en la novela figuran como "su rincón favorito"[18]. Como él, los personajes de extracción popular han sido mejor tratados en la miniserie que en las novelas, lo cual es un rasgo que encontramos en muchas obras de Gonzalo Suárez, quien ha tenido siempre vocación de acercarse al público[19]. Tal vez el cambio se deba al carácter anacrónico que adquirió en el último cuarto del siglo XX el clasismo de Pardo Bazán.

Parece evidente por lo ya dicho que en la miniserie hubo interés por el primer Perucho, quien ganó enteros, contrastando con lo sucedido con Julián, y en menor medida con Gabriel. Así, los personajes idealistas reciben un peor tratamiento que los realistas, aún siendo éstos presentados en toda su rudeza[20]. Para el que aquí me ocupa, Perucho es moralmente complejo, y aunque la miniserie elude -posiblemente por ser ajena al espectador de los años ochenta del pasado siglo y al mismo director de la obra- la cuestión de su sangre mixta, bastarda si se prefiere, el niño no deja de ser una sutil mezcla de inocencia y culpabilidad, una suerte de ejemplo de lo amoral, espontáneo e irracional, que plantea interesantes cuestiones: Perucho roba a Julián, voluntariamente demanda vino, vende huevos robados y un cachorro que le han regalado, pero son pecados menores, aparentemente fruto de la educación recibida, de hecho, fijándonos en su avaricia, en la miniserie es patente que muchos personajes

[18] *LPU*, cap. VIII, pág. 202

[19] Valgan como ejemplo declaraciones suyas trece años antes de realizar la obra que aquí interesa: "A mí me gustaría hacer un cine que interesara a todo el mundo, pero que no fuera chabacano; quizás es una utopía, aunque voy a intentarlo. Mis películas anteriores no han sido populares, aunque mi propósito desde el principio ha sido hacer este tipo de cine. A pesar de que mucha gente no se lo crea. Pero todo requiere un proceso, una evolución" *Nuevo Fotogramas*. Nº 1240. 21 de julio de 1972. "Los directores cuentan sus películas: *Al diablo, con amor*. Habla Gonzalo Suárez.", entrevista de Claudi Montaña pág.25. También declaró acerca de su primer largometraje, *Ditirambo* (1967): "...Era una película que yo consideraba como una propuesta amable, y que no veía razón en mi ingenuidad de entonces para que no funcionara. Era una película que a mí me gustaba, que consideraba divertida y me parecía una propuesta para el público que no era de vanguardia, y, sin embargo, la decepción fue ver que aquello no podía funcionar". *Casablanca*, nº 39. Marzo de 1984. "Gonzalo Suárez contra la máscara de hierro", entrevista de Miguel Marías, Felipe Vega y Valeria Ciompi, pág. 22.

[20] Pardo Bazán también defendía a unos personajes sobre otros pese a mostrar los claroscuros de todos, sólo que sus preferencias estaban por los hidalgos, el clero y los conservadores.

en algún momento le ofrecen monedas. Su única actuación dañina a los demás es su delación al final del tercer episodio, cuyas motivaciones son más oscuras que en la novela, donde se explicitan. En este caso, el niño parece actuar cuando Nucha cuenta a Julián su temor a que asesinen a su hija.

El Perucho del cuarto episodio fue interpretado por José Luis Manzano, actor vinculado a las películas de Eloy de la Iglesia sobre delincuencia urbana, mundo al cual él mismo pertenecía -de hecho, en 1985, año de emisión de la serie fue detenido por tráfico de drogas-, siendo ésta su única actuación no centrada en la mencionada temática y su segunda película no dirigida por el vasco. En su elección probablemente se buscaba el parecido físico con Lucas Martín. El personaje, ya adolescente, tiene menos protagonismo que el mismo de niño, y en la obra televisiva, frente a lo que hizo con éste, le resta importancia, especialmente al eliminar ciertas escenas y, como sucede con Gabriel, al prescindirse de describir su pasado. No encuentro motivos para defender que este cambio sea debido a ningún interés artístico, y lo más probable es que se deba a la necesidad debida a criterios de producción de casi toda adaptación literaria de prescindir de gran parte del material original. Mediante este mecanismo desaparecen las dos visitas a casa de María la Sabia, en las cuales Perucho muestra su hombría y talla moral. Al eliminarse también su condición de estudiante, el hecho de que enseñó a leer a Manolita, su heroicidad ante el perro rabioso, las referencias a él como "Pedro" o "señorito", el énfasis de la escritora en su belleza y fortaleza física[21], y reducirse la importancia de su condición de heredero ***de facto***, su interés en la narración se limita al final del episodio[22], al igual que sucede con Julián. Así, lo que resta de Perucho es un mozo muy dependiente de su hermanastra, quien ni siquiera se fascina con él cuando era un bebé, y cuyo carácter se define ante todo por la impulsividad.

Pierde además en la inevitable comparación con su compañera de juegos pues, frente a los primeros episodios, en los cuales ella lloraba en casi todas sus apariciones y él sólo lo hace cuando su padre le pega, en el cuarto, aunque no hay referencias a las cualidades innatas de Manolita por su origen sanguíneo -ahora diríamos genético-, aparece mejor vestida y más equilibrada emocionalmente. Desparece también su sentimiento de inferioridad por ser menos agraciada.

En este orden de cosas, aunque a ella se la identifica pronto, y si bien Perucho hace una temprana aparición en el episodio, no se refieren a él ni Trampeta ni Juncal,

[21] Es llamativo como no se oculta la diferencia de estatura entre Nacho Martínez -Gabriel- y José Luis Manzano cuando ambos se enfrentan en el castro, con lo que la idea de fortaleza recae más en el militar que en el joven rural.

[22] Sin embargo, es al principio de la novela cuando se transmite la mejor imagen del personaje, aquella de joven estudiante bello y maduro, en comparación con la acomplejada Manolita. Es interesante comparar como pasamos de hablar de su "puño de hierro", sus "perfectas facciones trigueñas y sonrosadas" y su "cutis fino", a hablar de su "calzón de estopa".

frente a la novela, en la cual le identificamos muy pronto cuando el señor Antón les saluda a él y a Manolita significativamente mencionándole sólo a él y no a la legítima heredera de la casa de Ulloa: "Buenas tardes, señorito Perucho y la compaña..."[23] Tal vez se cuente con que el espectador supondrá fácilmente de quien se trata. Tampoco se le menciona en la conversación entre Gabriel y don Pedro. Pese a la dependencia del muchacho, visible antes de la llegada del militar cuando Perucho insta a Manolita a repetirle que la quiere, ambos están muy unidos y la joven se muestra pendiente de su hermanastro: él la corrige al enseñarle a imitar el canto de los pájaros, ella quiere darle la muda de la serpiente, corre hacia él al verle tras ir de paseo con su tío, y dice acerca de la tumba de su madre: "*Nosotros* nunca nos acercamos porque a Perucho no le gustan los muertos"[24].

Para finalizar este breve análisis de la relación entre los dos hermanastros, es interesante referir que la obra televisiva ya minimiza a Perucho en comparación con Manolita cuando él es un niño y ella una recién nacida, pues él demuestra profundo interés hacia ella, pero éste, frente a la novela, no es correspondido[25]. En los primeros episodios también se presenta explícitamente cómo los adultos les ven como rivales, además de a través del temor de Nucha de que maten a su hija- que aparece en el original literario-, añadiendo el ya mencionado interés de Primitivo en que su nieto sea el único heredero, y con la escena en que Sabel y la marquesa separan a sus hijos cuando Perucho, inocentemente, asusta a Manolita con una rana muerta.

Otro aspecto interesante es que, al igual que su bastardía perdía importancia en la transposición, también sucede lo mismo con el incesto. En primer lugar porque ni siquiera se usa el término. Además, la existencia de una relación amorosa entre los jóvenes es patente desde el inicio del cuarto episodio, y se besan en repetidas ocasiones antes de la elipsis del coito. También se remarca de la pareja su unión con el medio, inicialmente con su hábil imitación del cantar de los pájaros, después con las ideas de Catuxa acerca de Manolita, e incluso con esa suerte de culto arcaico que lleva a la niña a dejar la muda de una serpiente ante la tumba de su madre.

Tan sólo se añade un cierto protagonismo al personaje con la historia del hurón, pues se trata de una escena añadida. Su lectura es confusa, pues aunque parece indicar -coincidiendo con lo dicho por Catuxa acerca del estrecho lazo existente entre Manolita y su entorno, y con la pregunta de Perucho a su hermanastra acerca de si le gustaría vivir en la huronera con él-[26] que se refiere al fuerte vínculo de la

[23] *LMN*, cap. II, pág. 17.

[24] La cursiva es mía.

[25] "En el corazón de la tierna heredera de los Ulloas tenía el capellán, desde hacía tiempo, un rival completamente feliz y victorioso: Perucho (...) Le bastó presentarse para triunfar." *LPU*, cap. XXIII, pág. 334.

[26] También afirma: "A veces pienso que hice mal, que tenía que haberlo dejado aquí, donde estaba. Éste es su sitio. Es como si a ti y a mí nos llevan a otra parte y nos encierran y ya no podemos estar juntos." Como se puede apreciar, de nuevo estamos ante un presagio.

pareja con su edénico y virginal medio, al cual parecen estar perfectamente adaptados; la reaparición del animal al final del episodio intentando escapar de una jaula enfatiza en cambio la idea prisión.

En relación a otros personajes es importante destacar que la miniserie no recalca el carácter y porte señoriales de Gabriel, y así no se acentúa la rusticidad de Perucho. Con su padre hay un cambio importante: el interés del marqués en él es similar al que profesa en la novela, pero se manifiesta de forma diferente: no hay insistencia en su condición de heredero, especialmente al no describirse la importancia simbólica de la decisión del marqués de que él inicie la maja; en el final, pues la relación entre ambos no acaba con graves reproches por un lado y una crisis aguda por el otro, y en el parlamento de don Pedro a Gabriel que me permito reproducir íntegro porque a mi modo de ver aporta la clave interpretativa de la obra, y es fundamental para entender qué significa y qué importancia tienen los dos Peruchos, al transmitir una imagen del mundo dominado por una Naturaleza brutal e inexorable, a la cual el niño y el adolescente parecen estar bien acomodados:

> La vida en el campo tiene sus propias leyes, y ésas no las hacen los hombres, no dependen de elecciones que digan esto sí o esto no ...(enciende un cigarro)...¿Quieres a Manolita? Pues bien, si ella lo quiere, y Dios lo quiere, llévatela. Es Perucho y no ella quien tiene que hacerse cargo del pazo cuando las fuerzas empiecen a faltarme. Pero si ella no quiere y Dios no lo quiere... es igual. Llévatela también, te la regalo (escupe).

El personaje acaba mejor parado en la obra televisiva, fundamentalmente porque, como ya he comentado, no se enfrenta a su padre. Éste le trata con afecto, y también Gabriel cuenta al final cómo le dio dinero, consuelo, lo acompañó a la diligencia, le buscó trabajo y no piensa dejarle de lado. Finalmente, Manolita no le pide a su tío que vaya con él, sino que lo traiga, alegando que no podría vivir en Madrid. Se le supone triste, no desesperado, y se deja claro que volverá al pazo. El incesto ha dejado de ser un pecado, una mancha, para ser tan sólo un suceso desgraciado.

Así pues, Perucho sufre transformaciones importantes en los tres primeros episodios aunque manteniendo una fidelidad a los originales literarios en un producto -adaptación de clásicos de la literatura española, considerados como patrimonio nacional- que se supone debe ser educativo y prestigioso, características por cierto muy ajenas al sentir del director de la miniserie[27]. Resta saber entre otras cosas

[27] El director declaró en diversas ocasiones su interés en hacer la adaptación con libertad. Así se recogía en el diario santiagués *El Correo Gallego* el domingo 24 de febrero de 1985 en su página 17: "Yo desconfío de las películas que quieren decir cómo eran las cosas. Cuando intentamos recuperar tiempos pasados, no hacemos más que una tarea de taxidermista: disecamos y se pierde lo vivo. No pretendo, de ninguna forma, hacer esto. Lo que es más, creo que el proceso de creación nunca es una copia de la realidad, sino un sueño adaptado a la época. Reconstruir exactamente la historia me parecía una labor más de etnólogos o antropólogos. Yo, a través de

hasta que punto las novelas inspiraron los cambios, pues el Perucho espía pudo nacer del momento en la primera novela en que espía a Julián y Nucha, siendo narrador del capítulo XXVIII. En cualquier caso, tal y como he mencionado, Perucho fue reinterpretado, posiblemente siguiendo criterios de producción y también en función del gusto del director pues, siguiendo a Javier Cercas[28], uno de los rasgos que identifica las obras más comerciales de Gonzalo Suárez -que él identifica con las siete rodadas en los años setenta- es la ausencia de autorreflexividad, elemento que vimos, existe en la adaptación del ciclo de los pazos y que se encarna especialmente en el personaje que aquí me ha ocupado.

unos datos y un punto de vista de Emilia Pardo Bazán sugeriré mis vivencias sobre las novelas". Más adelante añade: "Yo no soy un escritor naturalista ni un director naturalista. Resulta inevitable que la novela tenga su carácter básico, aunque el naturalismo ha quedado superado en su tiempo. Los guiones de Gutiérrez Aragón -en los que yo he intervenido luego- son fieles a la novela. De cualquier forma, quiero concentrarme en analizar qué aspectos están caducos y cuáles vivos. Es una aventura, como la del explorador, adentrarse en un terreno de ficción. No me gustaría limitarme a retratar la historia delante de la cámara y mucho menos una historia costumbrista".

[28] J. Cercas: *op. cit.*, pág. 73.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso Martínez, Ana: *Gonzalo Suárez. Entre la literatura y el cine.* Ed. Reichenberger. Kassel. 2004.

Cercas, Javier: *La obra literaria de Gonzalo Suárez.* Quaderns Crema. Barcelona. 1993.

González Herrán, José Manuel: "Los Pazos de Ulloa, de Emilia Pardo Bazán y Gonzalo Suárez: un comentario de textos."

Hernández Ruiz, Javier: *Gonzalo Suárez. Un combate ganado con la ficción.* Alcalá de Henares: Festival de cine de Alcalá de Henares, 1991

Pardo Bazán, Emilia: *La Madre Naturaleza.* Madrid: Alianza. 1985.

Pardo Bazán, Emilia: *Los Pazos de Ulloa.* Madrid: Clásicos Castalia. 1986. Edición de Marina Mayoral.

Gonzalo Suárez: *Ciudadano Sade.* Madrid. Debate. 1999.

V.V.A.A.: *Ficción televisiva: series.* S.l.: SGAE, 1995

JOSÉ MANUEL SANDE
(CGAI)

Literatura e televisión: modelos, sumisións e disidencias. O caso de *Los Pazos de Ulloa*, de Gonzalo Suárez

A sorpresa orixinada na ausencia dunha adaptación cinematográfica da máis significada obra de Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, crudo relato na Galicia rural, sagaz mixtura de saga familiar, traxedia ou novela psicolóxica, vese alterada por certos e relevantes condicionantes presentes na producción audiovisual desde finais da década dos anos 70 do século pasado que posibilitan a construcción do relato desde parámetros narrativos e industriais que liberaban a obra dun dos seus principais motivos de sometimento: a razón temporal, a duración dunha novela longa en dúas partes, mudada en 1985 a un formato definitivamente máis axustado, a miniserie realizada para televisión.

Se ben existía unha ambiciosa tentativa previa a cargo do produtor Vicente Sempere e datada entre 1968 e 1972, proxecto que figura na documentación presente na biblioteca da Real Academia Galega, a translación en formato televisivo vai consentir unha superación do que doutro xeito representaría unha sorte de operación de banalización ou excesiva simplificación do orixinal. Un coñecido produtor, Andrés Vicente Gómez, levaba anos na procura de facilitar a realización deste proxecto. Unha conxunción de circunstancias van favorecer o seu desenvolvemento, provocando ademais unha narración fluida e sólida que supera en parte o estatismo ilustrativo, frecuente dentro dos cánones de RTVE para este tipo de produtos.

Contexto e lexislación. Modelo de serie de televisión nos anos 80.

A tendencia á adopción dun modo de escritura institucional, un modelo proteccionista de inspiración nacional-popular que pretende sacar rendimento ós clásicos literarios nunha operación de prestixio cultural con material literario de calidade, recoñecible e identificable en moitos casos coa idiosincrasia, pautas e formas de vida do país, na procura de mercados internacionais e o simultáneo funcionamento como instrumento de didactismo cultural e saneamento da calidade da producción autóctona (etapas UCD e primeiro goberno do PSOE) determina (goberno PSOE de novo) a liña de producción e "creación" tamén na linguaxe fílmica cinematográfica.

Políticamente a elaboración deste modelo se inserta nunha calculada operación que difunde unha idea contraposta a un pasado cheo de desigualdades estructurais, xogando a unha tibia desmemoria: un país que tenta rematar co mito das dúas Españas, que defende a reconciliación e a normalización, pero que remata eliminando,

canto menos parcialmente, todos os rasgos que fan fructífero o periodo: pluralidade, versatilidade e riqueza textual, mesmo a presencia dunha linguaxe experimental; desenvolvemento paralelo da evolución sociopolítica e da propia lexislación cinematográfica; difusión das particularidades dun cinema da nacionalidades.

O establecemento de vínculos -auténtica entente- entre RTVE e a industria cinematográfica axudan a comprender este fenómeno na análise da relación cine-literatura no noso país. Os anos 1983 e 1987 son momentos de importantes acordos e o 28 de decembro de 1982 asínase o coñecido como Decreto ou Ley Miró, fito fundamental para comprender este periodo. Pero a principios dos anos 80, a entrada en vigor do chamado "decreto dos 1.300 millóns", orixinado no goberno de UCD que posibilita -entre outros- traballos como a serie *Los gozos y las sombras* (1982) e a longametraxe *La colmena* (1982), precedidos de *Fortunata y Jacinta* (1980), reforzadas a súa vez polo éxito anterior de sendas versións de Blasco Ibáñez, *La barraca* (1978) y *Cañas y barro* (1979), prefabrica moitas das condicións e rasgos que van definir estes traballos: elevado presuposto e digno deseño de produción; presencia de equipos técnicos e artísticos de primeira calidade; coidada ambientación nos casos -e vai ser moi habitual- que a narración se remite a épocas pasadas; permanencia das limitacións propias dun medio menos explícito nos aspectos sociopolíticos e morais, aínda que se pretenden retratos realistas que alcancen a desexada verosimilitude. Avanzada a década estes produtos vanse difuminando, puidendo constatar 1995 (*La regenta*) como intre simbólico de desaparición absoluta deste tipo de adaptacións, en paralelo ó proceso de descomposición progresiva das televisións nacionais, privatizadas ou entregadas a outro tipos de modelo de narración serial máis elemental, herdeira sobre todo dunha tradición de comedia de procedencia e inspiración nun primeiro momento allea.

Indagación sobre unha tipoloxía de relato posible

Xa había precedentes de relatos ou narracións de inspiración realista nos anos 70, que ben se podían insertar na evolución da Historia do cine español. Os casos de *Tormento* (Pedro Olea, 1974), *La regenta* (Gonzalo Suárez, 1974) ou *Pepita Jiménez* (Rafael Moreno Alba, 1975) aparecían como tres historias sintomáticas, relatos que, como *Los pazos de Ulloa*, plantexaban a súa unidade temática en torno a conflitos con personaxes (sacerdotes namorados, dubitativos e sufridores) cheos de concomitancias. Sucesión de relatos que, coa franxa 1974-1977 como período álxido ou máis produtivo, ofrecían transposicións de novelas coetáneas á de Pardo Bazán que ían en sintonía coa liberalización do propio país. O impensable cuestionamento clerical, a disección de todos os compoñentes de ponzoña social e outros apuntes veristas contribuían ó derrubamento dos poderes censores e da parte da maquinaria estatal da dictadura. A chegada da democracia, nas claves máis realistas ou experimentais, tenta resolver a análise da España negra mediante traballos que rebuscan nas motivacións do retraso histórico e dos enfrontamentos

fratricidas: a elección de épocas simbólicas, ben narradas i estruturadas nos seus textos literarios, devén un atractivo ineludible. Por aí enlazamos con toda unha veta de títulos adscritos ó melodrama rural e a narracións costumbristas, expresadas a través de distintos tratamentos, tendencia xerme inmediato da década anterior, que vai de títulos como *Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1975), *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979) a *Beatriz* (1976) e *Parranda* (1977), estas dúas dirixidas polo mesmo Suárez.

Un Gonzalo Suárez que xurde nos anos 60 escribindo unha literatura á marxe do realismo social imperante e que logo nunha longa e laboriosa aprendizaxe fílmica e artística, dirixe transposicións de obras propias e alleas, atrapando a autores do interese indiscutible de Goethe, Clarín, Valle-Inclán, Blanco Amor, Moliere ou Andersen, Chama a atención que a característica esencial do Suárez narrador literario (e cinematográfico) é a súa confrontación co naturalismo. As súas primeiras narracións literarias amosan estimulantes xogos de ficción e representación; transgresións de límites e convencións narrativas; a aparición de elementos metaficticios nalgunhas tramas; humor, ironía. Proxectos de índole naturalista, como o que se presentaba inspirado no texto de Pardo Bazán, facían pensar en limitacións imaxinativas, esixencias de contexto, descricións primarias e un rexeite inmediato. Suárez atravesaba ademais o mellor momento da súa traxectoria artística (relatos, películas), pero aceptaba a posibilidade de traballar nesta serie por encargo de Andrés Vicente Gómez a cambio de poder realizar a continuación un empeño personal, a logo exitosa *Remando al viento* (1988). Por outra parte, o maxistral volume de relatos *Gorila en Hollywood* (1980) e títulos como *Epílogo* (1983), logo *Remando al viento* ou *Don Juan en los infiernos* o situaban en efervescencia e madurez.

Para adentrarnos nunha leve comparación entre as dúas versións, pode axudar a noción de naturalismo emanada de Gilles Deleuze[1] cando fala da imaxe-pulsión:

> O naturalismo non se opón ó realismo, polo contrario, acentúa os seus rasgos prolongándoos nun surrealismo particular. En literatura, o naturalismo é esencialmente Zola: é a Zola a quen se lle ocurre duplicar os medios reais con mundos orixinarios [...]

Mundos orixinarios e pulsións elementais, o realismo lévase a extremos ate desagradables, aínda que a autora aparece máis preto do realismo español que da corrente francesa. A obxectividade behaviorista, conductista por momentos e con abundantes intromisións da autora (que renuncia ao manipulable cientifismo de Zola), a animalización, a influencia do medio sobre o individuo, o determinismo e a crenza na sangre noble (rasgo, como é obvio, carente de todo interese para

[1] G. Deleuze, *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona, 1984, p. 181.

Suárez), a minuciosidade descritiva (ata o máis desagradable) e a identificación coa natureza son os rasgos base da novela. Este realismo crítico que funcionará mellor na arte hispana cando se subvirte- vía do esperpento, o sainete ben condimentado, o macabro, o relato negro e feroz, o surreal- non impide neste caso a mostra de aspectos "documentales" revoltos nos dous casos.

O relato de Pardo Bazán funciona como estudio psicolóxico e non como novela social (parábola social sí cercana a un Galdós). Non estamos ante unha narración de denuncia que subvirta algunha realidade social. Non hai unha alteración nin se cuestiona en profundidade a realidade nin se suxiren novas formas de interpretala. Tampouco se propoñen modelos progresivos de convivencia, polo que difícilmente pode ser asimilado como exemplo de arte que pretende transformar a realidade i explicala segundo os intereses da maioría da poboación.

En tales puntos coincidimos coas discrepancias e/ou teses apresentadas por Marina Mayoral no seu estudio de "Los Pazos de Ulloa" en 1990. A pesar da prosa vigorosa, o dominio da técnica e a recreación de diálogos esforzada, encomiable, o carácter de avanzadilla cultural que representa a autora non oculta o espíritu de clase da aristocracia provinciana e pouco pendente da análise histórica (creencia nunha sociedade xerarquizada e paternalista); o pesimismo hacia a capacidade de mellora das clases baixas (o marqués non o é; Perucho sobresae nun intre dado) amosan a carencia dun programa sociopolítico, pese a aparente modernidade da autora noutros aspectos: indiferente aos dereitos, se converte en paradóxica carlista, conservadora e defensora do clero. Rasgos que difiren da construcción narrativa que realiza Gonzalo Suárez, enraizado nunha visión progresista máis próxima, alonxado da traxedia católica que o orixinal literario supoñía para un Maurice Hemingway.

A estrutura e características dos catro capítulos da serie de Suárez permiten establecer serias diferencias coa novela de Pardo Bazán, sen que esto deba interpretarse como un menosprezo contra a estimable novela. A oposición civilización/ natureza, cun mundo natural asfixiante, esa "madrastra" de Pardo Bazán que mesmo facilita a animalización nas descripcións, filtrando un microcosmos de barbarie e decadencia. A importancia capital na descripción da fisioloxía, entendida como determinante nos procesos psicológicos, fai aparecer a natureza como elemento dramático e estrutural fundamental.

A síntese precisa de episodios, xa sexa por supresión, condensación, adelanto ou demora na orde interna ou a introducción de cambios sutís, contribúen a subliñar a presenza da natureza e o comportamento entre salvaxe e grotesco das personaxes. Hai dous guías narrativos: Perucho e Don Julián, erixidos en dúas miradas inocentes que funcionan a modo de puntos de vista subxetivos e fan converxer unha elaborada converxencia e estudo das relacións entre enunciación-narración-planificación. A necesidade de conciencia sociopolítica para provocar cambios "reais" sobrevoa a narración fílmica. O enfrontamento de forzas por oposición binaria, as dicotomías e contrastes drásticos civilización/ Natureza, rural/ urbano, razón/ fe, fe/ superstición,

conservadores/ liberais, reacción/ progresía, permiten unha firme exploración que vai da saga familiar ou crónica dunha decadencia ó fresco social sobre o pistolerismo caciquil e as loitas políticas do XIX, unha miscelánea apropiada entre a trascendencia e o humor.

A coidada ambientación, propia do modelo e do modo de producción do momento, máis o reforzo dos compoñentes irracionais (Suárez se referirá na época a "que la cámara no se limite a retratar lo que hay delante, sino que cuente y confiera emoción y misterio"), do onirismo e os elementos surreais, se engaden a unha maior comprensión hacia as personaxes: máis retratos realistas que símbolos ou paradigmas, desterrando o maniqueísmo, o pesimismo católico e descreencia na condición positiva do home.

➢ IV. Pardo Bazán, o teatro e a ópera

SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA
(THE OHIO STATE UNIVERSITY)

Emilia Pardo Bazán: su teatro, sus críticos y su público

Resumen

Basándome en los epistolarios que se conservan, en las reseñas de los estrenos y en sus propias criticas teatrales, examinaré brevemente la acogida, por lo general, negativa, que tuvieron las obras teatrales de Pardo Bazán. Ilustre y conocidísima por sus novelas y por su labor periodística, dotada de un carácter batallador e incapaz de aceptar la derrota, la autora de *Los pazos de Ulloa* respondió prontamente a los críticos en defensa de su obra teatral y trató de atribuir las causas de sus fracasos a la decadente situación del teatro español de entonces, a la cautela de actores y empresarios, la incomprensión de una crítica rutinaria y, sobre todo, al juicio de un público ignorante e hipócrita al que temía, y contra el que vertió abiertamente su desprecio.

Doña Emilia había visto mucho teatro, conocía bien el que se representaba en el extranjero, estaba al tanto de lo que gustaba al público, había reseñado acertadamente en la prensa muchas obras teatrales, e incluso tuvo la inestimable oportunidad de participar en el montaje y en los ensayos de *Realidad* de Galdós. Pero a pesar de tantas experiencias y de su amor por las tablas fracasó al llevar sus propias obras a la escena y los críticos de entonces hallaron que "la eximia novelista" carecía del talento necesario para escribir teatro.

Pero para aquella sociedad intransigente, enemiga de innovaciones y con valores rutinariamente calderonianos que llegó a acusar a Echegaray de naturalista y de inmoral, el mayor pecado de Doña Emilia fue, lo mismo que en Galdós, su inconformismo, el traer ideas nuevas a la escena como la independencia de las mujeres, la función rectora de éstas en la familia cuando los varones eran débiles o incapaces, y dejar sin su merecido castigo el adulterio.

Emilia Pardo Bazán: su teatro, sus críticos y su público*.

Hace algún tiempo me ocupé de la producción teatral de Emilia Pardo Bazán, en un "Estado de la cuestión" que recogía principalmente la historia y recepción crítica de sus obras[1]. Me propongo examinar ahora el concepto que tuvo de sí misma como dramaturga, así como su relación con los actores que las representaron, y con el público.

Respetada por su rango, presente e incansable en la vida literaria, cultural y social de la Corte, doña Emilia conocía a todo el mundo y era conocida de todos. Y las crónicas, las memorias y las páginas de la prensa de su tiempo abundan en referencias a su carácter y a sus obras. Ilustre ya en otros campos, sobresalir en la escena constituía un reto más para su talento y una manera más visible de difundir su fama; además, a juzgar por sus "Apuntes autobiográficos" (1886)[2], desde su juventud se había interesado por diversos géneros literarios hasta centrarse en la narrativa y, ya en Madrid, a partir de los años 70, no dejó de asistir a "estreno ni renuevo de drama o comedia". Por entonces compuso sus primeras obras[3] y una de ellas, comenzó a ensayarse en un teatro de segundo orden pero "por fortuna sorprendí el enredo y puse el manuscrito a buen recaudo"[4].

En *La Tribuna* describió la representación de *Valencianos con honra*, y aunque satirizaba en ella este tipo de teatro popular revolucionario, Montserrat Ribao advierte que doña Emilia podría haber hecho alguna tentativa en este sentido pues se conservan siete cuartillas mecanografiadas con dos resúmenes de una obra, hoy perdida, en la que dos obreros proyectaban asesinar al patrono de su fábrica para que no instalara unas nuevas máquinas que podrían "reducir el número de obreros y los salarios y ganar millones"[5].

*Mi agradecimiento a los Profesores José Manuel González Herrán, Montserrat Ribao y Mónica Fuertes-Arboix, por haberme facilitado materiales imprescindibles para la preparación de este trabajo.

[1] García Castañeda, Salvador, "El teatro de Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión", en *Estudios sobre Pardo Bazan: In memoriam Maurice Hemingway*, edición de José Manuel González Herrán. Universidad de Santiago de Compostela, 1997, 113-145.

[2] Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, eds., *Los pazos de Ulloa, Obras Completas*. Madrid: Turner, Biblioteca Castro, vol. 2 (1999), pp. 5-59.

[3] Quizás alguna de la lista publicada por Montserrat Ribao en su artículo bajo los epígrafes "Obras publicadas sólo recientemente" y "Obras dramáticas no publicadas".

[4] Escribe Ribao, de quien procede esta noticia, que el manuscrito de esa obra existe pero no se sabe si es uno de los conservados entre los papeles de doña Emilia (120).

[5] *Valencianos con honra* es un melodrama que corresponde en el teatro a las novelas de folletín "socialistas" o "sociales" que tuvieron tanta aceptación en el siglo XIX entre las clases populares, y doña Emilia describe la acción de esta obra con evidente ironía. Lo que hace llorar al público del paraíso apenas interesa al de los palcos, para el que no pasa de ser, como parece pensar Josefina García, la joven burguesa, "Un dramón muy populachero y muy cursi" (*La Tribuna*. Edición de Benito Varela Jácome. Madrid: Cátedra, 1995, pp.253-257). Véase también Marisa Sotelo Vázquez, "*Valencianos con honra!* de Palanca y Roca, hipotexto de 'Ensayo sobre la literatura dramática revolucionaria', de *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 3 (2006), 137-148.

Como se recordará, doña Emilia estrenó su primera obra, *El vestido de boda* en el Teatro Lara de Madrid el 1 de febrero de 1898[6]. Protagoniza este monólogo una pretendida modista francesa que critica a la burguesía acomodada de su tiempo por despreciar a las mujeres que se ganaban la vida honradamente, así como la cursilería y el snobismo de las señoras españolas. No se cómo sería recibida esta obrita pues la única crítica que conozco es la de Mariano Miguel de Val, quien en su libro *Los novelistas en el teatro*, opinaba que *El vestido de boda* fue "un cuento con sus dejes de moraleja y algo de satírico humorismo" (111).

A partir de entonces, según sus cartas a doña. Blanca de los Ríos en 1904 y a Giner de los Ríos en 1905, se la diría acometida de un furor productivo que revelaría su inmensa capacidad de trabajo, su ambición de alcanzar fama por este nuevo camino, y la inseguridad, la desconfianza y la soberbia de su complejo carácter. En 1904 tenía ya dispuestas tres obras largas, *Cuesta abajo, Juventud* y *Verdad*, además de *La suerte*, un diálogo dramático que estrenó en Madrid el 5 de marzo de 1904, estaba escribiendo *Finafrol*, y al año siguiente, había terminado *Verdad*, la comedia dramática *Más, La canonesa*, que era un arreglo de una obra de Goncourt, el drama *El desertor* y un prólogo a *Nuevas castellanas*, de Gabriel y Galán[7].

Habrá que tener muy en cuenta, por un lado, el alto concepto que tenía de sí misma como autora y, por otro, que para entonces había publicado ya las obras más destacadas de una producción novelística que la situaba entre las figuras más ilustres de las letras hispánicas y entre los grandes autores de su época. Al estreno y a las tentativas de estrenar sus obras teatrales había precedido la aparición de novelas como *Los pazos de Ulloa* (1886), *La madre naturaleza* (1887), *El cisne de Villamorta* (1984), *Insolación* y *Morriña*, ambas de 1889. Y posteriores a estos dramas fueron *La Quimera* (1905) y *La sirena negra* (1908). En 1905 doña Emilia tenía 54 años.

[6] Publicado en el mismo año del estreno, según algunas fuentes, o en 1899, según otras. Volvió a editarse en Madrid: Imprenta de Idamor Moreno, 1909. De Coster (141-146) recogió un artículo publicado en *La Nación* de Buenos Aires, "Crónicas de Madrid" en el que ridiculizaba a las modistas parisinas y la credulidad de las clientas españolas. En este IV Simposio la actriz Mónica Bar interpretó y dirigió una magnífica representación de esta obra.

[7] En su artículo "Documentos para el estudio del teatro de Emilia Pardo Bazán", Ribao incluye entre las obras teatrales que solo se conocen por referencias indirectas, *Finafrol*, que es "un idilio", basado en el cuento "Siglo XIII"; *El desertor*: "Estoy con *El desertor*, drama para Fuentes (lo estrenará en La Habana o en Méjico" (129), y entre las publicadas recientemente, *Tempestad de invierno, Angela. Problema dramático en un acto* y en verso, ambas incompletas y publicadas por Ribao (1998 y 1999); *El Mariscal Pardo de Cela*, incompleto, publicado por Ribao (2000), y por F. Blanco Sanmartín y X. Núñez Sabarís (2001), y la traducción del drama *Adriana Lecouvreur*, de Scribe, incompleto, publicado por Ribao (2000), así como de las no publicadas: *Un drama, La Canonesa, Los Peregrinos*, y *La Malinche (Asunto de un drama)*, todos incompletos, así como tres fragmentos de tres dramas diferentes. Ribao menciona también *El sacrificio, diálogo dramático*, manuscrito anónimo de atribución dudosa.(130-133). No parece que *El desertor* se representase o se publicase (129).

Admiraba a los actores, que por aquellos años eran muchos y muy notables, y por los incompletos epistolarios que conocemos asoman los nombres de Balbina Valverde, para quien escribió expresamente *El vestido de boda*, de María Guerrero y de Fernando Díaz de Mendoza, que estrenaron *Verdad*, a quienes iba a ver representar en otras ciudades y a cuyas tertulias asistía, de María Tubau, en cuyo beneficio se estrenó *La suerte*, y que protagonizó *Cuesta abajo*, de Emilio Mario y de Antonio Vico, directores entonces del Teatro de la Comedia, con quienes gestionó el estreno de *Realidad* de Galdós, de Emilio Thuiller, de Rosario Pino y de Rafael Borrás, a quienes se refirió en términos que sugieren amistad personal y, a veces, trato íntimo.

La suerte, se estrenó en Madrid en el Teatro de la Princesa el 5 de marzo de 1904 y aunque algunas reseñas alaban su verismo, en general revelan que el público reaccionó con tibieza[8]. Las diversas cartas publicadas hasta ahora por los estudiosos, además de dejarnos entrever la que debió ser fecundísima actividad epistolar de doña Emilia, resultan fundamentales para conocer la rápida evolución que experimentó como dramaturga desde la humildad propia del principiante a una soberbia que no admitía contradicciones.

El 25 de Julio de 1904 escribía a doña Blanca de los Ríos que estaba metida en la dramaturgia "ya de patitas. No se que saldrá... Las cosas así. Y si hay grita, que sea por algo" y anunciaba que estaba trabajando en tres dramas, el 4 de agosto bromeaba acerca de la futura recepción de sus obras: "De todos modos, se me figura que es más fácil urdir -caso de haber alguien interesado en hacerlo- una conspiración contra una obra que contra tres en tres escenarios distintos", y el 14 de noviembre, "¿Qué resultará de todo este fregado teatral? Dirán de mí seguramente lo del ciego. Dos cuartos para que toque y ocho para que lo deje... Porque yo no quería escribir para el teatro y me arranco escribiendo cinco o seis cosas en un año, poco más o menos"[9].

Pero en la carta a Giner del 16 de septiembre del año siguiente expresaba más abiertamente sus temores: "¿Serviré para el género? ¿Haré en él algo que merezca ser contado? Al leer en alto estas mis primeras comedias, paso del contento a la rabia con suma facilidad. Tan pronto me parece algo, como las encuentro flojas, absurdas. Lo indiscutible es que dan en qué pensar, y ya es un mérito en mi caso". Y le confiesa que está entregada al trabajo para "no caer en estados depresivos [...] en estado de ánimo que solo a fuerza de batallar evito"[10].

[8] Ribao cita la reseña de "Zeda" (F. Fernández de Villegas), "*La suerte*, diálogo original de E. Pardo Bazán" en *La Epoca* del 6 de marzo de 1904.

[9] Bravo Villasante, 265-265

[10] Faus, Pilar, *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*, II. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, pág. 291.

A últimos de mayo de 1905 tuvo lugar el desastroso estreno de *La suerte* en La Coruña, del que apenas tenemos otras referencias que una reseña de *La Voz de Galicia*, tan evasiva como breve, y una carta de la autora a doña Blanca de los Ríos, en la que culpaba del fracaso a una conjura de los nacionalistas[11].

De gran interés son las doce cartas cruzadas entre Pardo Bazán y los Guerrero-Mendoza, que dieron a conocer Leda Schiavo y Angela Mañueco Ruiz[12] pues giran en torno al estreno de varias obras por aquellos actores. Interpretando como un éxito el estreno "de un ligero ensayo" [Probablemente se refiera a *La suerte*, dice Schiavo] y correspondiendo a "las continuas y amables indicaciones de Vds., de V. y de María," doña Emilia escribe que su primer trabajo dramático, "guardado en mis cajones desde 1899, si no me equivoco," estaba destinado a María pero que no se atrevió a hacerlo "porque yo tengo escaso arrojo para este género literario". En su lugar les ofrece *Verdad*, otro drama del que ya tenía escrito un acto, si quisieran oir los dos, podrían elegir entre ambos, "y si ninguno les conviene, tengan la certidumbre de no que ha de extrañarme."[13] Pocos días después les anuncia el propósito de enviarles "uno u otro de los dramas... por si les conviene conocerlos por lectura propia"[14].

La otra obra mencionada debió ser *Un drama* pues a fines de 1904, el crítico Manuel Bueno asistió a la lectura de esta obra, escrita probablemente antes de junio de 1904, junto con el matrimonio Guerrero-Mendoza. La autora explicó que en ella se había propuesto "poner frente a frente dos épocas, dos modos de ver la vida encontrados: el romanticismo sentimental y trágico de una casta de españoles que aun subsiste y la indiferencia, el tedio escéptico de la juventud moderna, que la libra de apasionarse". Los presentes pensaron que el público no aceptaría el desenlace, se discutió brevemente el riesgo de estrenar la obra y aunque don Fernando se comprometió a hacerlo, su autora la retiró pues no se sintió "con intrepidez bastante" para aventurarse. La entrevista concluyó, al decir de Bueno, con "saludos de urbanidad

[11] Unos años años después, en 1913, E. Carré Aldao en su *Memoria crítico-bibliográfica sobre el Teatro Regional Gallego*, escribía: "Lamentable y doble equivocación de esta ilustre escritora fue la que sufrió en un primer intento de llevar a escena algo típico y característico de lo nuestro. Y decimos que fue lamentable y doble equivocación porque desde el lenguaje empleado, que no es gallego ni es castellano, ni siquiera esa jerga que emplea el pueblo bajo que desconoce el idioma oficial, hasta los sentimientos morales que mueven a los personajes que nos presenta en su obra, todo es, no tan sólo fuera de la realidad, sino completamente falso". (Texto manuscrito inédito citado por Ribao, 122). Véase A. Abuín, "Un documento inédito para la recepción crítica del teatro de Emilia Pardo Bazán: Eugenio Carré Aldao reseña de *La suerte*", *Siglo Diecinueve (Literatura Hispánica)*, 4 (1998), pp. 95-101.

[12] "El teatro de Emilia Pardo Bazán: Documentos inéditos", en *Homenaje a R. Martínez López* (K. N. March, editor), Sada: Edicións do Castro, 1990, pp. 55-72.

[13] Carta núm 6. A Fernando Díaz de Mendoza, desde Torres de Meirás, 16 de septiembre de 1904, Borrador de carta núm. 12 (Schiavo, 69).

[14] Carta núm. 7. Desde Torres de Meirás. A Fernando Díaz de Mendoza, 29 de Septiembre de 1904 (Schiavo, 70).

y adioses"[15]. Según Schiavo, ésta leyó en 1905 otro drama, esta vez *El becerro de metal*, a los mismos actores pero con resultados, al parecer, poco alentadores[16].

El posible estreno de *Verdad* quedó pospuesto por estar ya planificada la temporada con otras obras y, escribía doña Emilia a Díaz de Mendoza, "Como no siento impaciencia y más bien he sentido recelos, siempre, de estrenar donde quiera que sea, guardé en un cajón los dos primeros actos de *Verdad*, de cuyo asunto recordarán Vds. que les había adelantado noticias, y no volví a ocuparme del caso". Como ahora tiene tiempo para terminar *Verdad*, y entregarla en cuanto ellos se la pidan, les pregunta si en efecto la quieren, y "si están Vds. dispuestos a ponerla en escena, oportunamente, y seguramente, durante la temporada próxima [...] Deseo una respuesta explícita, y sentiría que por cualquier género de consideraciones no me la diesen, si es que, por cualquier causa, no les conviene estrenar ese drama" [el subrayado es mío]. Las exigencias de que los ilustres actores se comprometan a aceptar una obra que todavía no han leído y los términos con que lo pide doña Emilia se avienen mal con la declaración pretendidamente modesta de ser ella "autor novel, pero no de los que porfian, pues tengo muy poca fe en mí misma, en esto del teatro, y aun sostenida por el prestigio de Vds. habría de temer siempre, atendiendo a mi insuficiencia[17]." Cuatro meses después les anuncia haber terminado el drama y su próximo envío y les ruega que le den su opinión, tan valiosa para "una autora *joven* e inexperta[18]".

El drama *Verdad*, en cuatro actos, cuya protagonista fue María Guerrero, se estrenó en el Teatro Español el 9 de enero de 1906. Fue muy mal recibido, incluso con hostilidad y de su estreno han quedado numerosos testimonios. De las trece reseñas que conozco entresaco algunas por parecerme representativas de puntos de vista diversos. Según Luis Morote, "El público estuvo cruel, fiero, hosco y hasta grosero con la Pardo Bazán. No le perdonó nada, no tuvo siquiera en cuenta el bagage literario de la escritora a la que se ha llamado algo irónicamente la eximia. Se juntaron en el Teatro Español todos sus enemigos, dispuestos a devorarla como en efecto lo hicieron de un modo implacable. Aquello no era público, era una jauría desatada. En los corredores se escuchaba a jóvenes y ancianos críticos exclamar: ¡Que se vaya a hacer calceta![19]."

[15] "La Pardo Bazán en el teatro. Lectura de un drama", *El Gráfico*, núm. 172, 2 de diciembre de 1904, pág. 9.

[16] Madrid, 26 de mayo de 1906 (Schiavo, 71).

[17] Carta núm. 8. A Fernando Díaz de Mendoza. 29 de Abril de 1905 (Schiavo,70).

[18] Carta núm. 9. A María Guerrero. Desde Torres de Meirás. 16 de Agosto de 1905 (Schiavo, 70-71).

[19] *Teatro y novela*. Madrid: Librería de Fernando Fe, 1906, págs. 276-277, en Nunemaker, 1945, 165.

Como escribe Bravo Villasante el público acudió al estreno ya con prejuicios pues quince o veinte días antes el drama tenía una leyenda negra y le llamaban "el huerto del francés" por las muertes que ocurrían en él (1962: 266). Carlos Luis de Cuenca escribe que hubo gran expectación y un lleno total de "las personas que en Madrid asisten a las grandes solemnidades artísticas" pero "el interés y las esperanzas del público viéronse por esta vez en el desagradable trance de una decepción". Pensaba que el asunto habría sido idóneo para ser tratado como novela "pero en la síntesis teatral, aquellos sucesos resultan extraños, inverosímiles y hasta aburridos, y la emoción estética no correspondió a la intención de producirla. La verdad es que la obra no gusto[20]." Tras presenciar el ensayo general, Manuel Bueno, en *El Heraldo de Madrid,* el día 9, estaba seguro del éxito de esta obra pues tenía "un vigor, un poco cruel, que es también cualidad distintiva de Zola [...] porque la muchedumbre ama los espectáculos en que hay pasión y sangre". Pero después de presenciar el estreno al día siguiente, escribió otra crónica, firmada esta vez por "Un señor de las butacas", en la que refería que "el drama concluyó como había empezado, con evidentes muestras de desvío" del público pero que tal derrota en nada mermaba los "excepcionales prestigios" de su autora, pues "merece aplausos quien, como la Pardo Bazán, en plena gloria literaria, cuando el favor de la fama le sonreía y tiene satisfechas todas las ambiciones, aún lucha, aún desafía los rigores del público en las batallas formidables del teatro" (Schiavo: 64). La crítica de *Mundo Artístico* del 11 de enero destacaba lo rotundo del rechazo y coincidía con la mayoría, al atribuirlo a lo sórdido de la trama: "...ha sido el mayor fracaso de la temporada en los teatros de Madrid acaso porque nuestro público no entra en la verdad cuando ésta se le presenta descarnada de belleza que de modo insensible le lleva a lo terrible de la acción, a lo inverosímil de los medios empleados para presentarles una tesis repugnante[21]."

En su reseña de *La Ilustración Artística* advertía "Zeda" [Francisco Fernández de Villegas] que "Las corrientes que dominaban en el público la noche del estreno de *Verdad* tampoco eran favorables a la autora. Y cosa extraña o quizás perfectmente lógica: las señoras se mostraban, aún antes de conocer el drama, menos benévolas que los hombres." Añadía que si era difícil para un hombre triunfar en el teatro, lo era mucho más para una mujer, y concluía: "No quiere decir esto que la obra mereciera los honores del triunfo. Sinceramente creo que *Verdad* es una equivocación de la insigne escritora; pero convencido estoy también de que en esa equivocación hay

[20] "Crónica de teatros", *La Ilustración Española y Americana,* núm. 11, 15 de Enero de 1906 (Schiavo, 61).

[21] Ribao (123) añade la reseña, anónima, de *Blanco y Negro* ("Actualidad gráfica", 762, 13 de Enero de 1906), que destaca "las técnicas, las ideas, los contrastes y las pasiones que prueban la fuerza y el arte de determinados momentos y situaciones", y la de S. Aznar ("*Verdad*", *Cultura Española,* pp. 126-131). Véase A. Abuín, "La culpa busca la pena: el héroe melodramático en *Verdad*, de Emilia Pardo Bazán", *Theatralia,* 2 (1988), 59-76.

mayor cantidad de talento que en otras muchas comedias aplaudidas y celebradas" (Schiavo 64-65).

Parece que en esta crítica de "Zeda" vio la autora una confirmación de sus temores y en su columna titulada "Vida contemporánea" de *La Ilustración Artística*, se apresuró a contesterle: "Sabía yo además que detrás del público hostil vendría la crítica encarnizada, recargando; sabía que a mí no se me aplicaría absolutamente ninguno de los criterios de tolerancia que diariamente veo aplicar, y que para mí no se han hecho. En este respecto no me equivoqué, no podía equivocarme [...] Ese público era el de determinado teatro, en determinado período del arte dramático, en determinada nación. Con respecto a ese público me he equivocado. Es decir, con respecto a una gran parte de ese público, supongo que la mayoría". Pero usa estas palabras de "Zeda" para convertir su derrota en la victoria de un teatro que por su alto nivel artístico no está al alcance de las masas, y concluye: "Una minoría importante por su inteligencia, por su sinceridad y su amor al arte, ha opinado de modo completamente opuesto, exaltando a *Verdad* en términos que no he de reflejar ni comentar. Basta saber que no fue mi equivocación de esas por nadie negadas, sino de las que promueven discusión, marejada y revuelo literario" (Schiavo 65 n.3).

Bravo Villasante cita un fragmento de una carta de doña Emilia al arqueólogo Vicente Lampérez y a su esposa en la que les invitaba a la lectura de *Cuesta abajo:* "No sé, no sé, como saldrá en ese Teatro Lírico donde todos le auguran ruina...En fin, iremos ellos y yo cuesta abajo" (1962: 266). Y pocos días después, el 22 de enero de aquel mismo 1906, en el Gran Teatro de Madrid y protagonizada por María Tubau, tuvo lugar el estreno de *Cuesta abajo*, una comedia dramática en cinco actos[22].

Como temía su autora, la obra fue mal recibida a pesar de la espléndida actuación de la Tubau, que fue muy aplaudida, y de la buena voluntad de no pocos críticos que defendieron diversos aspectos de la obra. Sobre su estreno hay también abundantes reseñas de índole varia como la de Carlos Luis de Cuenca en *La Ilustración Española y Americana*[23], quien trata con exquisita cortesía a "la ilustre escritora [que] está en un período de tanteo en el género dramático" pero no oculta que "sería pecar por aduladora galantería el decir que el éxito de la obra fue completo ni decisivo". Laserna en *El Imparcial* denunció "cierta conmoción" que hubo en la sala pues "Los amigos oficiosos no lograron a pesar de sus heroicos esfuerzos que el público desapasionado e imparcial no estableciera la necesaria distinción. Fueron al revés, y como siempre contraproducentes las oficiosidades, y originaron protestas que hubieran sido menos enérgicas y ruidosas, faltas de provocación[24] " y de Val, más directamente, escribía

[22] Según Miguel de Val, esta obra tenía "cuatro o cinco actos, porque hay uno de quita y pon, el cuarto no representado aún", 137.

[23] "Crónica de teatros", núm. IV, 30 de Enero de 1906.

[24] Citado parcialmente por de Val, 48-49.

que "No es un secreto que el éxito se preparó con el reparto que los buenos amigos hicieron de las localidades" (47-48).

Pero tantos infortunios en la escena no arredraban a doña Emilia; aun tenía escritas *Juventud, El becerro de metal* y *Las raíces,* (que están sin fechar y que incluyó en su volumen de *Teatro*), y siguió intentando triunfar con ellas en las tablas. A juzgar por su correspondencia con Díaz de Mendoza, *Juventud,* "comedia dramática en tres actos", estaba ya escrita en 1906, pero a éste no le gustó pues le parecía "el esbozo de un drama; el esqueleto de una obra más bien que la obra definitiva. La mayor parte de los personajes, y algunos tan importantes como Isabel, los vemos moverse sin que sepamos nada de ellos, sin poder presumir el móvil de las acciones que realizan. Hay en todo el drama algo de indeterminado, de impreciso, que quita interés y no deja producirse la emoción. Y sin interés ni emoción no hay obra dramática posible [...] Yo quiero para usted, en las circunstancias actuales, un triunfo completo, indiscutible, definitivo; un triunfo que nos satisfaga plenamente a los amigos y haga enmudecer a los malintencionados o envidiosos. Y para conseguirlo es necesaria una obra fuerte, robusta, que llegue hasta el alma del público y la sacuda, y la domine. Esta obra usted puede hacerla con sólo querer; tenemos todo el verano por delante; si con la asombrosa facilidad de trabajo que usted tiene puede acabarla pronto y me la envía a Buenos Aires, allí la estrenaremos; si no a nuestra vuelta en octubre, al desembarcar en La Coruña nos la lee usted para estrenarla en Madrid[25]."

Con la rapidez acostumbrada, acusó recibo doña Emilia de dos cartas de Díaz de Mendoza (y la anterior sería una de ellas) y de la devolución de los manuscritos de *Juventud* y *El becerro de metal.* Le revelaba, "con la misma sinceridad con que V. me escribe", que sus sospechas de que los Guerrero-Mendoza no pensaban estrenar en América ninguna de estas obras se vieron confirmadas tras la lectura de *El becerro de metal* pues tenía siempre en su "espíritu mayor propensión al recelo que a la excesiva confianza en lo más favorable". Evidentemente, encajó mal el rechazo que contenía la cariñosa y, al parecer, sincera carta de don Fernando y con malhumorada sequedad le pedía que le aclarara "cuáles son, en opinión de V., las obras del moderno teatro español o extranjero que están dentro de la [clasificacion?] de fuertes y robustas que V quisiera fuese aplicable a lo que yo pueda producir con destino a su teatro de Vds. " Y puntualizaba que "su opinión en este respecto se manifestase de modo concreto, con ejemplos y designaciones previas[26]." La última carta que conocemos sobre *Juventud* y *El becerro de metal* es otro borrador en el que el paciente actor trata de desvanecer los recelos de su corresponsal, lamenta que no le hubiesen gustado estos dramas, que "alguna vez habrán de representarse" y responde un

[25] Borrador de carta núm. 11. De Fernando Díaz de Mendoza a Pardo Bazán (Schiavo, 71).

[26] Carta núm. 10. A Fernando Díaz de Mendoza. En Madrid, 26 de Mayo de 1906 (Schiavo, 71).

tanto ambiguamente a la pregunta de su corresponsal: "Es muy difícil la contestación concreta en los términos en que usted la pide. Yo quisiera una obra por el estilo de *Verdad* -obra fuerte y robusta- con más simpatía en el asunto para que pueda gustarle al público tanto como *Verdad* me gusta a mí"[27].

No tengo noticias acerca de *Las raíces*, una "comedia dramática en tres actos", que, a mi juicio, es un buen ejemplo de alta comedia con los acostumbrados ingredientes de materialismo y espíritu práctico de los tiempos, el del amor y el del adulterio, situada en el ambiente de la alta burguesía madrileña, y que roza peligrosamente la sensiblería. Y de Val menciona también *Nada*, "título de su nueva obra dedicada al teatro de la Comedia" [1906:52], que su autora pensaba estrenar después de *Cuesta abajo*[28].

Su poca fortuna decidiría a doña Emilia a abandonar las tablas aunque a estas obras añadiré *Sinfonía*. *La muerte de la Quimera*, una "Tragicomedia en dos actos, para marionetas", que no se representó, y que, al decir de su autora, le habían solicitado para una representación de títeres. Como es sabido, precede a *La Quimera*, una novela que abunda en elementos autobiográficos, publicada primero por entregas en *La Lectura* entre 1903 y 1904 y ya como libro en 1905. El protagonista es el joven pintor gallego Silvio Lago que sacrifica amor, salud y dinero para lograr la Quimera de inmortalizarse como artista pero no pasa de pintar bellos retratos. Vuelve de París fracasado y enfermo y muere en su pueblo[29].

En la tragicomedia *La muerte de la Quimera*, Pardo Bazán da su propia versión de la historia de Belerofonte, huído de Corinto por haber matado a su hermano, quien busca refugio en la corte de Yobates, rey de Licia. Este tiene órdenes de darle muerte pero en lugar de hacerlo, le encarga diversos trabajos heroicos, entre ellos el de acabar con la monstruosa Quimera; sale victorioso y Yobates le da en matrimonio a su hija Philonoe [aquí, Casandra]. Es una obra breve, en prosa, dividida en dos actos, el primero con cinco escenas, y el segundo con seis, en la que los personajes se expresan en un lenguaje digno que imita el de las tragedias clásicas, sin caer en la pedantería. Belerofonte y Yobates se enamoran y en una bella escena nocturna en un jardín deciden huir después de que el joven mate a la Quimera. Ambos llegan hasta la cueva del monstruo y Minerva alienta a Belerofonte a acabar con "ese endriago que trastorna las cabezas y me impide hacer la dicha de la la humanidad, apagando su

[27] Borrador de carta núm. 12. (Schiavo, 72)

[28] No deja de sorprender que actores y actrices de tanto renombre como Julián Romea en el caso de Pereda, y María Tubau o el matrimonio Guerrero-Mendoza en el de doña Emilia, se comprometieran a estrenar obras de calidad y éxito más que dudosos. Es posible que la certidumbre de que la reputación de sus autores atraerían siempre al público, por un lado, y la amistad, por otro, influyeran en tales decisiones.

[29] Véanse Faus, II, 254-260, y la edición de Marina Mayoral de *La Quimera*. Madrid: Cátedra, 1991.

imaginación, curando su locura y afirmando su razón, siempre vacilante". Pero cuando Beleforonte mata a la Quimera, los jóvenes recobran la razón y se expresan en un lenguaje prosaico y directo que corresponde a su nueva visión de la realidad.

> Belerofonte: "¿Por qué he luchado con ella? ¿Por qué la he matado? He corrido un riesgo espantoso, inaudito ¿Quién me ha metido a mí en tal empresa? / Y en el palacio de Yobates quieren asesinarme vilmente, a traición. ¡No seré yo quien vuelva allá! Desde aquí me pongo en salvo *(Vase por la izquierda sin mirar a Casandra)*.
>
> Casandra: "¿Por qué estoy aquí? ¿Cómo se me ha ocurrido dejar mi palacio magnífico ? [...]. Ahora tengo frío [...] Ea, yo regreso a mis jardines. Allí me lavarán los pies y me servirán leche y frutas. Me siento desfallecida de hambre ¿Estaría loca para no mandar que me esperase ahí cerca el carro [...] En fin, no habrá más remedio que andar a pie ¡Es divertido! *(Vase por la derecha)*".

A mi juicio, *La muerte de la Quimera* no es propia de un tablado de marionetas, le falta la desenvuelta comicidad, los protagonistas están idealizados y el final no es el alegremente espérpentico de esas obras sino intencionadamente desolado. El despertar a la realidad convierte a los enamorados y a los héroes en gente adocenada y egoísta. Doña Emilia supo lo que se hacía y en su "Prólogo" escribió que en esta "tragicomedia para marionetas" quiso estudiar "un aspecto del alma contemporánea, una forma de nuestro malestar, el *alta aspiración*, que se diferencia de la Ambición antigua [...] El mal de aspirar lo he representado en un artista [...en quien] la aspiración, revestía caracteres de extraña vehemencia [....] que le agitaba y enloquecía" (9-10). Palabras muy significativas que reflejarían el estado de ánimo de la autora, cuando todavía bregaba con los críticos y el público en los escenarios madrileños en busca siempre de su inalcanzable Quimera.

**

Conocido es el amor que sintió mucha ilustre gente de letras por el teatro y cómo sus esperanzas de darse a conocer en las tablas no llegaron a realizarse. En el siglo XIX y especialmente por los años en que vivió la autora de *Los Pazos de Ulloa*, algunos novelistas contemporáneos suyos como Pereda, Clarín y Galdós, trataron de abrirse paso en la escena aunque sin lograr establecerse en ella. Sobre el discutido tema de si la novela puede adaptarse al teatro y si los novelistas estaban capacitados para triunfar en la escena, un asunto que exasperó siempre a doña Emilia, quiero destacar dos textos que me parecen dignos de mención.

El primero es su reseña del estreno de *Realidad* de Galdós, en la que respondiendo a su propia pregunta de si puede convertirse una novela en drama, afirmaba que

> Para mí carece de fundamento la discusión de si una obra novelesca puede o no convertirse en dramática [...] me siento rebelde a las divisiones, subdivisiones [...] el concepto del género y de la especie es producto de nuestro entendimiento y no verdadera ley de la naturaleza [...] Si nos atenemos a los hechos, la novela ha llegado a los escenarios

parisientes, a veces con fortuna (*Safo* de Daudet) y anteriormente sus predecesores de la presente generación llamada *naturalista* (recordar *La dama de las camelias* y su procedencia novelesca). No vacilo en afirmar que esta invasión del teatro por la novela se debe a la superior plenitud, riqueza y profundidad de la novela moderna, comparada con la dramática propiamente dicha. Este no es un fenómeno aislado ni actual: se ha producido dos veces en este siglo. A principios, cuando la lírica era la gran forma expresiva del sentimiento general en el arte, la lírica dominó en la escena y a ella se debe el teatro romántico. Ahora "los procedimientos y el contenido analítico y humano de la novela moderna tienen que imponerse al teatro, como se impone el individuo fuerte al débil [...] que debe aspirarse a que llegue un día en que se fundan dos personalidades al parecer inconciliables, el lector y el espectador, y se pongan de acuerdo la sensibilidad y la inteligencia [...] Malos dramas pueden extraerse de la mejor novela y dramas malísimos abundan que no fueron novelas jamás[30].

El otro texto es el libro *Los novelistas en el teatro* de Mariano Miguel de Val, que resultó de una polémica entablada con doña Emilia. Quiero comentarla aquí pues confirma ciertos aspectos del carácter de la autora de *Verdad* y del concepto que de sí misma tenía como dramaturga, y revela a de Val como un crítico agudo y como un desorbitado autor de peregrinas teorías literarias.

Este publicó un artículo titulado "Los novelistas en el teatro" en el primer número de *Ateneo* (1906: 62-65), en el que sostenía que los novelistas no estaban capacitados para triunfar en él. "El teatro es para todos los novelistas un abismo que les atrae de una manera fatal; y muchas veces, sin que ellos se aperciban, sin que puedan evitarlo, con el ansia ciega de congregar ante sí a los lectores que individualmente saborearon sus novelas para cautivar en un mismo instante la atención de todos y recoger fundidos en uno los aplausos que solo aisladamente disfrutaron hasta entonces" (67). A pesar de conocer técnicas como la forma dialogada, las escenas y la pintura de caracteres, carecen de "algo más íntimo, donde, indudablemente, radica la dificultad" (13). Para él, "El drama es, ni más ni menos, la novela vivida; los trazos de la narración son más sobrios, lacónicas las descripciones, momentáneos y artísticos los efectos; la novela es análisis, dice Bourget, y el teatro es síntesis"(13). El novelista está habituado al público que habitualmente lee sus obras pero desconoce los gustos del que acude al teatro, que es muy heterogéneo, y con el que hay establecer una colaboración. Y da una larga lista de autores alemanes, ingleses, franceses, italianos, y españoles, entre los que incluye a Galdós, a Clarín, a Pardo Bazán y a Valle Inclán, cuyas respectivas novelas son "orgullo de las bellas letras españolas contemporáneas."(10).

Ésta, que por entonces luchaba por triunfar en la escena, se sintió personalmente aludida y contestó con otro artículo en el número siguiente de la misma revista, titulado también "Los novelistas en el teatro" (2, 1906: 181-184), en el que rebatía

[30] *Realidad.* Drama de Don Benito Pérez Galdós", *Obras Completas*, VI, 1891, 223-225.

la opinión de de Val, con otras tantas listas de nombres y de obras, afirmaba que los autores citados por él, a pesar de ser novelistas, lograron triunfos en la escena, y recordaba tanto el éxito de Galdós como dramaturgo como el suyo propio pues: "He estrenada cuatro veces en Madrid. Un monólogo, aplaudido. Un diálogo dramático, aplaudido[31]. Un drama, rechazado. Una comedia dramática, aplaudida"(47). Lo cual, como sabemos, no era exacto.

No se arredró por ello de Val y en el mismo año (imagino que muy en breve) respondió con un libro de 182 páginas, titulado de nuevo *Los novelistas en el teatro* (1906), en el que declaraba su admiración y respeto por su adversaria y lamentaba que tuviese "esa injustificada presunción de una ofensa que nunca pensé inferir". El libro tiene dos partes, en la primera "Los novelistas en el teatro" reproduce su primer artículo en *Ateneo*, comenta la respuesta de doña Emilia, promete dar "un minucioso comentario a la rectificación de la autora eminente de *Pascual López*"(17) e insiste en que los novelistas no están capacitados para escribir para el teatro mientras que los poetas, sí. Y en la segunda, "Tentativas dramáticas de doña Emilia Pardo Bazán" responde con un análisis de los defectos del quehacer teatral de su interlocutora tan acertado como implacable[32].

Examina después las razones de la decadencia del teatro nacional contemporáneo, la parte que en ella correspondía a los autores, a las empresas y a un público que se aleja hoy del teatro a causa del realismo y el naturalismo imperantes y de las "intrincadas tesis filosóficas y los enrevesados simbolismos que nos sirve la escena contemporánea". Encadenar el teatro a las evoluciones de la novela, es contribuir a su ruina, y para salvarle serán necesarias "la inspiración, la espontaneidad, el interés, la acción, los caracteres, el sentimiento, la poesía, en fin, que mantenga el fuego sagrado de lo bello" (96) pues lo que se aplaude es "la poesía, la poesía nacional, que igualmente en ellas que en nuestras comedias antiguas, sobre cualquier otra cualidad o condición resplandece. Y a esto es a lo que no pueden llegar los novelistas en la escena, fundamental razón de sus dificultades y tropiezos" (102). Y concluye expresando su confianza en las dotes de dramaturga y en los futuros triunfos en la escena de Pardo Bazán siempre que abandone "su habitual manera, trocando la pluma de *Insolación* y *Morriña* y *Los pazos de Ulloa* por la lira abandonada" (164).

Resultado de su propia experiencia es la frustración que experimentaron, ella y los demás novelistas que escribieron para el teatro, cada vez que revisaban el texto

[31] Según el volumen 35 de las *Obras Completas* (6), fue representado "con extraordinario aplauso".

[32] Indice de *Los novelistas en el teatro:* Primera parte. Los novelistas en el teatro.

I. Información literaria; II. Comentario a la rectificación de doña Emilia Pardo Bazán; III. Suma y sigue de novelistas y fracasos; IV. Los poetas en el teatro; V. El punto de vista artístico; Segunda parte. Tentativas dramáticas de doña Emilia Pardo Bazán. I. Salvedades previas; II. *El vestido de boda*; III. *La suerte*; IV. *Verdad*; V. *Cuesta abajo*; VI Conclusiones.

dramático en compañía del director de escena y de los actores, quienes, como buenos conocedores del oficio, tenían muy en cuenta las reacciones del público. El recuerdo de esta experiencia reaparece a lo largo de los años. Así, en 1891, en ocasión de la adaptación a la escena de *Realidad*, se refería a "el purgatorio en que todos los autores dramáticos deben de haber expiado sus culpas, a saber, el del lápiz rojo." Los actores expertos "saben cuántos minutos puede sufrir un burgués permanecer sentado, sin moverse ni fumar, y presiente qué palabras o conceptos escucha ese mismo burgués sin escandalizarse[33]," y en 1903, refiriéndose a que los ensayos en España eran "un verdadero calvario", evocaba las observaciones de los expertos a los autores: "No sé cómo tomará el publico esta frase." "Tengo mucho miedo a esa escenita." "Esto nos va a resultar muy largo", "No es posible que aguanten ese diálogo: de fijo se escandalizan, los palcos por lo menos". Y doña Emilia comentaba que esto sucedía en el mejor de los casos, cuando la obra estaba admitida "¡Cuántas se habrán visto rechazadas -se lamentaba- por la tesis peligrosa, inadaptada al público![34]".

Y en su misma reseña de *Realidad*, concluía preguntándose, no sin cierto desconsuelo: "¿Qué significa ese don famoso, esa quisicosa indefinible, clave del arte escénico, parecida a la virtud del zahorí y distinta de la inspiración; esa maña o tino, mezcla de la destreza del artífice y el prestigio del domador de fieras?" Quienes triunfan en la novela "¿han de encontrar cerrado el camino de la escena por culpa de ese duendecillo que se llama el don, por falta de práctica en ciertas rutinas, el cubiletaje que dominaron autores secundarios como Scribe?"[35]

**

Doña Emilia ejerció la crítica literaria y teatral, especialmente a partir de 1890 hasta el fin de sus días y basándome en un muestrario parcial pero representativo de las críticas teatrales que escribió en aquellos años y de las que recibieron sus propios dramas, querría examinar sus opiniones acerca de un público al que se refirió siempre con una persistente mezcla de temor y desprecio.

Para ella, el público ideal estaría formado por "Los que van al Español atienden a lo que pasa en la escena y acuden por la función. Sin más[36]." Aparte de ese grupo, que llamaríamos intelectualmente aristocrático, está el de "las localidades altas" (recordemos a las "Miau" en la novela de Galdós), pues "en el Teatro Real, los inteligentes están en los asientos más baratos, y los sordos del alma, en los caros y elegantes. Mil veces el *paraíso* ha tenido que imponer silencio a la greguería que en

[33] "*Realidad*. Drama de Don Benito Pérez Galdós", 204.

[34] "Crónicas de España. Del teatro extranjero y español", 166.

[35] "*Realidad*. Drama de Don Benito Pérez Galdós", 199.

[36] "Crónicas de España" (Recientes reposiciones de *Un drama nuevo* y de *La vida es sueño*), 87.

los palcos se armaba, impidiendo oir a los mejores cantantes[37]. Quienes ocupan esos palcos son "gente de esa que siempre catalogan los revisteros elegantes[38]." que, con honrosas excepciones, lucen "escote al aire, *esprit* por fuera de la cabeza, brillantes en cuello, cruz de Calatrava o de Santiago, bordada en frac, gardenia en el ojal, plastrón de estuco, [y que] va al teatro a verse, a charlar, a reir, a bostezar o a chismografiar, a todo, menos a escuchar la ópera[39]." Y refiriéndose a la reposición de *Un drama nuevo,* precisa que la "concurrencia no era la de los abonos elegantes, que apenas halla en la representación más que un pretexto para mirarse y comentar el traje de Zutanita o el novio que le ha salido a Perenganita"[40].

Aparte de la selecta minoría que frecuentaba el Teatro Real y el de la Princesa, en el que actuaba el matrimonio Guerrero-Mendoza, el público de los demás espectáculos públicos pertenecía a la clase media, y en el caso del teatro por horas, a la popular. Nuestra autora le consideraba "un compuesto de frivolidad, de falsos pudores, de romanticismo falso también y de petrificado indiferentismo, y le corresponde gran parte de responsabilidad en el decaimiento en que, sin asomos de duda, se encuentra el género, desde el punto de vista artístico"[41].

Una de las mayores causas de la decadencia del teatro en España es ese público que acude o que, con mayor frecuencia, deja de acudir, a los teatros, ignorante, rutinario y falto de curiosidad intelectual, que busca tan solo entretenerse y reirse, formado, escribe, comparándole despectivamente con el de Francia, por

> unos cuantos literatos petrificados, unos cuantos burgueses que van al teatro a digerir en paz la ensalada y los filetes de ternera de la cena, unos cuantos señoritos y señoritas que van a hacer telégrafos, a guiñarse el ojo, y unas cuantas señoras que, piadosamente pensando, sustituyen la telegrafía con la chismografía: composición habitual con escasas adiciones, de los estrenos, generalmente de muy floja entrada, en los principales teatros de Madrid, empezando por el de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. Y, dado este publiquito, no hay que maravillarse si a Lope y Calderón substituyen, traducidos o adaptados, los vaudevillistas franceses[42].

[37] "Crónica de España. Wagner y *Parsifal*". Enero 1914, 175.

[38] "El estreno de Echegaray", *Siempre en ridículo,* estrenado en el Teatro Español el 21 de Diciembre de 1890.

[39] "Crónica de España. Wagner y *Parsifal*", Enero 1914, 175. Estos juicios traen a las mientes el artículo "¿Quién es el público y dónde se encuentra?" en el que Larra había llegado a conclusiones semejantes a éstas.

[40] "Crónicas de España" (Recientes reposiciones de *Un drama nuevo* y de *La vida es sueño*), 87.

[41] Ibid., 87.

[42] "Crónicas de España. Del teatro extranjero y español", Agosto, 1913, 165.

Propio de los valores de la sociedad europea del último tercio del XIX, ya fuera la victoriana en Inglaterra, la del Segundo Imperio en Francia o la de la Restauración en España, fueron una moral estricta y una religiosidad externa que encubrían pecados y vicios en todos los niveles sociales. Pardo Bazán se declaró con frecuencia en contra de las manifestaciones en el teatro de esta hipocresía social y, en ocasión del estreno de *Realidad* escribió un comentario muy significativo que, a pesar de su extensión, me parece oportuno citar: "Cada espectador lleva en sí un crítico incipiente y un moralista en agraz: entidades terribles, sobre todo esta última." Y cuenta cómo a un señor le indignaba que "Una mujer casada que tiene un amante; y que sobre tenerle le ve a solas; y sobre verle a solas le dedica frases de ternura y le habla de cerca, con cierta expansión... es lo inaudito en materia de inmoralidad. La sociedad y la familia no podrán resistir este golpe de piqueta asestado contra sus mismos cimientos. Y el moralista añadía, parodiando sin saberlo le célebre frase del proceso contra Flaubert: "Ay de mí, si yo hubiese traído aquí a mis candorosas hijas!" Pero, como advierte doña Emilia con ironía, estas hijas van a ver obras como *Mefistófeles, La Traviata, Los Hugonotes* y *Edgar* donde hay todo tipo de cortesanas, infidelidades y pasiones. "Abrazos y besuqueos no faltaban en todas estas óperas pero ¡qué diantre! en italiano, que no es lo mismo" (211-212). Y este señor, después de la representación, irá al Casino a proclamar que "a *Realidad* no podía asistir nadie que conservase un adarme de sentido moral y de verguenza; que en el estreno las señoras, indignadas, se habían levantado y protestado, retirándose del teatro", pero antes de volver a su hogar todavía tendrá tiempo de visitar a su amante[43].

Pero otras veces, este pudor oculta el propósito de ahorrarse unas pesetas y esas mismas señoras que no se abonan al teatro porque "esas obras del repertorio francés son un horror, un abismo de impurezas, y no conviene que las niñas se enteren de que en el mundo se dan tales escándalos" no dudan en acudir a diario "a reirse un poco" a un barracón donde por un real o por treinta céntimos se dan funciones por horas, "llenas de retruécanos transparentes y [...] escenillas verdegay[44]."

Sin embargo, a pesar de su experiencia doña Emilia no alcanza a penetrar la ideosincracia del público ni a fiarse de sus reacciones. El de Madrid le parece el "más impresionable, más propenso a la distracción, más vivo y aparejado, de más ligera y gaseosa sangre"[45]; el de Marineda [La Coruña] prefirió una Pascua ver los micos amaestrados y los caballos que bailaban la polka de un circo al escogido repertorio que trajeron la compañía de Carolina Civili, y la de Rafael Calvo; en cambio, poco

[43] "Realidad. Drama de Don Benito Pérez Galdós", 210-212.

[44] "Talía trashumante",en *De siglo a siglo (1896-1901), OC, XXIV,* 25

[45] "Crónica de España. Wagner y *Parsifal,* Enero 1914, 174.

después acogió fervorosamente a Vico, a Mario y a la Mendoza Tenorio. Y concluía, "Los pueblos son antojadizos, lunáticos, igual que los individuos[46]." De hecho, las reacciones del público son imprevisibles y, "o se tuerce desde las primeras escenas, o se le coje en favorable momento y, subyugado, arrastrado ya, acaba por ceder al entusiasmo, y aplaude, aunque tenga que oponer reparos de corrección y remilgos de moralidad[47]." Y al reseñar el éxito del estreno de *La Malquerida* de Benavente, hacía notar que "sin variar en lo más insignificante las circunstancias, lo mismo pudo ser pateada". Y desengañada por sus propias experiencias en la escena, aseguraba que en ocasiones ese mismo público muestra una hostilidad "que ni comprende ni quiere comprender; que emite todo género de juicios impregnados de malevolencias, de filisteismo, de ironía sanchopancesca[48]."

Alguien tan acostumbrado al éxito literario como la autora de *Los pazos de Ulloa*, a quien todos llamaban "la ilustre autora", novelista, autora de cuentos, periodista, ateneísta y crítica literaria no podía entender ni aceptar sus repetidos fracasos en las tablas. Trató de justificarlos, por lo general, acusando a su público de estolidez e ignorancia, a pesar de que a sus estrenos acudiesen además de la flor y nata de la buena sociedad, "las personas que en Madrid asisten a las grandes solemnidades artísticas", al decir de Carlos Luis de Cuenca, la gente que "seguía paso a paso el movimiento teatral". Su temor al público le hizo ver enemigos, reales o imaginarios, dedicados a reventar sus obras: en Coruña fueron los "cuatro gatos" regionalistas cuya "patifestación" hundió *La suerte*, y en el estreno de *Verdad*, según Luis Morote, "se juntaron en el Teatro Español todos sus enemigos, dispuestos a devorarla, como en efecto lo hicieron de un modo implacable". Y cuando "Zeda" observó en su crónica que "las corrientes que dominaban en el público la noche del estreno no eran favorables a la autora, ésta se apresuró a responder que "esperaba que detrás del público hostil vendría la crítica encarnizada", pero que, en cambio, había contado con una "minoría, importante por su inteligencia, por su sinceridad y por su amor al arte".

A mi parecer, lo que hizo a doña Emilia incapaz de aceptar el consejo de actores amigos, e invulnerable al fracaso de sus obras, a las críticas adversas y a los pateos del público sería el convencimiento de pertenecer a una élite intelectual que se cernía sobre un mundo hostil, despreciable y prosaico. Como escribía refiriéndose al estreno de *Salomé*, "Hay una impresión siempre grata para quien es o se cree artista: la de saborear él solo, o por lo menos en comunión espiritual con la minoría, una sensación de arte intensa, nueva, refinada. Le rodea un público hostil, que ni comprende ni quiere comprender; que emite todo género de juicios impregnados de malevolencias,

[46] "Talía trashumante", 25.

[47] "Crónicas de España" (La temporada teatral). Marzo 1914, 188.

[48] "Crónica de Madrid. El estreno de *Salomé*", 1 Abril 1910, pp. 49-54.

de filisteismo, de ironía sanchopancesca; y en vez de servirle de molestia al artista, la actitud de la muchedumbre le estimula a recogerse en sí mismo, aislándose en su fruición estética e intelectual[49]."

* *

Para concluir, ni los fracasos en la escena ni las críticas adversas de sus obras convencieron a doña Emilia de la mediocridad de sus obras; y contra la evidencia achacó su mala acogida a sus enemigos y a la estulticia del público. Y no sabemos si cuando pedía consejos lo haría de forma retórica y solo esperaba que confirmasen sus propios pensamientos[50].

Había visto mucho teatro, conocía bien el que se representaba en el extranjero, estaba al tanto de lo que le gustaba al público, había reseñado acertadamente en la prensa muchas obras teatrales, e incluso tuvo la inestimable experiencia de participar en el montaje y en los ensayos de *Realidad* de Galdós. Pero los críticos hallaron que la "novelista eximia" carecía del talento necesario para escribir teatro. En *Verdad* vieron un drama exagerado y tremendista construído con los recursos propios de una dramaturgia arcaica en el que se advertían languidez y oscuridad en la acción, artificios melodramáticos, inconsistencias y un lenguaje afectado e impropio. *Cuesta abajo* era una obra sin interés, prolija y con episodios ociosos y pueriles que revelaba un incierto dominio de la técnica teatral y sus personajes eran falsos y borrosos. Y Fernando Díaz de Mendoza halló en *Juventud* un drama indeterminado e impreciso, que no provocaba emoción y cuyos personajes se movían sin poder presumir el móvil de sus acciones.

Las crónicas de Pardo Bazán son claras, desenfadadas y castizas, en ellas llama a las cosas por su nombre y el estilo linda a veces con el de una conversación entre amigos. Aunque sólo he tocado algunos aspectos de su crítica teatral relacionados con el público, es evidente que ésta va más allá de los confines de lo literario y que penetra de lleno en la observación directa de la sociedad contemporánea. Parece que los estrenos de sus obras atraían a un numeroso público lleno de expectación por los rumores que circulaban sobre ellas. Ese público que, salvo una escogida minoría, detesta está formado principalmente por gentes de la clase media y de la alta que leen sus críticas y acuden a ver sus obras. Pardo Bazán ridiculiza la incultura y vulgaridad espiritual de los caballeros que lucen sus condecoraciones, de las emperifolladas señoras, de las lánguidas jovencitas que coquetean con pollos pera que las guiñan el ojo, de plácidos burgueses que van al teatro a digerir la cena. Gentes muy diversas que nos recuerdan a las que acudían a la misa de moda en Marineda, ante los admirados ojos de la futura "Tribuna", y que comparten una moralidad tan intransigente como falsa. Blanco especial de su sarcasmo fueron las mujeres, que fueron sus peores

[49] Ibid.

enemigas y las primeras en abandonar el teatro en nombre de la moral, de la sociedad y de la familia. cuando se representaban las obras de Galdós o de la misma doña Emilia.

Pero para aquella sociedad intransigente, enemiga de innovaciones y con valores rutinariamente calderonianos que llegó a acusar a Echegaray de naturalista y de inmoral, el mayor pecado de Pardo Bazán fue, lo mismo que en Galdós, su inconformismo, el traer ideas nuevas a la escena como la independencia de las mujeres, la función rectora de éstas en la familia cuando los varones eran débiles o incapaces, y dejar sin su merecido castigo el adulterio.

Bibliografía

Abuín, A., "Un documento inédito para la recepción crítica del teatro de Emilia Pardo Bazán: Eugenio Carré Aldao reseña de *La suerte*", *Siglo Diecinueve (Literatura Hispánica)*, 4 (1998), pp. 95-101.

Batlles Garrido, Adelina, "Tres cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a Galdós", *Insula*, núm. 444, pág.4.

Bieder, Maryellen, "El teatro de Benito Pérez Galdós y de Emilia Pardo Bazán", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Frankfort am Main, 1989, pp. 17-24.

Bravo Villasante, Carmen, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: *Revista de Occidente*, 1962.

Faus, Pilar, *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*, II. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003.

García Castañeda, Salvador, "El teatro de Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión", en *Estudios sobre Pardo Bazán: In memoriam Maurice Hemingway*, edición de José Manuel González Herrán. Universidad de Santiago de Compostela, 1997.

González Herrán, José Manuel, "Benito Pérez Galdós en la crítica de Emilia Pardo Bazán (1880-1920)", en Yolanda Arencibia, María del Pilar Escobar y R. M. Quintana, eds., *VI Congreso Internacional Galdosiano 1997*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2000, pp. 85-99.

Hernández, Librada, "Clarín, Galdós y Pardo Bazán frente al teatro de José Echegaray", *Anales de Literatura Española*, 8 (1992), 95-108.

Larra, Mariano José de, "¿Quién es el público y dónde se encuentra?", *Artículos varios* (edición de Evaristo Correa Calderón), Madrid: Castalia, 1976, pp. 253-263.

Mayoral, Marina, ed., *La Quimera*, Madrid: Cátedra, 1991.

Menéndez Onrubia, Carmen, *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*. Madrid: CSIC, 1984.

Miguel de Val, Mariano, "Tentativas dramáticas de Da. Emilia Pardo Bazán", *Los novelistas en el teatro*. Madrid: Bernardo Rodríguez, 1906.

Nunemaker, J. Horace, "Emilia Pardo Bazán as a dramatist", *Modern Language Quarterly*, 6 (1945),161-166.

Pardo Bazán, Emilia, *El vestido de boda* (Monólogo.) *Obras Completas*, II. Madrid: Aguilar, 1972, 1601-1603.

_____, *La suerte* (Diálogo dramático.) *Obras Completas*, II. Madrid: Aguilar, 1972, 1604-1607.

_____, *Verdad* (Drama.) *Obras Completas*, II. Madrid: Aguilar, 1972, 1609-1633.

_____, *Cuesta abajo* (Comedia dramática.) *Obras Completas*, II. Madrid: Aguilar, 1972, 1634-1665.

_____, *Juventud* (Comedia dramática.) *Obras Completas*, II. Madrid: Aguilar, 1972, 1666-1684.

_____, *Las raíces* (Comedia dramática.) *Obras Completas*, II. Madrid: Aguilar, 1972, 1685-1702.

_____, *El becerro de metal* (Comedia dramática.) *Obras Completas*, II. Madrid: Aguilar, 1972, 1703-1721.

_____, *La Quimera. Obras Completas*, XXIX. Madrid: Renacimiento, 1891.

_____, *La literatura francesa moderna. III. El Naturalismo.* Madrid: Renacimiento: *Obras Completas* 41, 1891.

_____, "*Realidad.* Drama de Don Benito Pérez Galdós", *Obras Completas*, VI. Madrid: Renacimiento, 1891.

_____, *Crónicas en La Nación de Buenos Aires (1909-1921)*, edición de Cyrus de Coster. Madrid: Pliegos, 1994.

Ribao Pereira, Montserrat, "Documentos para el estudio del teatro de Emilia Pardo Bazán", en J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín, E. Penas Varela, eds., *Actas del Simposio "Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión"*, A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2005, pp.113-134.

Schiavo, Leda y Angela Mañueco Ruiz, "El teatro de Emilia Pardo Bazán: Documentos inéditos", en *Homenaje a R. Martínez López* (K. N. March, editor). Sada: Edicións do Castro, 1990, pp. 55-72.

Sotelo Vázquez, Marisa, " *Valencianos con honra* de Palanca y Roca, hipotexto de 'Ensayo sobre la literatura dramática revolucionaria', de *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 3 (2006), 137-148.

Varela Jácome, Benito, "Emilia Pardo Bazán, Rosalía de Castro y Murguía", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XX (1951), 405-429.

ÁNGELES QUESADA NOVÁS
(I.E.S. "DÁMASO ALONSO", MADRID)

Una espectadora de teatro llamada Emilia Pardo Bazán

Hace ya algún tiempo que los estudios sobre teatro han dejado de circunscribirse sólo a los aspectos filológicos y han abierto paso al análisis del mundo teatral como espectáculo, como hecho escénico sujeto a muy variados condicionantes extratextuales, entre los que figura, como no menos importante, la recepción por parte de los espectadores. Disponer de la opinión que sobre el hecho teatral de su época emite un espectador avezado, enriquece y vivifica la visión de un mundo complejo, no siempre fácil de captar en su totalidad, sobre todo si lo que queremos contemplar está situado a casi un siglo de distancia. De ahí que sea tan valioso poder ofrecer una panorámica de la escena madrileña desde la opinión emitida por una espectadora ilustre de finales del siglo XIX y principios del XX, que -según confesión propia- no perdía oportunidad de asistir a la temporada teatral con asiduidad, con entusiasmo y con... ojo crítico.

Me estoy refiriendo, claro está, a la mujer de letras Emilia Pardo Bazán, que suma a su labor de excelente narradora, la de poeta y la de dramaturga, amén de la de crítica de las tres variantes clásicas de la creación literaria.

La relación de Pardo Bazán con el mundo del teatro se debe sobre todo a que, según sostiene en un artículo de 1906: "ensayos, estrenos, éxitos y la mecánica interior que esto lleva en sí, despiertan mi curiosidad lo suficiente para entretenerme como a un mero *diletante*, por la observación y análisis de pasiones, miserias, luchas e ilusiones que ello envuelve." ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 26 de febrero de 1906; en Dorado 2005: 307). Pero esa curiosidad no se contenta con disfrutar como mera espectadora de las representaciones teatrales, sino que la proyecta hacia otras facetas como la de la crítica, es decir del comentario argumentado y expuesto al público con intencionalidad divulgativa, e, incluso, la empuja a adentrase en el ambicioso campo de la creación.

De cualquiera de estas tres facetas -espectadora, crítica, dramaturga- encontramos abundantes testimonios a lo largo de su obra escrita, así, por ejemplo, nos comunica su temprana afición al teatro en los *Apuntes autobiográficos* que preceden a la primera edición de *Los pazos de Ulloa*, cuando afirma que en sus años de recién casada y durante las estancias en Madrid "no perdía estreno ni renuevo de drama o de comedia"(Pardo Bazán [h 1900]: 708)[1]. Treinta años más tarde, en 1916, mantiene

[1] En esos mismos apuntes añade: "Excuso decir que a ratos perdidos cometí dos o tres dramas, prudentemente cerrados bajo llave apenas concluidos. Según puedo colegir hoy, no teniendo

incólume esa afición: "Yo confieso que el teatro es, permitidme que lo diga con una frase francesa mi *péché mignon*. Iría al teatro todas las noches..." ("Crónicas de España", *La Nación*, 2 de abril de 1916; en Sinovas 1999: II, 1100-1104).

Desde el momento en que, en 1889, fija su residencia en Madrid, su presencia en los teatros es asidua y muy poco después inicia su faceta de crítica teatral a través, sobre todo, de las páginas de su revista *Nuevo Teatro Crítico*, en las que, durante sus tres años de existencia, dedicó amplio espacio a la crítica de obras y de estrenos. Constituyen estos artículos un importante referente para entender su concepto de la obra teatral y su visión del estado de la escena y de la dramaturgia española, basten como ejemplos los artículos dedicados al estreno de *Realidad* de Benito Pérez Galdós (*NTC* 16, abril de 1892) o el titulado "El estreno de *Mariana* de Echegaray, o cuando Lope quiere... quiere" (*NTC* 24, diciembre de 1892).

Quizá sean unas frases del artículo dedicado al estreno de Galdós las que ayuden a comprender las razones que la impulsaron a intentar la difícil aventura de la dramaturgia: "La escena es un campo nuevo, libre (...) de serias competencias, un camino directo para intimar otra vez con el terrible público, para hacer vibrar con más intensidad sus fibras y despertar su embotada sensibilidad artística" (Pardo Bazán 1892: 22).

Sabemos que la recepción por parte del público de sus dramas no constituyó el éxito a que estaba acostumbrada en sus otras facetas literarias, lo que no la arredró, puesto que de sus siete títulos, escritos entre 1897 y 1909, (*El vestido de boda*, *La suerte*, *Verdad*, *Cuesta abajo*, *Más* (luego *Juventud*), *Raíces*, *El becerro de metal*) llegó a estrenar cuatro[2]. El fracaso de público tampoco la amilanó, sobre todo tras encontrar una justificación del mismo, al menos en lo que se refiere al primero de ellos: *Verdad*. En uno de los escasos artículos en que habla de su experiencia como dramaturga, el aparecido en *La Ilustración Artística*, pocos días después del estreno, llega a afirmar que el fracaso se debe a una "prevención especial en contra de mi drama, prevención que no esperó, para manifestarse, ni a que se levantase el telón y comenzase el primer acto. (...) el recurso de que echaron mano para indisponer al público con mi primer drama, quince o veinte días antes de que se estrenase, fue formarle una *leyenda*

ánimos para exhumarlos del nicho en que yacen, eran imitaciones del teatro antiguo. Alguno estuvo a punto de alcanzar los honores de la representación, sin yo pretenderlo. Un copista infiel lo dio bajo su nombre a un teatro de segundo orden, donde lo admitieron y empezaron a estudiarlo. Por fortuna sorprendí a tiempo el enredo, y puse el manuscrito a buen recaudo."

[2] *El vestido de boda*, "escrito expresamente para Balbina Valverde", se estrenó el 1 de febrero de 1898, en el Teatro de la Princesa.

La suerte, el 5 de marzo de 1904, en el mismo teatro, en función de gala, como beneficio para María Tubau.

Verdad, el 9 de enero de 1906, en el Teatro Español, unos día más tarde, el 22 de enero, se estrenó *Cuesta abajo* en el Gran Teatro de Madrid.

negra...". ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 26 de febrero de 1906, en Dorado 2005: 306)[3]. No contenta con esta explicación, continúa dando respuesta al crítico de teatro Francisco Fernández Villegas, *Zeda*, que ha calificado la obra con una palabra que parece molestarle: "equivocación".

> Yo no he de discutir el mérito o demérito de una obra mía; pero sin entrar en tales apreciaciones, quisiera aquilatar el alcance de la palabra *equivocación* en arte dramático. No se me ocurre negar que, en efecto, me equivoqué en *Verdad*, o mejor dicho, me hubiese equivocado, si de antemano llevase la presunción de ser aplaudida en esa obra; mas no la llevaba; la obra me parecía, como se dice en *argot* teatral, peligrosa, amén de extraña y nueva, que es otro peligro. Sabía yo además que detrás del público hostil vendría la crítica encarnizada, recargando; sabía que a mí no se me aplicaría absolutamente ninguno de los criterios de tolerancia que diariamente veo aplicar, y que para mí no se han hecho. En este respecto no me equivoqué, no podía equivocarme.

Y continúa impertérrita jugando con el vocablo hasta conseguir dotarlo de un significado positivo:

> Ese público era el de determinado teatro, en determinado período del arte dramático, en determinada nación. Con respecto a este público, me he equivocado. Es decir, con respecto a una gran parte de ese público, supongo que la mayoría. Una minoría importante por su inteligencia, por su sinceridad y su amor al arte, ha opinado de modo completamente opuesto, exaltando a *Verdad* en términos que no he de reflejar ni comentar. Basta saber que no fue mi equivocación de esas por nadie negadas, sino de las que promueven discusión, marejada, revuelo literario.

Como se puede observar, no se siente fracasada ni mucho menos, y su comentario refleja una -aparente- seguridad en el valor de una obra que, simplemente, no ha encontrado el público adecuado.

Pero no constituye la finalidad de este trabajo el análisis de sus dramas o el comentario de esos artículos, o de ese tipo de crítica atenta sobre todo a la índole de los textos y a su significado. Lo que me interesa comentar son aquellos artículos que giran en torno al espectáculo teatral, porque en ellos, y dada también la índole de las publicaciones en que aparecen, del lector asiduo a ellas, adopta una postura menos constreñida por la seriedad, por el rigor intelectual y deja abiertas las puertas a la emoción, al entusiasmo, o al desagrado y a la queja cuando son pertinentes. De tal manera que en una primera lectura sentimos la presencia de la cronista que mantiene al día a sus lectores asiduos, con un tono cercano, incluso cómplice; cuando lo cierto es que, al final, todos los artículos, incluso los más desenfadados, ofrecen una

[3] A partir de aquí, cuando transcriba citas de un mismo artículo, la datación aparecerá sólo en la primera de ellas.

vertiente en la que el análisis, la reflexión, la argumentación terminan por dotarlos de ese valor didáctico que impregna buena parte de su quehacer periodístico, situándolos así dentro del ámbito de la crítica.

Me estoy refiriendo a los artículos de que constan dos de los corpus más amplios de su obra periodística, que no son otros que los que componen la colección de "La vida contemporánea" para *La Ilustración Artística* de Barcelona y las "Crónicas de España"[4] para *La Nación* de Buenos Aires. Ambos conjuntos ofrecen su opinión sobre la vida cotidiana, y no sólo la madrileña -como era lógico dada su residencia habitual en Madrid- también de la española, de la europea y de la mundial, cuando se terciaba. Una personalísima opinión por cuanto en esos artículos vuelca sus simpatías, sus iras, sus desconciertos ante situaciones diversas, sus reflexiones severas o no, sus hipótesis sobre sucedidos pasados o por venir, su jocosidad, su sarcasmo o su amargura ante sucesos de la vida cotidiana.

La frecuencia de aparición de artículos dedicados a la vida teatral madrileña (con alguna incursión en la parisina) da fe no sólo de su ya confesada afición, también de su interés por compartir con sus lectores su preocupación por un género de arte que pasaba por un momento, demasiado largo, de crisis profunda, provocada -según ella- por una suma de elementos adversos que iban desde un público carente de sentido crítico, que demanda sólo diversión, a unos empresarios más atentos a sus arcas que a la promoción del arte y a unos autores vapuleados por los unos y tiranizados por el otro.

Ofrece, pues, este conjunto de artículos una visión dolida, pesimista[5], de la escena española plasmada por una persona que defiende un concepto del teatro cargado de connotaciones trascendentes: "Hay en el teatro infinitos elementos ajenos a la literatura, que le prestan interés humanísimo. Es un estudio, más viviente y sangrante que el de los libros. Es vida en que el artificio y la realidad, combinándose, dan por resultado un poco más de experiencia." ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 26 de febrero de 1906, en Dorado 2005: 307); y que considera, además, el hecho teatral como el reflejo de la cultura de un pueblo: "El teatro de cada pueblo

[4] Estos artículos aparecen con títulos diversos: desde "Crónica" a secas al más frecuente: "Crónicas de España", pasando por "Crónicas de Madrid" y "Crónica Europea". En algunos de ellos se añade un subtítulo.

[5] Un pesimismo bastante generalizado entre los críticos y estudiosos de la época, véase un ejemplo: "El teatro español ha llegado al período álgido de su decadencia. Aquí no hay autores. Las temporadas teatrales se suceden unas a otras con soporífera monotonía sin que se estrene una obra que valga la pena. La juventud, de la que hay que esperarlo todo (...) se ahoga en el pantano inmenso del *género chico*, atraída por la especulación, ajena en su rastrera vulgaridad a toda idea de arte. El teatro español agoniza... Es verdad; realidad triste, axiomática. Descendemos." (Martínez Espada 1900: 249-250).

y de cada período de la vida histórica de un pueblo, revela el desarrollo de su evolución." ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 1 de enero de 1907, en Dorado 2005: 330). Junto a esta visión del valor del teatro en tanto que manifestación viva de la realidad, defiende también su importancia como instrumento didáctico, en tanto que transmisor de belleza:

> No sé si voy en contra de las opiniones admitidas, y es este caso me importa poco; declaro que la educación de las naciones y de los pueblos va más arriba que escrúpulos pueriles, y el arte eleva más que la moral al uso... Infinitamente más. La proscripción del arte grande y serio ha dado por fruto la invasión victoriosa de todos los géneros inferiores: se condena a Lope, a Tirso, a Calderón, y se entroniza el *vaudeville* inepto, la zarzuelita chabacana y obscena, o la comedia con moraleja boba. Poco a poco, los espectáculos ínfimos, sin valor artístico, van formando un pueblo que ignora el arte. Y no conozco nada que tanto contribuya a las decadencias profundas. ("Crónicas de España. Teatro y Arte, *La Nación*, 12 de abril de 1912, en Sinovas 1999: I, 645-646).

Sírvanos, pues, estos primeros apuntes como antesala de aquellas crónicas en las que una exigente espectadora va delineando su peculiar concepto de lo que debería ser el ideal de teatro. Un ideal que asoma en varios artículos -algunos de ellos bastante alejados en el tiempo- casi sin modificaciones, de donde se deduce tanto la firmeza de su convicción, como la lenta marcha de la evolución de la escena española, al menos mientras ella se cuenta entre el público asiduo. Y como de lo que está hablando es de un ideal, adopta un tono en que, junto a la persistente queja por el abandono del teatro clásico, asoma también su mejor arma: la ironía, y, junto con ella, la convicción de que sus propuestas son, de momento, inalcanzables. Así manifiesta, ya en 1899, la posición que la caracterizará hasta el final de sus días :

> Si yo fuese archimillonaria, construiría y sostendría un teatro donde representasen a Shakespeare. No diariamente, porque el arte, a diario, pierde la fuerza sugestiva y degenera en hábito o inerte rutina; pero con frecuencia, siempre que el alma lo pidiese. En Shakespeare se encuentra todo: la comedia, la tragedia, los grandes dramas de la historia. Cuando España se *regenere*, como ahora se suele decir, podrá subir Guillermo a la escena española. Guillermo, que es un creador completo, necesita públicos completos, capaces de sentir y gozar con el terror, con la reflexión, con la pasión, con el sueño, con la sal concentrada y con la emoción intensa. Público en que haya más sanguíneos, nerviosos y biliosos, que linfáticos y anémicos. Público que sepa reconocerse a sí propio en cada matiz, aspecto y *posición* de la vida humana. Mientras no sea así, a Shakespeare, para que el público lo acepte, será preciso envolverle en el mantón de las donosas *bravías* o disfrazarle convirtiendo a *Troilo y Cresida* en zarzuela bufa; y mejor que mejor si de la *Comedia de equivocaciones* puede salir una piececilla de *quid pro quos*, de las *Alegres comadres* una gresca en una taberna de las Vistillas, del *Mercader de Venecia* un episodio de casa de préstamos y capa empeñada... y así sucesivamente. ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 3 de abril de 1899, en Dorado 2005: 128).

En este caso, la exposición de su deseo, emitida con un tono bastante amargo, apenas sirve para velar el hondo pesimismo que preside su visión del panorama nacional. Fuertemente conmocionada por el Desastre del 98, Pardo Bazán aspira, como otros intelectuales de la época, a que se produzca la regeneración del país, de los españoles, trasmutados en esta crónica en frío y desdeñoso público, incapaz de entender lo sublime del arte, ansioso sólo de diversión pasajera.

Ese sueño de mecenazgo con que arranca el párrafo comentado volverá a aparecer años más tarde, en 1911, si bien atemperado, puesto que desvía el encargo hacia el Estado. A reflexionar sobre esta importante tarea, la de mantener un teatro estatal, en el que la finalidad primera fuese la representación de los clásicos, dedica toda una crónica en *La Nación*. La excusa para extenderse sobre el tema es la felicitación a la compañía del Teatro Español "por el repertorio que está representando y dando a conocer a generaciones que casi ni lo sospechaban" ("Crónicas de España", *La Nación*, 17 de marzo de 1911, en Sinovas 1999: I, 503-508), y comentar de paso la representación de *Un drama nuevo* de Tamayo. El comentario sobre esta obra le da pie a lamentarse de la sequía de autores y obras: "Dos noches seguidas he visto dos grandes creaciones: *La vida es sueño* y la joya del repertorio de Tamayo. Sin entrar en odiosas comparaciones, sentí ambas noches la misma sensación de desaliento pensando en lo actual. ¡No poder crear esto! ¡Que el molde se haya roto!"

Comienza este artículo con un recorrido por los países donde sí se puede ver teatro español clásico -Alemania- y aquellos otros donde mantienen en escena a sus clásicos -Francia-, para terminar recalando en una queja sobre la ausencia de teatro clásico en los escenarios españoles: "Y mientras esto sucede (...) nosotros nos amodorramos en la indiferencia hacia nuestras glorias más esplendorosas y desdeñamos un teatro tan copioso y original, y tan alto, que bien puede afirmarse que a nuestros dramaturgos no les ha puesto el pie delante sino uno, que se llama Guillermo Shakespeare."

Tras tan laudatoria defensa del teatro clásico español, emite una sugerencia a los poderes públicos:

> El Estado, que subvenciona la Ópera (no habiendo en ese terreno mucho que aplaudir en nuestra producción), debiera subvencionar espléndidamente un teatro español donde no se representase sino nuestro arte dramático, y el lujo y propiedad de la *mise en scéne* fuese debido homenaje a tanta gloria. Allí el público saborearía ese vino añejo, de gusto incomparable, de esencia enérgica, tan diferente de los averiados licores que a diario nos están sirviendo en los bodegones del arte moderno. Así saldríamos alguna vez del polvillo de estrenos efímeros, que no dejan huella en la memoria.

Hacia el final ya de la crónica, reitera la felicitación a la compañía del Español, lo que le sirve de excusa para emitir su deseo de ver representadas todas aquellas obras del repertorio español clásico, desde Lope y Calderón a los románticos. Por último, no olvida que la crónica está dirigida a lectores de ultramar, de ahí que exprese

otro sueño: el de la existencia de una compañía teatral que llevase todo este teatro mencionado a América, ya que nuestros "clásicos son los mismos que tantas naciones americanas pueden llamar sus clásicos también."

Un año más tarde y en las páginas del mismo diario bonaerense, bajo el muy expresivo subtítulo "Teatro y Arte", y con la excusa del comentario al estreno de *La marquesa Rosalinda* de Valle-Inclán, pasa a exponer una muy interesante visión de las tendencias de la literatura española actual, con especial incidencia en la dramaturgia[6], para terminar reiterando su protesta por la ausencia de teatro clásico en los escenarios: "No puede ser pueblo idealista aquel que no siente la hermosura del arte; y España pierde, sin saberlo, una virtud, una energía, al dejar caer en el olvido las joyas de su gran teatro del siglo XVII, envidiado, admirado, comentado, traducido, representado en Alemania, mientras lo prohibimos aquí." Este reproche termina con la expresión de un anhelo mediante una fórmula que nos suena a ya conocida:

> ¡Oh, si yo fuese reina o archimillonaria! Montaría un teatro donde no se representasen sino obras de verdadero arte puestas con absoluta propiedad, con lujo si así convenía al argumento y al ambiente, y siempre con hondo realismo, y en este teatro se educaría el

[6] "Hoy, no cabe duda, la literatura ha sacudido el yugo de la verdad. Después de un período en que reinaron el documento, el estudio y el análisis, en el terreno de la que antes se llamara la fábula y la amena literatura; después de haber otorgado la alternativa artística a lo más humilde, prosaico y feo, a lo vulgar; ahora se ha pasado al extremo opuesto, y lo mismo la lírica que la novela, que el teatro, se impregnan de neoidealismo muchas veces enfermizo, y acaso mero retroceso a los estados de alma que el Romanticismo, allá en 1830, determinó. El Renacimiento del teatro poético en España no es sino el Renacimiento del Romanticismo, teñido en el humorismo poético de Rostand y Verlaine. No es difícil discernir estas corrientes en el teatro de Marquina, en el de Valle Inclán, en el de Villaespesa. Son retoños románticos, que encuentran perfectamente dispuesto el terreno, porque en España, las reacciones románticas, en una o en otra forma, no han dejado nunca de producirse, y cuando se decía que los dramas de Echegaray eran realistas, reíame yo del error de que no se viese en ese teatro lo que saltaba a los ojos, lo que era preciso estar ciego par desconocer; una nueva encarnación del Romanticismo nacional. Apenas rota por el Clasicismo del siglo XVIII, el moratiniano, la cadena volvió a soldarse, y son sus anillos Zorrilla, el duque de Rivas, Martínez de la Rosa, García Gutiérrez, Fernández y González, Rodríguez Rubí –y, después de un período de buen sentido y moraleja-, Echegaray, Cano, Guimerá, hasta llegar al teatro poético de ahora, en el cual marcadamente se retrocede al punto de partida...

No es fácil predecir si esta fase literaria señalará una etapa brillante, o si nos lleva a un amaneramiento infecundo. Por ahora va dando de sí obras diversas, no todas reductibles al tipo común romántico (...) Las obras de Benavente, por ejemplo, habría que clasificarlas por grupos, porque no responden todas a igual tendencia, ni caben estrictamente dentro del molde del teatro neoidealista, siendo en su gran parte estudios sagacísimos de psicología, costumbres y alma moderna. El teatro de Marquina juega en los linderos de la historia, a poco más sería histórico al modo del de Casimiro Delavigne. El de Valle Inclán propende a la pintura soñadora de momentos sentimentales y localidades pintorescas; hay en este autor, acaso más que en ninguno, la necesidad de situar, en un ambiente adecuado, a sus héroes. Por tal concepto, es de todos el más realista." ("Crónicas de España", *La Nación*, 12 de abril de 1912, en Sinovas 1999: I, 642-646).

gusto de las generaciones. Haría, en suma, por Lope, Calderón, Tirso, Shakespeare, y demás astros del firmamento dramático, lo que hizo por Wagner el rey Luis. Eso debiera realizarlo, a pérdidas o ganancias, el estado español. Pero sí; en eso estaba pensando...

Unos años más tarde, en 1916, con alguna variante, puesto que la finalidad del artículo es subrayar los valores didácticos del teatro: "No se trata de enseñar la historia como en una cátedra, sino de familiarizar con los personajes y el sentido íntimo de la historia patria al pueblo, y a los que, sin ser pueblo, ni aun la sospechan" ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 10 de enero de 1916, en Dorado 2005:579), reaparece la expresión de su sueño, y como tal sueño lo expone:

> Si yo fuese uno de esos archimillonarios que pueden permitirse caprichos ruinosos, me gustaría sostener ese teatro, y empezando por la época romana, seguir todas las etapas de nuestra vida nacional, desde Sagunto y Numancia, hasta lo recientísimo, África y sus heroísmos, que parecen legendarios. Y convidaría a los niños, y a los estudiantes, y me gastaría un dineral en reconstruir cada época y cada ambiente. ¡Hermoso sueño! No sé cómo no hay quien, pudiendo, lo realice.

Muy poco después, volvemos a encontrar la misma queja y, casi, las mismas propuestas y argumentos; en este caso se dirige al lector español, al que le cuenta la anécdota de cómo para huir del vano teatro actual, asistió a una representación en "un teatro popular, el de Price, donde trabaja Borrás poniendo en escena obras del antiguo repertorio (Dios se lo pague)" ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 18 de diciembre de 1916, en Dorado 2005: 614). Allí se encuentra una sala llena de un público no culto, que sigue con atención y entusiasmo la representación de *El zapatero y el rey*, ello la conduce a insistir en su propuesta:

> He aquí lo que me gustaría, si estuviese en mis medios, subvencionar. Un teatro donde por turno se representasen las obras más escogidas del repertorio, lo mismo antiguo que moderno. Un teatro de arte, de poesía, de tradición, de altura. Tengo sed de él. Si en mi teatro se representase *El zapatero y el Rey*, verbigracia, no había de faltar en él detalle. (...) Y comparsas y figurantes, y por supuesto los actores, vestirían y se caracterizarían con propiedad escrupulosa, para causar la máxima ilusión. (...)
>
> Pero ¿quién sueña en tales iniciativas? Vamos degenerando entre chistes de sacacorchos y sensiblerías de antiguo folletín. Como arca cerrada y material perdido yacen en las Bibliotecas los tesoros de nuestra Musa, las sales de Tirso y Alarcón, la fuerte emoción dramática y filosófica de Calderón y Lope. Y Zorrilla, el romántico de la perilla y la capa, y Rivas, el semiheleno, y Tamayo, el sespiriano, se van arrumbando, apenas recordados por la generaciones, (...)
>
> Mi teatro ideal no llegará nunca a la realidad. Comprendo muy bien a Luis de Baviera, que se hizo para sí su sala de ópera.

Se habrá observado que, además de mantener un mismo ideal de teatro hasta casi el final de su vida, junto a la crítica por la desaparición en la escena del teatro clásico,

reitera también su deseo de poder contemplar unos montajes correctos: "con lujo si así convenía al argumento y al ambiente, y siempre con hondo realismo."; un vestuario decoroso, realizado "con propiedad escrupulosa"; en unos teatros que reúnan las condiciones de dignidad que el espectáculo merece. Porque Pardo Bazán tiene muy clara la noción del teatro como hecho teatral, como espectáculo[7], consistente en una suma de texto y elementos extratextuales: escenografía, vestuario, actores, y el no menos importante: el público.

Este concepto del teatro como espectáculo aparece ya en una de las crónicas más tempranas de *La Ilustración Artística*, subtitulada "Talía transhumante", en la que con la excusa del inicio de la gira de la compañías teatrales por las ciudades llamadas entonces "de provincias", esboza su concepto del hecho teatral como espectáculo total. Se inicia este esbozo con una enumeración de elementos extratextuales que confieren al acto casi el rango de un rito: "el recinto iluminado, los palcos atestados, las butacas sin una mella, el paraíso hormigueando, la atmósfera vibrante, las discusiones de los entreactos y el silencio religioso del momento en que sube el telón."("La vida contemporánea. Talía trashumante", *La Ilustración Artística,* 13 de abril de 1896, en Dorado 2005: 55). Pasa a continuación a aludir a lo que llama el eterno "problema, mil veces planteado. ¿El teatro es literatura a secas, o es literatura auxiliada imprescindiblemente por la representación, el decorado y los trajes?". Aunque al respecto no expresa una opinión clara, ésta parece latir en la pregunta que antecede al párrafo citado: "¿Qué es una comedia despojada de su aparato escénico, sin decoraciones, sin trajes, sin la magia del acento y del *juego* de la actriz, sin el grito de la pasión y sin el retoque gracioso de la malicia y de la risa?"

Porque el marco, la escenografía y el vestuario no serían nada sin la imprescindible presencia de los actores, y a ellos dedica en esta crónica dos párrafos en los que enfatiza la dureza de una vida profesional dividida entre las dos funciones diarias y los ensayos en condiciones incómodas: "mientras fuera brilla el sol y el aire primaveral refresca el alma, el actor yace sepultado en un recinto oscuro, alumbrado sólo por una candileja eléctrica, cuyo foco se pierde en las tinieblas del negro escenario y de la sala fantásticamente gris, pues no hay aspecto más raro y más triste que el de un teatro de día, apagadas las luces y desierto."

Pero aún queda otro elemento importante, porque forma parte básica de todo espectáculo teatral: el público, los espectadores. Y a ellos alude también en esta crónica, en que los acusa de escasa preparación y atención, ya que su respuesta a la oferta de espectáculos no suele estar guiada por el buen gusto sino por el mero placer de la diversión, de ahí que termine por calificarlos de "antojadizos, lunáticos, variables" cuando prefieren una función circense a una representación con grandes actores.

[7] "... tomo el teatro -sin exceptuar el mío- como *espectáculo*." ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 26 de febrero de 1906, en Dorado 2005: 307).

Leída esta crónica no nos cabe duda de que su mirada crítica abarca todos esos elementos, y sobre todos ellos hablará, efectivamente, en crónicas posteriores; si bien prestándoles distinto grado de atención. Actores y público se constituyen en los elementos que aparecen con mayor frecuencia, mientras que sobre la escenografía y el vestuario, que ella desea siempre acordes con la importancia del espectáculo, no se extiende en demasía. La excepción al respecto, es decir el comentario reiterado, la reserva para sus crónicas sobre el Teatro Real y las representaciones operísticas[8] a las que dedica severas palabras: "La visible impropiedad escénica de antaño ha quedado vinculada a un solo teatro de Madrid; el más caro, el más aristocrático, el de la Ópera (...) El Real estropagiento, polvoriento, desenfadado y sin escrúpulos. (...) Visto de cerca asombra por lo sucio (...), la escena sin barrer, las decoraciones cayéndose de viejas..." ("Crónicas de Madrid. *La corte de los venenos*", *La Nación*, 30 de enero de 1910, en Sinovas 1999: I, 352-356).

En lo relativo al resto de los teatros madrileños, vale la pena detenerse en esta crónica bonaerense dedicada a comentar el estreno de *La corte de los venenos* del autor francés Sardou. En la primera parte de artículo se extiende en la relación de las reformas llevadas a cabo en el Teatro de la Princesa por el matrimonio Mendoza-Guerrero "que compraron el edificio y desplegaron en él ese esplendor y refinamiento a que tienen habituados a los públicos de España y América". Hace a continuación un recorrido por las instalaciones generales, de las que le admira "un telón, que es una maravilla, toda clase de comodidades, la innovación de instalaciones higiénicas adelantadísimas" tanto en los camerinos como en los destinados al público, "el derroche de luz eléctrica (...) las ricas alfombras", sólo encuentra excesiva la calefacción. Centrada ya en el estreno que quiere comentar, introduce el tema pergeñando una a modo de historia de la escenografía en la escena madrileña, quizá no demasiado objetiva y ello debido a la admiración que siempre demostró por la pareja de actores-empresarios.

> Hay dos eras escénicas: antes y después de los Mendoza. Antes asistimos a representaciones lánguidas, en teatros fríos y vacíos, cuyos pasillos alfombraban esputos y papeles rotos y colillas; los actores parecían contagiados del hielo de los espectadores, y si la obra era de *capa y espada*, en suma, si pasaba en un siglo arriba del XVIII -fuese el XIII, fuese el XVII- sacaban la misma cota o el mismo birrete de lacia pluma, iguales tocas y haldas, y el mobiliario se componía invariablemente de una mesa con tapete rojo y galón dorado, un sillón gótico y dos taburetes inclasificables. Yo he visto *El Trovador*, el acto de los desposorios en un salón Luis XV, y he visto, en el mismo drama, a Leonor, raptada por Manrique, enseñando unas botas de elástico y unas medias de algodón blanco que partían los corazones... Y esto, no en ningún teatro de provincia, sino en el Español, nada menos...

[8] Unas crónicas verdaderamente interesantes para conocer la recepción en España de las novedades operísticas de la época, por ejemplo las obras de Wagner o de Strauss.

> Y vinieron los Mendoza, y todo cambió. Su ejemplo fue contagio. El respeto a la historia se impuso. Cada obra tuvo su ambiente. Si algo he oído decir de la presentación de las obras por esta pareja de artistas, es que extreman la fidelidad.

Gracias, pues, al ejemplo dado por estos empresarios[9], puede afirmar la cronista que "todos los teatros de Madrid compiten hoy en esmero para el decorado y el vestuario."

Pero esto sucede en torno a 1910, en las crónicas escritas antes de esta fecha lo que asoma con más frecuencia es la queja ante la pobreza e impropiedad de la escenografía y del vestuario. Así, en 1898 subraya la excepcionalidad de un estreno, el de *Madame Sans-Gêne* de Victoriano Sardou (con el título de *La corte de Napoleón* en la versión castellana), basada precisamente en "la exactitud, propiedad y lujo en trajes, decoraciones y mobiliario" ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 21 de febrero de 1898, en Dorado 2005: 100). En 1899, justifica el éxito de *Cyrano de Bergerac* debido también a "diversos motivos: decoraciones bonitas, lindos trajes bien adaptados a la época, animación y variedad de las escenas." ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 20 de marzo de 1899, en Dorado 2005: 127). Esta constatación de las posibilidades ofrecidas por compañías foráneas le da pie para criticar la pobreza de medios habitual en la escena madrileña y para exponer su idea acerca de la finalidad que debe perseguir toda puesta en escena:

> Aquí donde se han escrito en verso tan bellos dramas, se ha adolecido siempre de servir el verso como se sirve el cocido en Castilla: sin adornos de ninguna especie, solo, completamente solo, aislado, en largas tiradas declamatorias o con interminables diálogos, sin que los ojos del espectador se recreen en nada que los distraiga y entretenga, sin que su imaginación se empape en el ambiente que corresponde a aquella poesía, a la manifestación oral de aquellos sentimientos. Suponed a un hombre de *ahora* asistiendo a una representación de *El Trovador* –en el cual hay *tela* para un éxito como el de *Cyrano*, pero *tela* que no se ha cortado ni plegado mañosamente- y figuraos que mientras oye a Manrique y a Leonor requebrarse y exhalar sus quejas, no ve en torno de esas dos aisladas figuras románticas nada del ambiente romántico también, nada de la compleja vida medioeval española; la dama viste vagamente como visten todas las damas de teatro, un traje que así puede ser del siglo XV como del XVII; el Trovador lo mismo; el convento tampoco tiene fisonomía propia, parece un *Sacre Coeur*; ni menos el campamento de gitanos, ni la corte de los reyes: hay en todo ello infinitos elementos pintorescos que no se han explotado, y que se deja a cargo del espectador adivinar, suponer o fantasear, trabajo del cual se engendra inevitable fatiga. En vez de entretenerle, sorprenderle, deslumbrarle, se le obliga a que sin más ayuda de los sentidos que lo que entra por el oído -los versos-, se *haga* la atmósfera de ilusión en que es preciso alentar para sentir el entusiasmo lírico...

[9] La pareja de actores empresarios mantenía un concepto naturalista de la puesta en escena, adoptado tras conocer en París los criterios escénicos del director francés André Antoine, quien les visitó en Madrid en 1903. Así, junto con Antoine "entendían que el espacio escénico debía reproducir fielmente el medio social evocado en la obra." (Cañizares 2000: 155)

Entrados ya en el siglo XX, debió modificarse la atención prestada a la escena por buena parte de los teatros[10] y ello conduce a la crítica a congratularse de ello en una crónica de 1905: " Hoy los teatros no están, como hace quince años, reducidos a estrenar una decoración cada cuatro meses, y a vestir de ajada percalina a los comparsas." ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 27 de febrero de 1905, en Dorado 2005: 280).

Propiedad y decoro, pues, en la escenografía y el vestuario son sus aspiraciones sobre todo cuando de teatro clásico se trata, y no se cansa de insistir en ello: "En los escenarios extranjeros, gran parte de su atractivo es la riqueza, propiedad y refinamiento de la presentación escénica". ("Crónicas de España. Paul Hervieu", *La Nación*, 7 de junio de 1914, en Sinovas 1999: II, 903). Ahora bien, en el teatro contemporáneo advierte preocupada que la situación contraria, es decir, la prioridad dada a estos elementos, puede ser también nociva. Ella no cree que "las suntuosas decoraciones, los trajes magníficos y originales de las actrices, sean un elemento de arte tan poderoso y decisivo como se cree" ya que este exceso puede conducir a "*salvar* obras sin mérito ni alma por medio de la indumentaria, los muebles y los detalles realistas." ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 6 de mayo de 1917, en Dorado 2005: 339). De donde, en las representaciones de teatro contemporáneo se corre el riesgo de que lo principal -el texto- pase a convertirse en secundario y de que el público vaya al teatro

> a ver ropa nueva y a aprender estilos y colores para la moda primaveral. Se admira una silla y se olvida un carácter; se ensalza un biombo y se prescinde de una escena capital. Los aplausos más sinceros son para los pintores escenógrafos. El runrún admirativo queda reservado para un sombrero *dernier cri*. Las obras teatrales son más elegantes, más lujosas, más refinadas que la vida. Lo único que no son es... eso, *vida*[11].

Sólo depone esta actitud crítica ante el lujo escénico gracias al ejemplo dado por la pareja Mendoza-Guerrero, como vimos en un artículo citado más arriba:

[10] Quien inició esta evolución fue el actor y director Emilio Mario, en el Teatro de la Comedia. De las compañías extranjeras que pasaban por su teatro -y que llevaban siempre al frente a grandes actores como la Mariani, Zancconi, la Réjane o Novelli-, aprendió "el cuidado en la escena, en la presentación, el mobiliario, la colocación de los personajes y otros extremos, acabando con rutinas y arraigados convencionalismos." (Deleito y Piñuela, s. f. : 157).

[11] El cuidado en la elección del vestuario se debía a que el prestigio de la compañía giraba en torno a la actriz principal, cuyo apellido, junto al del empresario, solía conformar el nombre de la compañía. La actriz, pues, "debía aparecer en escena como un modelo de belleza y distinción. La elección del vestuario es, por este motivo, primordial e independiente de las características del personaje por caracterizar." (Cañizares 2000: 68). De la importancia que llegó a tener el vestuario de las primeras actrices da fe el hecho de que la revista *El Arte del Teatro* abrió una sección titulada *La Moda en el Teatro* dedicada a describir los modelos lucidos sobre el escenario.

"Crónica de Madrid. *La corte de los venenos*". A partir de ahí, los comentarios sobre montajes escénicos se circunscriben al elogio de los efectuados sobre todo por esos empresarios, en los que el lujo estaba siempre supeditado a la fidelidad histórica y a la propiedad de la escena, y que se observa en la preocupación por "estudiar tan bien los trajes, muebles y decoraciones". Esta circunstancia además ha servido para que ella, ya en 1914, termine por aceptar, bien que no con pleno convencimiento que:

> es lo cierto que el público se engolosina con mil quisicosas, al arte muy ajenas, y con otras que tienen aspecto artístico, pero no son arte puro; y el público asistirá a la Princesa porque María y Fernando son unos actores muy eminentes y por el mérito de algunas obras, convenido; pero también le llevan allí los encantos de la escenografía, los trajes, galas y adornos, y el deseo de verse, de hacer lo propio que hacen los demás, de coquetear en los entreactos, y cien mil alicientes que no se relacionan con el genio de Shakespeare, Calderón y Lope de Vega. ("Crónicas de España. Paul Hervieu", *La Nación*, 7 de junio de 1914, en Sinovas 1999: II, 902-906).

Una parte fundamental del hecho teatral recae, sin duda, sobre la capacidad profesional de los actores responsables, en gran medida, del éxito o fracaso de una obra. Por las palabras que a ellos dedica Pardo Bazán, en la crónica "Talía trashumante", cuando enfatiza la dureza del trabajo, se deduce que siente gran respeto por una profesión que tantos buenos ratos le depara y sobre la que tiene una opinión definida. Prueba de ello son aquellas crónicas en las que expone, de forma bastante clara, sus ideas acerca de la profesión. Quizá ninguna sea tan respetuosa como la aparecida el 8 de febrero 1897 en la colección "La vida contemporánea" con el subtítulo "De ayer a hoy". En este artículo, que comienza congratulándose por la entrega a Sara Bernhardt de la Legión de Honor francesa, terminará por centrarse en la reivindicación de la dignidad del oficio de actor, para lo cual saca a relucir su erudición e inicia la andadura del artículo con una exposición crítica sobre la escasa consideración que la sociedad ha tenido por el oficio actoral a lo largo de la historia y que se concreta en que la "posición del actor y de la actriz en sociedad siguió siendo anómala y falsa, muchas veces humillante." ("La vida contemporánea. De ayer a hoy", *La Ilustración Artística*, 8 de febrero de 1897, en Dorado 2005: 74). Esta situación -afirma- se debe a dos factores: "el social y el puramente religioso", de los que el primero marcaba la profesión de actor como un "oficio que envilece", mientras el segundo subrayaba "la creencia de que el teatro, resto y reliquia de las épocas del paganismo, relaja las costumbres e incita a pecar".

Pero lo que más indigna a nuestra escritora en este artículo es la actitud ante la muerte y la prohibición de enterramiento de actores en sagrado, "cuando a tantos próceres y poderosos que han oprimido al mundo con sus delitos, sus vicios, su injusticia o su inepcia, se les hacen ostentosos funerales y se les erigen ricos mausoleos con encomiásticos epitafios." Esta última reflexión la conduce a recordar el episodio del enterramiento nocturno, a escondidas, de la actriz Adriana Lecouvreur en 1730 y a ponderar si la entrega por el gobierno francés de la condecoración más

que "recompensa a Sara Bernhardt, significa la reparación a la memoria de Adriana Lecouvreur." Esta evocación de la actriz legendaria no es casual, ya que informa de inmediato que acaba de leer "un libro en que se refiere con nuevos datos la vida y fin de Adriana"[12]. Lo reciente de la lectura la anima a contar la historia de la actriz[13], tras lo cual, ya al final del artículo, sostiene que "la negra página de su entierro ha servido para infundir respeto y estimación al arte dramático."

Se observa en el respetuoso tono adoptado para resumir una historia que, indudablemente, la conmueve, así como en el duro reproche que dedica a aquella sociedad intolerante, que ella no admite semejante consideración negativa del oficio actoral. Sus comentarios sobre actores y actrices -salvo aquellos en que el afecto está más presente que la objetividad de la crítica, caso frecuente cuando de hablar de los Guerrero-Mendoza se trata- suelen mantenerse dentro de los estrictos límites del buen o mal oficio del aludido, utilizando para ello una metodología propia, consistente en "mirar al artista en sí mismo, en sus condiciones propias, en su psicología y su temperamento; es decir, en su alma y su fisiología" ("Crónicas de España", *La Nación*, 8 de julio de 1911, en Sinovas 1999: I, 540-545).

Su visión del oficio puede deducirse de lo expuesto a lo largo de distintas crónicas: "Actor que tiene la cara de palo, jamás dominará al público. Y hay fisionomías así, cerradas, densas, sin juego, sin luz, bellas acaso, o nobles, o simpáticas, pero paradas, resistentes, en que la emoción, verdadera o fingida, no abre surco." ("La vida contemporánea. Ermete Novelli y su repertorio", *La Ilustración Artística*, 11 de mayo de 1896, en Dorado 2005:56). Prima, pues, en su preferencia el actor expresivo, capaz de comunicar emociones con sus gestos y sus silencios. En cuanto a las formas de actuación, en otro artículo comenta: "Yo no creo que hay (*sic*) un molde sacramental para caracterizar un personaje. Cada actor puede sentirlo e interpretarlo a su manera, y en aquel momento producirnos sensación que nos conmueva y nos haga percibir la poesía especial del tipo, (...) cada artista tiene su escuela y puede lograr por medio de ella efectos grandes e inesperados." ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 27 de noviembre de 1899, en Dorado 2005: 145). Dicho lo cual, se decide a emitir opinión y a confesar sus propios gustos: "Si se me preguntase mi predilección, siempre votaría a favor de la naturalidad, de la dicción dramática sí, pero no *cantabile*,

[12] No ofrece nombre del autor ni título de ese libro, pero sí alude al "drama de Scribe y Legouné, titulado *Adriana Lecouvreur*, que estrenó Rachel y que representó en Madrid Sara Bernhardt no hace mucho."

[13] Acaso resumen el libro leído a lo que habría que añadir su propio conocimiento, sobre todo a partir del drama de Scribe, que, años antes, había traducido. Dicha traducción ha sido rescatada por Monserrat Ribao: "Fragmento de una traducción juvenil inédita de Emilia Pardo Bazán: *Adriana Lecouvreur*", en *Theatralia 4. V Congreso Internacional de Teoría del Teatro. Teatro Hispánico y Literatura Europea*, J. G. Maestro (ed.), Vigo, Universidade de Vigo, 2002, pp. 81-118).

no con *crescendos* musicales y arpegios de voz y aires de bravura." Remata este posicionamiento acudiendo a un ejemplo expuesto en tono jocoso:

> Ahí están, por ejemplo, en el *Tenorio*, las nunca bien ponderadas y archiconocidas décimas del sofá. ¿Comprende nadie, ni cabe en cabeza humana que, una noche de luna, entrando por la ventana la fragancia de los azahares, reunidos don Juan y doña Inés se pongan a gritar? ¿No es más lógico que aquello que van a decirse se lo digan a media voz, como un susurro dulcísimo? La eficacia de las frases de don Juan ¿no ganará mucho con el misterio y la reprimida vehemencia? ¿Se concibe un seductor a berridos?

Uno de los rasgos que caracterizan a la Pardo Bazán comentarista de la actualidad, cuando emite opinión acerca de artistas contemporáneos, sean escritores, pintores, músicos o actores, consiste en una sabia mezcla de discreción y cautela que se hace evidente en la escasísima, por no decir nula, presencia de crítica adversa o negativa. De ahí que, en la mayor parte de las crónicas en que aparecen citados actores españoles, las referencias sean breves, del estilo de: "Los actores representaban muy bien. La Cobeña y Thullier estaban elegantes..." ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 3 de abril de 1899, en Dorado 2005: 128) o "La interpretación merece llamarse excelente. Morano bordó el personaje (...) Matilde Moreno (...) hizo el papel de Alicia de un modo admirable." ("Crónicas de España", *La Nación*, 17 de marzo de 1911, en Sinovas 1999: I, 504). Sólo se permitirá opinión extensa en muy determinados casos, como veremos más adelante. Pero hay algunas excepciones, como la que paso a transcribir, en el que, con la excusa de señalar lo que a ella le parece un defecto en un famoso actor italiano -Ferruccio Garavaglia-, saca a colación a dos grandes de la escena española: Antonio Vico y Rafael Calvo:

> Hemos tenido en España un ejemplar de actor desigual y genialísimo a la vez: hablo de Antonio Vico. Cuando Vico se proponía triunfar, su labor escalofriaba por lo honda. Pero líbrenos Dios de las noches en que no estaba para ello. Parecía un meritorio. Influían sobre sus nervios multitud de circunstancias: el mucho o poco público, la simpatía que este público demostraba a la obra, y hasta, según referencias de Rafael Calvo, la cara del autor y su manera de saludar a "don Antonio"; sin hablar del estado del tiempo, del de la salud, de las preocupaciones y contrariedades de familia, etc., etc. Rafael Calvo era, al contrario, el actor que, al presentarse en escena, dejaba atrás cuanto no fuese el momento y el trabajo, y representaba con igual fe para una media docena de personas, que para una sala llena y vibrante. Se podía asegurar que, en los mismos pasajes, había de emitir la voz con iguales inflexiones, y que sus movimientos serían los mismos, como si los ejecutase un mecanismo perfecto. Gestos le he visto hacer que se dijeran ensayados en el espejo y, sin embargo, la impresión de la labor artística de Calvo era romántica, vehemente, como si se entregase a la pasión. Y era que hacía cada noche cuanto podía, cuando cabía en sus facultades, y el que hace cuanto puede, no puede hacer más. Vico, realmente, sólo hacía lo que le daba la gana. Unos días estaba magnífico, otros desesperante. ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 26 de junio de 1911, en Dorado 2005: 445).

Una actitud distinta, es decir la decisión de emitir opinión clara, se encuentra en el tratamiento dado a los actores extranjeros -franceses e italianos preferentemente- que frecuentan los escenarios madrileños. Sus preferencias al respecto, que se notan también en el número de artículos y el tono de los mismos, asoman en el siguiente comentario:

> Es indiscutible, los italianos son los mejores actores del mundo. Casi me decidiría a decir, en vez de *los italianos, las italianas* (...) Yo no puedo ni comparar el juego de los actores franceses al de los italianos, no sólo en lo realmente dramático, sino también en lo cómico y hasta en lo que tiende a la pantomima y a la arlequinada. ("Crónica", *La Nación*, 3 de agosto de 1909, en Sinovas 1999: I, 284-289).

Esta preferencia se debe a que: "... apenas hay actor francés que me persuada en el género serio. Porque son afectados y monótonos en la dicción, y tienen una cantidad de defectos y resabios insufribles, empezando por la falta de naturalidad, que es el peor." ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 27 de mayo de 1912, en Dorado 2005: 469); mientras que "estos italianos poseen el secreto de representar sin hablar tanto o más que si hablasen." ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 26 de junio de 1911, en Dorado 2005: 445).

Salvo algún comentario irónico dedicado a figuras menores[14], son los grandes nombres lo que ocupan la atención de la cronista, los de aquellos cuya fama no se discute y a los que ella admira, sin que ello impida señalar aquellos aspectos que menos le agraden y merezcan su reprobación. De entre todas las crónicas llaman la atención unas pocas, y lo hacen porque son prácticamente las únicas dedicadas casi por completo a un actor o actriz, todos ellos italianos: Ermete Novelli, Ferruccio Garavaglia y Tina de Lorenzo.

[14] Véanse las siguientes, que tiene como objetivo último, como harto frecuente en sus crónicas teatrales, criticar la penosa situación de la escena española derivada de la escasa exigencia del público:

"La Princesa acaba de verse lleno hasta los topes con la *tournée* de la Sorel, mediocre actriz francesa, que tuvo dos rasgos de inspiración: sacar unos trajes muy repampirolantes, y poner las localidades carísimas. Bastó esto para que "el todo Madrid" y "el bello mundo", como diría una autor folletinesco, se precipitase a admirar lo que nada tenía de admirable, excepto desde el punto de vista de la modistería, o sea, los pingos." ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 26 de junio de 1911, en Dorado 2005: 445).

"... habíase presentado una actriz francesa, la Sorel, que en París es, según tengo entendido, muy de segundo orden, pero la picaruela traía un repertorio bastante *épice*; era guapa y, como un maniquí, paseaba trajes *ultrachic* firmados por el supermodisto. El teatro se llenaba todas las noches; la concurrencia se componía de lo más distinguido. Los precios, muy altos." ("Crónicas de España, *La Nación*, 8 de julio de 1911, en Sinovas 1999:I, 540-545).

Los artículos dedicados a los actores varones se asemejan bastante en cuanto al tratamiento del tema central, que no es otro que el rendir tributo de admiración al oficio de cada uno de ellos. Así no duda en calificar las actuaciones de Novelli como "un espectáculo culto (...), rico en emociones y en variados goces"("La vida contemporánea. Ermete Novelli su repertorio", *La Ilustración Artística*, 11 de mayo de 1896, en Dorado 2005: 56) De Garavaglia, afirma: "La impresión definitiva de este insigne artista (...) es de admiración y respeto; de admiración, por la riqueza de sus facultades y la intensidad con que las emplea, al menos generalmente; de respeto, porque parece tomar en serio su arte, y hallarse penetrado del culto de los eternos modelos, de los excelsos poetas y los dramaturgos soberanos." ("Crónicas de España", *La Nación*, 8 de julio de 1911, en Sinovas 1999: I, 545).

En estos artículos aplica, para el análisis de las capacidades actorales, la metodología citada con anterioridad. Ello da como resultado la presentación de las capacidades profesionales de cada uno a lo que se suma la descripción de aquellos factores físicos y psicológicos más sobresalientes, siempre en función de su relación con el oficio. De Novelli subraya:

> ... no es un *galán* (...), es en toda la fuerza de la palabra un *característico*. (...) Los grandes triunfos de Novelli los obtiene cuando acentúa el *carácter* de una manera humorística, y mezcla la nota cómica a la alta tensión de la tragedia; cuando es a la vez aterrador y risible. (...)
>
> Debe a la naturaleza el cómico italiano una cara *blanda*, dúctil, movible, de flexibilidad extraordinaria, y unos ojos parleros de sorprendente expresión. (...) La de Novelli es una fisonomía que representa; por eso suele arrancar entusiastas aplausos sin hablar, sin accionar; los silencios, en Novelli, valen oro. (...) Con salir al proscenio y mirar fijamente a los espectadores, le basta a Novelli para conmover, para hacer reír, para embargar el espíritu y sugerir lo que va a manifestar verbalmente. A la cara del actor corresponden sus manos, largas, finas y elocuentes, ellas también. Con las posiciones de la mano, con el modo de agarrar, verbigracia, el asa de una taza de té, Novelli sabe decir infinidad de cosas.

En el caso de Ferruccio Garavaglia centra su atención más en la forma de actuar que en los elementos físicos que lo adornan:

> ... parece un melancólico. Su melancolía es aguileña; su semejanza, en ciertos papeles, y de perfil, con un águila, es sorprendente. Los espectadores de Madrid notaron que apenas le habían visto sonreír, y menos reír. Hasta en papeles que empiezan con una nota cómica(...); lo cómico lo expresa Garavaglia sin perder la seriedad de la fisonomía.(...) su palidez, siempre marcada, se convierte en espectro (...). Al lado de la palidez, hay otra nota característica en este actor; una especie de frialdad, visible aun en los momentos más pasionales de los papeles (...) tiene momentos en que llega a las cimas del arte, y otros en que se diría que se duerme, que recita sin entusiasmo, como si aquello no pudiera estimular su sensibilidad.

Un rasgo este último que le llama mucho la atención y que también subraya en la crónica para *La Ilustración Artística:* "en algunos pasajes se diría que le entra la languidez. En cambio, si trabaja intensamente, hay detalles en su labor que regocijan la vista y el espíritu; hay movimientos que hacen desear que los reproduzca un acuarelista; hay expresiones que son poemas; hay actitudes que valen cien declamaciones." ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 26 de junio de 1911, en Dorado 2005: 445).

En ambos casos la seriedad con que los actores asumen su trabajo se constituye en uno de los rasgos más admirados por la escritora. Todo ello entreverado de comentarios sobre lo acertado o no del repertorio ofrecido, sin olvidar nunca la influencia del público en la selección de este último.

Si en las crónicas anteriores la admiración expresada se ha basado sobre todo en las cualidades profesionales de los actores aludidos, del artículo de *La Nación* dedicado íntegramente a Tina de Lorenzo emana una gran carga de emotividad, ajena quizá al oficio de la actriz y que se percibe ya en el primer apelativo con que la nombra: "la maga"[15]: "... y la maga se va. Hablo de Tina de Lorenzo, que nos ha tenido embobados, y a la cual no vamos acostumbrando de tal modo, que sin ella nos encontraríamos mal" ("Crónicas de España", *La Nación*, 3 de agosto de 1909, en Sinovas 1999: I, 284-289).

[15] Esta crónica aparece en *La Nación* con fecha 3 de agosto de 1909, pero posiblemente la haya escrito Pardo Bazán un mes antes, a la vez que redacta otra crónica que aparece en *La Ilustración Artística* el 12 de julio. Ambas coinciden en la semblanza de Tina de Lorenzo, pero presentan algunas diferencias; así en el caso de la crónica española la extensión se reduce bastante, para dar cabida a otros temas, ocupando el elogio de la actriz sólo el cuerpo central. Sirva el cotejo de estos dos artículos –al igual que los transcritos en la nota anterior- como un excelente ejemplo de cómo elabora la escritora sus crónicas, de su maestría en la distribución de los mismos conceptos, al repartirlos en párrafos que no mantienen el mismo orden de uno a otro artículo, de su capacidad para concentrar en pocas líneas lo que en el otro artículo extiende gracias a digresiones o puntualizaciones, de la versatilidad en cuanto al tono que, sin perder el deje admirativo, aparece más contenido en este de "La vida contemporánea".

"¡Se nos va la Tina de Lorenzo! Aquí está otra heroína -no parezca extraño- heroína del arte, triunfadora de las multitudes, maga que nos ha encantado por espacio de tantas noches. (...) Es una actriz completa, íntegra. De perfecta hermosura, de cuerpo escultural, posee al mismo tiempo aquel don ensalzado por Byron: la animación y la gracia. Su cuerpo admirablemente modelado, es, sin embargo, del número de los que no corren peligro, al aligerar la ropa, de ofender a la decencia, porque tiene líneas puras, no deformadas ni exageradas por la edad. Tina es todavía joven fuera de las tablas, y en las tablas hace admirablemente los papelitos de ingenua. ¿Qué no hará admirablemente esta mujer?

Hay quien prefiere a la Duse. La Duse es una actriz muy genial, maravillosa a veces, pero desigual, arbitraria (...). Quizá no llegue en lo trágico Tina de Lorenzo adonde llega la Duse (....), pero en lo cómico y lo dramático usual, en este género intermedio que tiene toques de sentimiento y matices de realismo y picardía sainetera (...), Tina no debe de temer rivales. Su arte no es el arte instintivo y semibárbaro de Mimí Aguglia, la artista más próxima a la naturaleza de cuantas he conocido; hay en Tina mucho de burgués; el soplo helénico que d´Annunzio reconoció en la Duse, no envuelve en sus ondas a la Tina." ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 12 de julio de 1909, en Dorado 2005: 394).

Esta emotividad de la crónica es la causante quizá de la presencia junto al análisis objetivo, de personalísimas apreciaciones del estilo de las siguientes:

> La Tina presenta, entre otras condiciones de actriz íntegra, un admirable equilibrio físico. Su corazón, sus pulmones, su estómago, deben funcionar feliz y normalmente, ayudándola a que lleve con gentil desembarazo el peso de un trabajo ímprobo. Yo no creo que Tina sea del número de las artistas a quienes se pude repetir lo que Alfredo de Musset decía a Malibrán; yo no creo que Tina se emocione, sienta hondamente, se conmueva hasta el dolor, no, yo creo al contrario, que hay mucho en ella que queda fuera del papel que está representando. Y, sin embargo, es imposible representar con perfección más absoluta, ni causar impresión mayor de realidad.

Tal es su admiración que no le importa a la cronista el hecho de caer en aquello que considera un error a la hora de juzgar a un actor y es el compararlo con otro u otros:

> No es Tina de Lorenzo tan trágica como la Duse. En cambio la Duse, *ne bella, ne giovane*, (...) es (...) una actriz muy desigual, tal vez por causa del estado de su salud, pues difícilmente se representa bien cuando se está enfermo... Yo he visto a la Duse las cuatro obras que dio en Madrid la última vez que estuvo. En alguna me electrizó y en alguna me preció absolutamente inferior a su renombre. Es evidente que cuando me sucedía esto último, la actriz se encontraba bajo la influencia de algún padecimiento (...). Y aquí otra vez mis restricciones. Cuando digo realidad, inmediatamente acude a mi memoria la gran compañía, realista hasta el tuétano, de los sicilianos, la compañía Aguglia Ferrau (...) El realismo de Tina no se parece al de aquellos originales y notabilísimos actores. Tina es clásica, dentro de la verdad. No es, como Mimí Aguglia, un temperamento desencadenado, la fuerza animal del instinto en todo su sombrío esplendor. (...) Las escenas populares y campestres -que Tina no hace nunca- producían, representadas por Mimí y Ferrau, una impresión tremenda, inolvidable.

La admiración también es la causante de que incluso las breves críticas que dirige a la actriz en cuanto al repertorio ofrecido o al favoritismo que la actriz muestra hacia su marido -un actor mediocre según la cronista- se truequen de inmediato en alabanzas:

> Lo bello... No es posible, en una crónica, probar a definir lo bello, pero sí decir que, en arte dramático, lo bello no es el repertorio que este año prefirió la Tina. (...)
>
> De suerte que -lo confieso con pena- esta artista a veces, por no traer compañía a su altura, por dar lucimiento a su esposo, Falconi, o qué sé yo por qué... (...)
>
> Lo cierto es que (...) no nos ha dado la Tina casi nada de lo que más nos agrada oír... y ver (porque, lo repito, la Tina tiene muchísimo que ver; es de las mujeres más bellas, más seductoras que conozco). Su cara varía según la edad que quiere representar; su cuerpo mismo parece evolucionar, siempre dentro de lo hermoso, según tenga que parecer de niña o de mujer en la fuerza de la edad. (...) La finura de sus facciones y la nota de sentimiento que tan fácilmente adquiere su cara, destacan mejor en papeles semejantes.

A esta altura de la crónica, quizá la misma autora es consciente de que el tono podría sonar a excesivo, de ahí que remate el artículo con una curiosa finta que le sirve para hacer al público, una vez más, responsable de los frecuentes "caprichos" presentes en los escenarios españoles. En este caso enfatiza la ligereza con que los espectadores admiten situaciones tachadas de inmorales en el teatro nacional, pero perfectamente asumidas si la compañía que las pone en escena es extranjera:

> Alguien me preguntará: ¿es que la Tina lo hace mejor que todas las actrices españolas? Habría que entrar en un análisis complejo para aquilatar y no pecar ni de apasionado ni de injusto... En algún terreno –verbigracia, en el de las escenas amorosas- habría también que reprender la caprichosa injusticia del público, que tolera a las compañías extranjeras los atrevimientos expresivos y se asuste, en español, no ya de las actitudes, sino de las palabras... y aun de las situaciones. Cuando se estrenó *Verdad* se horripilaron porque una señora iba a la casa de campo del que no era aún su amante, que estaba próximo a serlo... En italiano, ya lo sabemos, la moral no llega nunca a fruncir el ceño, y el arte sólo impone leyes... Muchas veces también, moral y arte se van juntos de paseo, y quedan sólo los regocijos de la mojiganga, salvados de vulgaridad por el hechizo de Tina...

Esta vara de medir del público, tan curiosa, y que responde a una moral gazmoña e hipócrita (la misma que marca la existencia de los *abonos blancos* y de los horarios especiales), es duramente criticada por la escritora que siempre ha mantenido que "todo está ennoblecido por el arte, y el arte no puede prescindir de la pasión humana, en la cual encuentra sus mejores elementos." ("Crónicas de España. Teatro y Arte", *La Nación*, 12 de abril de 1912, en Sinovas 1999: I, 642-646).

Ya se ha señalado más arriba, con palabras de la autora, su preferencia por los actores italianos frente a los franceses, y esa preferencia se deja notar en el escaso número de crónicas dedicadas a actores franceses, con una obligada excepción, la de los artículos en los que habla de una actriz casi legendaria en la época: Sara Bernhardt.

La actitud que adopta Pardo Bazán frente a esta celebridad es de escasa simpatía en general, si bien no deja de admirarla tanto por su capacidad de trabajo como por el esfuerzo realizado por la actriz para convertirse en una auténtica diva y para mantener viva esa adoración que el público siente por ella. Algo que nuestra cronista no termina de comprender muy bien puesto que considera que "Sara era afectada, enfática en la dicción, no tiene naturalidad, ni arranque genial, ni ternura." ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 24 de septiembre de 1900, en Dorado 2005: 166)[16]. Que la actriz francesa no es santo de su devoción se nota incluso cuando

[16] Lo cierto es que su opinión pasa por una primera etapa de comedida admiración: "Es asombrosa la gran actriz, no sólo por lo que hace, sino por lo que se conserva, con una juventud eterna..." "La vida contemporánea. Entrada de invierno", *La Ilustración Artística*, 27 de noviembre de 1899, en Dorado 2005: 145). Esta es, sin embargo la que mantendrá y que reitera, casi con

señala los aspectos dignos de encomio, ya que el tono en que aparecen expuestos no está exento de frialdad:

> La campaña de Sara Bernhardt este año es de las que dan opción a la cruz laureada; campaña de valentía y de resistencia. Siempre he admirado, en esta hebrea tan inteligente, la voluntad y el amor al trabajo; ahora las cualidades que en ella reconozco se revelan en grado tal, que las creo la base de toda la fama adquirida.(...)
>
> ...Sara no cesa de trabajar desde hace un largo tercio de siglo, prefiriendo los papeles más fatigosos, más extensos, de mayor estudio y de efectos y escenas más fuertes (...) está más satisfecha cuanto más se prodiga; quiere llenar la escena todo el tiempo que dure la función...(...)
>
> Insisto en la energía, insisto en la voluntad, porque Sara lucha consigo misma, en primer término, para lograr el triunfo que al fin consigue. (...) Venciéndose, estudiando, *queriendo*, obtiene los efectos intensos...
>
> ...otros tantos esfuerzos de Sara, esfuerzos conscientes, calculados (no fruto de la inspiración) -que dan el resultado más artístico. Y todas las noches representa Sara con igual maestría. La desigualdad es patrimonio del genio, del indócil y caprichoso genio. La voluntad vela y no desmaya. Sara es voluntad.

En otros artículos saca a relucir, con evidente afán de aminorar el aura de la diva aquellas facetas de la actriz que la han convertido en tal celebridad y que poco o nada tienen que ver con sus méritos artísticos:

> Sara fue además una gran actriz que hubiese perdido la mitad de sus recursos y visto casi vacío su carcaj si no hubiese en París tan buenos sastres y modistas, y tan excelentes joyeros, mueblistas, bordadores, etc. Con Sara colaboran infinitos industriales realzando su cuerpo de libélula por medio de invenciones y adornos que influyeron en las modas y obligaron a desesperarse a las otras mujeres, las que no tenían más saliente el estómago que el busto, que no carecían de sitio donde acomodar las entrañas, y cuyas extremidades eran de las dimensiones corrientes. Los trajes se discurrían para las formas insólitas de Sara, y el resto del sexo femenino que se las compusiese como pudiese; allá ellas. ("Crónicas de España. La muerte de una escritora. La vejez de un astro", *La Nación*, 23 de junio de 1909, en Sinovas 1999: I, 273-278).
>
> Desde el famoso ataúd acolchado en que dormía (¿) hasta el león que traía suelto (aunque ambas cosas se acepten sólo como leyenda), todo fue en Sara la encarnación misma de eso que se llama *pose* (...)
>
> En suma, Sara logró alborotar el cotarro, y tener más nombre del que tendría, si se limitase a representar lo mejor que pudiese, y luego se recogiese a su casa, no a dormir en un féretro, o a hacerlo creer, sino a rebujarse entre unas mantas y entre unas honradas sabanitas de lienzo. La extravagancia fue para Sara un instrumento de trabajo, como otro cualquiera. ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 8 de marzo de 1915, en Dorado 2005: 550).

los mismos términos quince años más tarde: "Yo no era incondicional admiradora de Sara; la encontraba algo enfática, algo afectada declamando, y la afectación es el peor defecto." ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 8 de marzo de 1915, en Dorado 2005: 550).

Esta misma severa actitud se mantiene en las crónicas en que comenta la noticia de la amputación de una pierna sufrida por la actriz, lo que la conduce a evocar "¡Las piernas de Sara! Eran muy bonitas por lo largas y lo derechas (...) Recuerdo lo juvenil de las piernas de Sara en *El Aiglón*.[17]". Este recuerdo la conduce a mostrar su convencimiento de que "ni otra actriz ni otro actor vuelva a darnos un duque de Reichstadt tan interesante." Pero su capacidad premonitoria no se queda ahí, sino que, tras expresar su pesar por la situación de la actriz por "suponer que Sara no volverá a pisar la escena con su único pie", añade: "*Son* capaces de escribirle papeles que pueda desempeñar sentada." Y en la siguiente crónica, ésta para *La Nación*, da cuenta de lo acertado de su vaticinio: "Hace dos días puse en el correo una crónica en que decía que a Sara Bernhardt le escribirían, de fijo, los autores dramáticos de su país un repertorio que pudiese representarse desde una silla. Y acerté, pues leo en la prensa que ya tal repertorio se le prepara." ("Crónicas de Madrid", *La Nación*, 6 de abril de 1915, en Sinovas 1999: II, 996-1000).

Ya se ha señalado más arriba la escasa tendencia de Pardo Bazán a enjuiciar a los actores españoles. De hecho, salvo alusiones sueltas, apenas se encuentra alguna crónica dedicada en su totalidad a hacer una crítica sobre el oficio y el repertorio de determinado actor o actriz españoles semejante a las que hemos repasado. También se ha señalado la existencia de una excepción: las crónicas referidas a la pareja Mendoza-Guerrero. Ahora bien, el mayor número de estas crónicas centra su atención más en la labor empresarial y de difusión del teatro contemporáneo, así como en la renovación de la escena llevada a cabo por la pareja que en sus cualidades artísticas.

El mejor ejemplo de lo que acabo de afirmar lo constituyen dos artículos, escritos por los mismos días del otoño de 1916 y aparecidos uno en *La Ilustración Artística* el 16 de octubre, y el otro el 11 de noviembre en *La Nación*. En ellos, en el barcelonés sobre todo, se expone una trayectoria profesional, de la que se elogia sobre todo el papel relevante jugado por la pareja en lo concerniente a la renovación de la escena española:

> ... no concebimos a Madrid sin Teatro de la Princesa, y al Teatro de la Princesa sin Fernando Díaz de Mendoza, que ha llegado a ser, entre nosotros, una institución. Hay cosas que no se discuten ni analizan, y una de ellas es esta influencia poderosa, sobre nuestra escena, de la pareja Mendoza Guerrero. Por medio de ella hemos recibido, en los quince

[17] El comentario se refiere a la obra de Rostand *L'Aiglon*, que fue uno de los grandes éxitos de Sara Bernhardt. La obra en sí no le gusta demasiado a la escritora ya que la considera un "drama monótono y de unos parlamentos en verso, tan interminables...", pero sí es consciente de que en el papel protagónico que en ella desempeña la actriz, "difícilmente actor alguno ni actriz, en lo venidero, borrará el recuerdo de Sara en la creación de Rostand." Tan convencida está de ello, que se atreve a vaticinar: "Que desaparezca Sara, y el *Aiglón* no podrá representarse sin que el público se canse." ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 24 de septiembre de 1900, en Dorado 2005: 166).

o veinte años últimos, todo el jugo artístico; diversas etapas de nuestra Musa dramática y cómica les pertenecen, y les pertenece también la iniciación del teatro extranjero, al menos en gran parte: si ha habido en nuestra dramaturgia renovaciones, han sido igualmente la renovación de la pareja que, proteizando, siguió con ductilidad no vista los cambios del gusto. No sólo los siguió, sino que supo adelantarse a ellos. ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 16 de octubre de 1916, en Dorado 2005: 607).

Una labor valiente que alcanza el éxito gracias al permanente favor de un público entregado a sus actores favoritos y dispuesto a confiar en ellos.

Llegado el momento en que el reloj implacable marcó la hora de la desaparición de Echegaray (digo desaparición en el sentido teatral), los actores que habían encarnado tantas de sus creaciones, la *Mariana*, el *Loco Dios*, no se obstinaron en una estéril lucha: reconocieron que el público era amo y señor, y que tiene razón siempre. Y pasaron a Benavente, y al teatro poético, y al teatro legendario, y al teatro de procedencia francesa, y a todos los teatros que vienen representando sucesivamente, con tenacidad y valor, buscando la veta de lo que puede atraer más o menos al público, y llegando, animosos, hasta las chinerías filosóficas de Busiguin el Grande, hasta ascender al cielo por los peldaños de una escalera de mano, y navegar sobre las tablas del escenario imaginariamente... (...) la Princesa sólo se llena hasta los topes, de un elegante concurso, cuando la pareja vuelve de sus *tournées*, y empieza la temporada brillante de costumbre. El público está habituado a Fernando y María, y si supusiésemos, no lo permita Dios en muchos años, que ambos artistas hubiesen perdido sus facultades, los oiría igual, los aplaudiría igual.

Súmese a lo anterior otro de los rasgos que caracteriza a la pareja y es su buen criterio a la hora de ceder el teatro a otras compañías de calidad, ampliando así las posibilidades de que su público conozca otro tipo de espectáculos y otras formas de actuar:

Este año, por ejemplo nos ofrecieron Fernando y María un espectáculo original o, por lo menos, desconocido aquí: el teatro chino. (...) No contentos con la tentativas reiteradas por cuenta propia, han dado hospitalidad, bizarramente, a otros artistas, a otras formas de arte, sin miedo a competencias, sin encogimiento pueril. En la Princesa es donde se exhiben, en otoño y primavera, las compañías venidas del extranjero o en que descuella algún famoso actor nacional. Ahora trabaja en la Princesa la Xirgu; que es genial, y que hace un teatro de arte puro, donde figuran las obras de más fama del repertorio d' annunziano y de otros dramaturgos hondos.

La crónica bonaerense, por su parte, tras hacer mención del inicio de la temporada teatral con el anuncio de la inauguración de "dos o tres [teatros] nuevos y magníficos, con todos los adelantos", así como de la formación de nuevas compañías, y del retorno a Madrid de los actores catalanes Borrás y Xirgu, añade:

La Xirgu trabaja en la Princesa. Este teatro, que es una institución social, ha sido abandonado por sus creadores, María y Fernando Díaz de Mendoza. La artística pareja, rodeada, como la oliva, de sus retoños, ha levantado el vuelo hacia el otro continente, y

hasta marzo, lo menos, no piensa volver, no a Madrid, sino a España. Y la determinación, que tendrá sus razones, no lo dudo, ha abierto un agujero en la vida mundana de nuestra corte. ("Crónicas de España", *La Nación*, 11 de noviembre de 1916, en Sinovas 1999: II, 1152-1155).

Como se puede observar, el punto de partida es el mismo: la inusual gira invernal fuera de Madrid de la compañía Mendoza-Guerrero, pero la crónica argentina aligera la información y se extiende en consideraciones muy ilustrativas sobre usos y costumbres del público madrileño.

Venga quien venga a ese teatro, favorito de la *high life*, no sustituirá a los esposos. No hago comparaciones artísticas; me limito a reconocer la importancia de Fernando y María y su compañía dramática, en la temporada de invierno de Madrid. Era el suyo el *abono elegante* por excelencia; más elegante que el del Real. Sus *miércoles* reunían a la crema y flor de la sociedad que se divierte (porque hay otra sociedad que ha puesto el punto en no divertirse, o en divertirse donde no la ven, y ésta casi no va a parte alguna). Un palco para los miércoles, era aspiración no siempre fácil de conseguir. Los mismos sábados candorosos tenían su público fiel, no tan *chic* como el otro, pero compuesto de muchachas guapas y mamás condescendientes, y con un repertorio especial, curioso documento acerca del gusto literario de las que en Francia se denominan *petites oies blanches*. Y en la Princesa se tejían los amores juveniles, los noviazgos con vistas inmediatas a la vicaría; en la Princesa, las *toilettes* de María en varias obras ponían la moda, o por lo menos, sugerían *ideas*. Todo esto faltará el invierno de 1916 a 1917, y se echará muy de menos y se recordará con nostalgia a cada instante.

En cuanto a la relación de los logros de la pareja, la reduce, en la bonaerense, a una breve exposición en la que hace hincapié en la entrega del público a unos actores en los que confía y a los que admira sin reservas.

María y Fernando ya no eran discutidos. Estaban en ese grado en que el público se identifica con un actor. Dos o tres estaban unidas a su historia literaria. Habían encarnado el teatro artificioso de Echegaray, y habían pegado el salto mortal al modernísimo de Benavente para alternarlo con el poético de Marquina. Fielmente, los abonados les siguieron en sus metamorfosis. Aplaudida o abucheada de un modo más o menos ostensible la obra, los actores quedaban siempre a salvo. Con ellos no iba nada. Se murmuraba a veces de la elección del repertorio, pero no se les hacía directamente responsables. Hay duras necesidades, hay exigencias del momento, hay corrientes que se imponen. Y los abonados transigían. La obra será lo que ustedes gusten; pero ¡qué bien estuvo Fernando! ¡Qué papelazo el de María! ¡Y qué *mise en scene*! ¡Vaya un mobiliario y unas decoraciones!

Aunque las razones más contundentes de su admiración por la pareja sean las de su labor empresarial[18], no por ello declina nuestra escritora emitir opinión acerca de

[18] En 1921 rinde, una vez más, un tributo de admiración y gratitud hacia los actores-empresarios atemperado por algún reproche: "Así pues, tenemos que agradecer infinitamente el impulso dado

su oficio en alguna ocasión; así, con motivo del estreno de *Malvaloca* de los hermanos Álvarez Quintero, en 1912, comenta la cronista:

> María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza han estado a la altura de su fama. Y cuenta que el papel le caía mejor a María que a su esposo. Fernando Díaz de Mendoza siente más lo cómico refinado que lo trágico y dramático triste (...) En cuanto a María, el papel parece, y lo será, ideado para ella. El garbo popular, la viveza, la risa y la emoción de lágrimas de la deliciosa malagueña, la están como anillo al dedo. ("Crónicas de España. Lo de la Academia española", *La Nación*, 8 de mayo de 1912, en Sinovas 1999: I, 647-651).

Años después, en 1914, tras asistir al estreno de *El destino manda*, una obra del dramaturgo francés Paul Hervieu traducida por Jacinto Benavente, expresará así su elogio de los actores:

> Respecto a la obra, diré que es muy dramática y fuerte, lo cual constituye un acierto tratándose del papel que María Guerrero ha de estrenar. Nadie ignora cómo esta gran actriz domina la cuerda dramática, y aun la trágica, (...). Ello es que el papel de María le permite tocar todos los registros del sentimiento, de la aflicción, de la indignación, del espanto, de la sorpresa, de cuantos sentimientos caben en un alma herida (...) Acaso por eso, por exceso de tensión dramática (...), estando María a su altura acostumbrada, la alcanzó mayor aún Fernando, en un papel más sobrio (...) No cabe mejor interpretación que la que dio Fernando al personaje... ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 6 de abril de 1914, en Dorado 2005: 518)[19].

Esta admiración tan sin paliativos, tanto por la profesionalidad como por la personalidad de la pareja, aparece argumentada en crónicas posteriores:

por Fernando y María a nuestra producción teatral, aunque por ley de los sucesos al oro se haya mezclado alguna escoria." ("De la Condesa de Pardo Bazán", *La Nación*, 13 de mayo de 1921, en Sinovas 1999: II, 1457-1460).

[19] Por estas mismas fechas, abril de 1914, ofrece una inteligente explicación del éxito de la pareja y no sólo como empresarios, sino también como actores en una crónica en la que se hace un repaso de los nombres prestigiosos de la época: "Otra circunstancia ha venido a confirmar la primacía de la Princesa. Y es que las actrices y actores que pudiesen competir con María y Fernando o han desaparecido de la escena de Madrid, o se han afiliado a su compañía, como Emilio Thullier. La Pino, que tenía muchos admiradores, se ha retirado o va a retirarse, atendiendo a sus padecimientos; la Tubau no trabaja, ni hay esperanzas de que vuelva a trabajar; la Moreno hace *tournées* por provincias. (...) Ha quedado sola María; no se ve, entre las damas jóvenes y agradables que asoman, cuál podría, andando el tiempo, ser una actriz trágica de alto relieve." ("Crónicas de España", *La Nación*, 12 de abril de 1914, en Sinovas 1999: II, 887-891).

> Mil veces he dicho que aparte de toda la admiración que se debe como artista, le profeso otra diferente como naturaleza privilegiada y vigorosa, capaz de resistir la enorme suma de trabajo de todo género que rinde. No es sólo la ya fatigosa tarea de aprenderse los papeles, ensayar, representar sin interrupción; es la inquietud del empresario que busca orientaciones para la temporada, del administrador, del director artístico que estudia los mil aspectos de la subida a escena de las obras y su debida presentación, del erudito y el arqueólogo que adapta a una época el decorado y hasta el menor accesorio, y del superior que ha de mantener el orden entre los subordinados, y obtener de cada individuo el mayor coeficiente de trabajo y obediencia, todo indispensable para el resultado de conjunto. Y este y otros mil aspectos secundarios de la actuación de *doña María* me asombran cada vez que tengo ocasión de observarlos de cerca. ("Crónicas de Madrid", *La Nación*, 6 de abril de 1915, en Sinovas 1999: II, 996-1000)

Que Pardo Bazán se tomaba muy en serio el oficio actoral y que pretendía ofrecer a sus lectores una opinión fundamentada y argumentada con pertinencia lo corroboran las crónicas en que enjuicia a una actriz catalana, recién incorporada a la escena madrileña: Margarita Xirgu. Le dedica dos crónicas en *La Ilustración Artística*, la primera el 18 de mayo de 1914. En esta sólo ocupa la parte final del artículo que comienza con la siguiente afirmación: "Otro acontecimiento artístico es la presencia de Margarita Xirgu en el teatro de la Princesa, donde se estrenó con *Electra* de Hoffmanstahl y *El patio azul*, la bella elegía de Rusiñol." ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 18 de mayo de 1914, en Dorado 2005: 521). Muy cautamente se contenta de momento con justificar la ausencia de crítica: "Aunque el papel de Electra sea de prueba, y me haya interesado infinito el modo de interpretarlo la actriz catalana, no considero que puedo aún dar opinión sobre sus facultades, hasta verla en otros aspectos de su labor."

Pero toda esta cautela desaparece en la crónica siguiente, la del 1 de junio, que dedica íntegramente -y ello constituye una excepción según he afirmado antes- al comentario que le suscitan las actuaciones de la actriz, tras haberla visto en varios papeles, si bien "no la he visto todo lo que desearía" ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 1 de junio de 1914, en Dorado 2005: 523). A lo largo del artículo hace un recorrido por cada una de las obras en que la ha visto actuar, para continuar haciendo una semblanza de su aspecto físico y concluir saludando la llegada de una gran intérprete a la que pronostica una espléndida carrera.

En su repaso de las obras representadas en Madrid por la Xirgu muestra la crítica su descontento por la elección puesto que "no todas [son] buenas, ni siquiera notables...", salvo *Zazá*, una adaptación de la novela de Zola, que "es obra de prueba para las actrices. (...) La Xirgu estuvo feliz en muchos pasajes; en otros, como es una mujer que tiende a la distinción, a la reserva, a la sobriedad (...). Nos dio la Xirgu, en suma, una Zazá muy atractiva." En otra de las obras presentadas, *Salomé*, de Oscar Wilde, la Xirgu "hace una princesa de Judea interesantísima. Admirablemente vestida, sus actitudes son, como conviene al personaje, misteriosas, sombrías; su rostro expresa lo que va a decir antes de decirlo, y su acento va más allá que las palabras."

Hecho, pues, este recorrido que aparece trufado de comentarios sobre las obras en sí y sobre la actuación de los otros actores pasa a exponer por extenso su opinión, expresada en un tono de verdadero entusiasmo:

> Resumiendo mis impresiones acerca de la Xirgu, creo que se le puede vaticinar, sin ser un gran profeta, el más lisonjero porvenir. ¡Su edad florida, sus aptitudes varias, su sentido de lo trágico y de lo dramático, y más que nada su reserva, su exquisito gusto al no abusar de recursos fáciles, encierran, al lado de la ya obtenida realidad, tantas promesas! (...)
>
> De todas suertes, la presencia en Madrid de esta actriz tan notable ha sido una fiesta para los que deseamos que el arte no decaiga, que haya quien sostenga la gloria de nuestro teatro nacional... (...)
>
> En lo físico, la Xirgu, sin ser una belleza, posee rasgos y detalles excelentes para actriz. Su cuerpo es suelto de movimientos y elegante de actitudes, y sus formas, que ningún principio de obesidad ha atacado, tienen la castidad de lo juvenil, la gracia y gentileza del capullo. Su cabeza está bien inserta sobre el cuello y los hombros, y su cintura parece libre de corsé, aunque lo lleve. Gracias a este modelado, no débil dentro de la finura, cenceño y enjuto, puede la Xirgu convencer en *Salomé* (...).
>
> Hay un accesorio en la figura de la Xirgu que me ha interesado infinitamente, y son sus manos, de una hechura que no suele verse (...)
>
> Pues esa mano que habla, por decirlo así, es la de la Xirgu, que encuentra en ella poderoso auxiliar para los efectos de la voz y del semblante.
>
> Son largas, flexibles, ágiles y vivas, dramáticas y solemnes las manos de la Xirgu (...)
>
> Con todos los elementos que a la ligera he reseñado, tiene la Xirgu más de lo que necesita para una carrera gloriosa.

Tras esta favorable y premonitoria opinión sobre la actriz, habrá que esperar un par de años para que este nombre vuelva a aparecer en una crónica de "La vida contemporánea", en la que sin más rodeos afirma de la Xirgu "que es genial", a la vez que informa a sus lectores de la aún tibia recepción ofrecida por el público madrileño: "No sé qué suerte correrá la Xirgu, y merece correrla muy feliz, pero el público madrileño, por ahora, no se ha mostrado tan amplio de criterio..." ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 16 de octubre de 1916, en Dorado 2005: 607).

El resto de las apariciones de este nombre será ya para el diario *La Nación*, puesto que la revista *La Ilustración Artística* desaparece en diciembre del año 1916. De entre todas las bonaerenses destacamos como la más significativa la escrita con ocasión del estreno, el 16 de octubre de 1916, de la adaptación para la escena de la novela *Marianela*, de Benito Pérez Galdós. En ella proclama la definitiva aceptación de la actriz por el público madrileño: "los actores catalanes han encontrado en los escenarios madrileños mayores dificultades de los que pudieron hallar por ejemplo los actores italianos (...). O mucho me engaño, o se ha roto el hielo, y por lo que toca a la Xirgu, *Marianela* ha sido la sanción definitiva" ("Crónicas de España", *La Nación*, 3 de enero de 1917, en Sinovas 1999: II, 1163-1166). Esta aceptación de la actriz se debe, sin duda, a una excelente interpretación que la induce a afirmar: "*Marianela* ha nacido

de pie al nacer en las tablas, porque encontró para encarnar el tipo conmovedor de la protagonista, a la gran actriz catalana Margarita Xirgu, que ha hecho de su papel una verdadera creación (...), borda el tema; no cabe caracterizar mejor el tipo." Tanto le ha impresionado la interpretación que termina vaticinando que "será muy difícil, después de ella, que ninguna Marianela borre el recuerdo de esta primera tan impresionante."

A lo largo de este recorrido por la obra de crítica teatral de Pardo Bazán hemos tropezado en numerosas ocasiones con el público. Esta frecuencia de aparición y el tono agrio, irritado que adopta las más de las veces, indica que los espectadores constituyen uno de los elementos fundamentales del pesimismo que destila su visión crítica, sobre todo porque no duda la escritora en hacer responsable al público del estado de crisis que observa en la escena contemporánea. No es de extrañar, pues, que dedique frases francamente desdeñosas en bastantes ocasiones, tanto por su frivolidad como por su ignorancia, a un público que, según ella observa, "apenas halla en la representación más que un pretexto para mirarse y comentar el traje de Zutanita o el novio que le ha salido a Perenganita" ("Crónicas de España", *La Nación*, 17 de marzo de 1911, en Sinovas 1999: I, 503-508). A este tipo de público es al que, tras una dura calificación, hace responsable de la escasa calidad de la oferta teatral: "...el público (...) es un compuesto de frivolidad, de falsos pudores, de romanticismo falso también y de petrificado indiferentismo, y le corresponde parte de la responsabilidad en el decaimiento en que, sin asomos de duda, se encuentra el género", afirma en 1911.

No es ésta la primera vez que dedica al público severas descalificaciones, lo había hecho por extenso en una crónica anterior, de 1909, también para *La Nación* que lleva el significativo subtítulo de "Teatros y público". En ella reconoce haber ido poco al teatro la última temporada y que ello se debe previsiblemente al escaso interés que la escena madrileña le suscita, vista la abundancia de "trapos, lentejuelas, luces de Bengala y apoteosis, en revistas donde los hombres políticos, o sus caricaturas, salen bailando matchichas o garrotines... Hay que tener en cuenta que soy una aficionada incorregible al teatro. Mi enfriamiento debe de reconocer alguna causa ligada íntimamente a su estado actual."("Crónicas de España. Teatros y público", *La Nación*, 6 de junio de 1909, en Sinovas 1999: 262-266). Muy poco tarda en encontrar al culpable de este estado, que no es otro que un público:

> ... que cada vez exige más contemporizaciones, cada vez quiere que le diviertan más, no llamando diversión sino a lo que le hace reír de infantilismo o llorar de sensiblería, y rechaza todo lo hondo, todo lo que pueda intensificar la labor dramática o cómica. (...) La masa sin nombre, sin cuerpo, sin autoridad, y casi sin conciencia ni de lo mismo que pide, se ha impuesto y ha traído entre sus ondas confusas la desorientación, la incertidumbre, la timidez estética, la adaptación al vulgarismo imperante.

Añade que las causas de esta actitud y, lo que es más, sus consecuencias inmediatas se deben a que:

> ... como el público español no ha sido educado en la escuela del positivismo científico, no admitió la literatura dramática inspirada en el análisis crudo de los fenómenos de la realidad, y pidió jaleo, chiste, broma, ingenio (a ratos); y una parte del pueblo, romántico aún, con trasnochado y tabernario romanticismo, pidió el melodrama comprimido, lo trágico de baja ley... De ahí las dos direcciones preferentes del teatro de ahora; para los burgueses y los que sostienen que *demasiadas desgracias hay en la vida y al teatro se va a divertirse*, las comedias jocosas, con grajea de chistes de tirabuzón; para la plebe, los dramatistas en un acto; y para todos, las obras de exhibición de formas y escenografía, con música retozona, cuplés intencionados, aleluyas cien veces bisadas y variedades de añadidura. Lo único que no tiene colocación ni acomodo es la obra de arte, o la obra de análisis social.

Termina su crítica subrayando la presión que el público ejerce sobre los autores:

> Por mucho que el escritor quiera imponerse al medio ambiente, es más fuerte siempre que el *señor Voltaire* el *señor todo el mundo*. Y esta verdad se aplica principalmente a la literatura dramática, esclavizada, que no influida, por el vulgo a quien Lope aconsejaba hablar en necio, ya que se le da gusto así... No culpemos a nadie de ciertos estados, ya que habríamos de culpar a quien no puede ser ni juzgado ni castigado; al matador del Meco; al Proteo; al camaleón; a la fiera, al *moreno*, a ese ente cuya realidad pudiera negar un escolástico: ¡al público!...

No es esta la única vez que hace referencia a la tiranía que el público ejerce sobre los dramaturgos, en esta misma crónica llega a afirmar: "Y, si se escuchan sus confesiones, lo que dicen bajo los dramaturgos, noto un tono de queja, como si se viesen forzados, no sólo a la producción precipitada, demasiado frecuente, sino a moldearse en las inclinaciones del espectador..." Unos años más adelante, en 1913, con motivo de la polémica levantada por el frustrado estreno de *El embrujado* de Valle Inclán[20], vuelve a insistir en esta relación perversa autor-empresario-público: "Y ante esta actitud del señor público, una empresa teatral (...) mide a los dramaturgos, no por lo que literariamente valgan, sino por lo que positivamente producen." ("Crónicas de España", *La Nación*, 8 de abril de 1913, en Sinovas 1999: II, 765-769).

[20] *El embrujado. Comedia bárbara en tres jornadas* apareció publicado en *El Mundo* de Madrid entre el 25 de noviembre de 1912 y el 19 de enero de 1913. A pesar de los esfuerzos de Valle, la obra no fue admitida por Teatro Español, cuyo director artístico era a la sazón Benito Pérez Galdós. La indignación del autor se puso de manifiesto en la introducción a la lectura que de la misma se ofreció en el Ateneo de Madrid, el 26 de febrero de 1913, lectura que terminó de manera tumultuosa. Sobre este *affaire* se puede recabar información en Arturo Ramoneda Salas, "Valle-Inclán: un estreno frustrado", *Ínsula*, 433 (diciembre 1982): 11-13; (enero 1983): 3-4. La obra fue estrenada finalmente en el Teatro Muñoz Seca el 11 de noviembre de 1931.

Esta actitud de sometimiento que ella deplora, por otro lado, tampoco garantiza el éxito, puesto que:

> Hay tantos públicos, no ya como teatros, sino como horas y noches. El público de las secciones vermut no es el que se reunía, por ejemplo, en la cuarta de Apolo. Hay un público que saborea la sicalipsis como se saborea un caramelo, y otro público que se deleita con la ñoñería. Hay un público que por todo se escandaliza, y hay un público que reclama escándalo. Hay un público que se electriza cuando agitan una bandera española, y hay otro que jalea los latiguillos revolucionarios y sociales. Hay público anticlerical, público afrancesado, público cándido, público castizo, público sentimental, público flamenco... El diablo que sepa cuántas especies de público existen en Madrid, (...). De suerte que, para un autor, se trata de acertar, por carambola, con el público en que encajará su obra cómica o dramática. Y si no acierta, si no encuentra ese auditorio amigo y cómplice..., que encomiende a Dios su alma. ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 23 de marzo de 1914, en Dorado 2005: 517).

Tan notoria es la influencia del gusto del público sobre los hombros del autor y del empresario que, tras constatar que incluso sus admirados Mendoza y Guerrero se han dejado arrastrar por la moda imperante de las adaptaciones a la escena de novelas de misterio, termina por poner en duda la relación del teatro con la literatura, y lo hace en dos crónicas consecutivas, en marzo de 1913, una para *La Nación* y la otra para *La Ilustración Artística*:

> El arte en el teatro cada día decae, desaparece, Fernando Díaz de Mendoza y María Guerrero están poniendo en escena *El misterio del cuarto amarillo*. (...) Sí, a eso hemos llegado, María y Fernando rindiendo tributo a esas imposiciones del mal gusto ambiente (...) Y si el abad juega a los naipes, ¿qué no harán los frailes? Los demás teatros siguen la corriente. Lara (...) presenta danzarinas, prestidigitadores, y en breve presentará un mono sabio... Todos son cines, *varietés*, cupletistas, dúos, tríos, excéntricos, sicalipsis... Y no le echo en cara a la sicalipsis lo que todos suelen echarle --que corrompe- sino otra cosa acaso peor: que vuelve ineptos a los aficionados... ("Crónicas de Madrid. Los hoteles y la vida de hotel. La *cuesta de enero*", *La Nación*, 9 de marzo de1913, en Sinovas 1999: II, 751-754).
>
> Cada día estoy más convencida de que eso del teatro tiene poco que ver con la literatura. O, por mejor decir, que no depende estrechamente del mérito literario el éxito teatral. A veces hasta se hallan en contradicción estos dos elementos. En el teatro lo primordial es llevar gente a la taquilla; dar ganancia, o, al menos, no dar pérdidas, defender el negocio. En el teatro, si una obra no triunfa las tres primeras noches -lo cual depende muchas veces de circunstancias ajenas a la literatura-, cátala muerta. ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 17 de marzo de 1913, en Dorado 2005: 490).

Todavía en 1917 sostiene esta opinión:

> Si bien se mira, hoy las contingencias de una obra que sube a escena no son mucho de lo puramente literario. Aparte del albur del estreno, hay el excitante de los trajes y las decoraciones. Lo primero que leéis en los programas es que habrá trajes de Drecoll o de Worth, de los mejores modistos y que se lucirán tres o cuatro magníficas decoraciones y mobiliarios suntuosos, y el menor detalle de la alta vida será exacto y fiel. (...)Son, pues,

elementos extraliterarios los que, en gran parte deciden el éxito de las obras literarias. La literatura -seamos francos de una vez- estorba en el teatro. ("Crónicas de España", *La Nación*, 29 de junio de 1917, en Sinovas 1999: II, 1202).

Parece, pues, evidente que Pardo Bazán concreta su crítica del penoso estado de la escena española directamente en el público; en todo tipo de público, ya que no se salva ningún segmento social, al contrario, parece que hace recaer la responsabilidad en las capas más altas de la sociedad, por ser ellas las que imponen modas:

Creo haber dicho alguna vez en estas crónicas que existe incompatibilidad natural entre el público llamado *elegante* y los espectáculos de arte en Madrid. Cuando la gente *comme il faut* llena un teatro y le comunica ese aspecto de brillantez que atrae y deslumbra, apostamos que se trata de una compañía de operetas, y mejor si es extranjera, o de un circo de caballos, o de algo género Edén o *café-concert*. Sólo por el prestigio que a tantos motivos deben, han logrado los Mendoza-Guerrero llevar a su teatro a la *high-life*, y sólo Dios sabe lo que esto habrá influido en su repertorio, del cual forzosamente excluirían más de una obra verdaderamente artística. O sea por espíritu de imitación, o por frivolidad espontánea, debe hacerse extensivo al público entero de Madrid lo que digo de la gente *cremosa*. ("Crónicas de España", *La Nación*, 8 de julio de 1911, en Sinovas 1999: I, 540-545).

La constatación de esta realidad es la que justifica la presencia de la queja constante, expuesta, a veces, en forma de anhelo:

Yo desearía con todas mis fuerzas, que en Madrid cupiese sostener un teatro de arte, donde sólo tuviesen cabida las perlas de nuestro magnífico collar dramático y cómico, desde la *Celestina* hasta nuestros días; y comprendo, al desearlo, que me forjo una ilusión, porque no existe auditorio para ese escenario que sueño; y por más subvenciones que le diese el estado, perecería de consunción, o asfixiado por el vacío. Al desear un teatro, lo que deseo es un público; un estado de cultura, un entusiasmo de belleza... ("Crónicas de España. Paul Hervieu", *La Nación*, 7 de junio de 1914, en Sinovas 1999: II, 904-906).

La persistente opinión negativa que sostiene la escritora acerca de los espectadores se sustenta en su convencimiento de que la falta de educación y de instrucción de la sociedad es la responsable máxima de esa actitud frívola del público ante el teatro, de ese considerarlo como un lugar de encuentro social, del que sólo espera el entretenimiento más vano.

Es preciso repetir que *el espectáculo está dentro del espectador*; fuera, nunca. (...) Es inútil representar una ficción cultísima y delicada para un público sin preparación, sin antecedentes (...) tiene el espectador que colaborar (...) con el auxilio de algo que no se compra en la taquilla: un depósito de sensibilidad y una suma de ideal artístico, imposible de crear en el espacio de una noche... ("La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 3 de abril de 1899, en Dorado 2005: 128).

Esta falta de preparación generalizada conduce, a su vez, al empresario a contratar sólo aquellas obras que le aseguren la anuencia del público y, en ocasiones, a presionar a los autores y a los actores para que no planteen obras "complicadas". Este conjunto de factores adversos coadyuva en la escasa calidad de que adolece la escena española y, lo que es peor, contribuye a mantener en la ignorancia a un público renuente a cualquier tipo de esfuerzo por salir de ella, y que, además, abusa de su poder. Da lo mismo la clase social a que pertenezca, porque, si por un lado el público elegante de los abonos: "... no admite todas las obras, no gusta de todos los autores, exige determinadas condiciones, prefiere aspectos del arte dramático, y es, por su desgano y escepticismo artístico el más terrible juez, en ocasiones, aunque en otras sus tragaderas se asemejen a las de la ballena de Jonás"; por otro lado, "los públicos populares -¡quien sabe si más!- exigen que lisonjeen sus preocupaciones, que aliente su esperanza, que halague su especial sensibilidad." (Crónicas de España", *La Nación*, 2 de abril de 1916, en Sinovas 1999: II, 1100-1104).

Esta exigente actitud conduce a la crítica a sospechar que "el recelo tiene que actuar sobre el espíritu de los ilustres actores y obligarles a una selección en que el arte no siempre saldrá ganando. Y no sólo sobre los actores; sobre los autores también, que es casi peor", de ahí que concluya, con pesimismo que "el sueño de un arte independiente, de un arte *para artistas*, se esfuma en lontananza."

A manera de resumen se podría señalar que los artículos de Pardo Bazán sobre el espectáculo teatral de su época no difieren en demasía de lo que otros críticos sostenían acerca del estado comatoso del teatro de finales del siglo XIX, acerca del lento y cauteloso avance que comienza con el siglo XX. Lo que singulariza a estos artículos es la personalidad de quien los escribe: una espectadora apasionada las más de las veces, que no olvida nunca la labor divulgadora de sus escritos, ni su íntima necesidad de proclamar la preeminencia del arte. De ahí que deplore que ni la presencia de buenos actores, ni el impulso otorgado por la aparición de nuevos autores -españoles o foráneos- en los repertorios consigan alcanzar las cotas de calidad que ella desearía. Por eso no es extraño que en un último artículo sobre el teatro, aparecido póstumamente en *La Nación*, el 12 de junio de 1921, con tono pesaroso, termine por confesar:

> ... nos rendimos ante las imposiciones de la realidad. El sueño de un teatro donde sólo se representasen, al lado de las joyas más preciadas de Lope, Calderón, Tirso y Moreto, las mejores de los ingenios relativamente contemporáneos, del renacimiento romántico, con el duque de Rivas y Hartzenbusch, y del clasicismo con Moratín y Martínez de la Rosa, es un anhelo de literato, sin base de realidad posible." ("Camila Quiroga en España", *La Nación*, 12 de junio de 1921, en Sinovas 1999: II, 1457-1460).

BIBLIOGRAFÍA

Cañizares Bunfort, Natalie (2000): *Memoria de un escenario. Teatro María Guerrero. 1885-2000*, Madrid, INAEM.

Deleito y Piñuela, José (s. f.): *Estampas del Madrid teatral fin de siglo*, Madrid, Calleja.

Martínez Espada, M (1900): *Teatro contemporáneo. Apuntes para un libro de crítica*, Madrid, Imprenta Ducazcal.

Pardo Bazán, Emilia [h.1900]: *Apuntes autobiográficos. Obras Completas* III, Madrid, Velasco.

_____ (1999): *La obra periodística completa en "La Nación" de Buenos Aires (1879-1921)*, edición de Juliana Sinovas Maté, A Coruña, Diputación Provincial, 2 vols.

_____ (2005): *La vida contemporánea*, edición de Carlos Dorado, Madrid, Hemeroteca Municipal de Madrid, Testimonios de Prensa, nº 5.

_____ (1892): *Nuevo Teatro Crítico* 16: 22-24.

CRISTINA PATIÑO EIRÍN
(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

Trashumancias de Talía: actores y actrices según Pardo Bazán

"... una parte importantísima de su obra dramática es su posibilidad de vivir en la escena"
(Miller 1983: 178).

"Toute inspiration est une réminiscence..."
(Laurence a Pauline en Sand [1841] 2007: 59).

"La vida también es farsa y comedia, y no sabemos el desenlace, mientras los actores lo saben perfectamente"
(Ramírez a Celina en *Cuesta abajo*, [1906] 2002: 141).

A lo largo de los últimos veinte años de su vida, Emilia Pardo Bazán pudo presenciar, y tal vez estudiar, el proceso que hizo colisionar dos manifestaciones artísticas que acapararían el interés del público: el teatro, lo había hecho ya en el pasado, y el cine, en trance de nacer y consolidarse.

Este trabajo pretende explorar una de las claves que cimentaron ese proceso entendido como competitivo por la autora y que habría de constituir una de las bases de su reflexión en torno al hecho dramático-cinematográfico: la clave actoral.

La reacción que el incipiente cine pudo suscitar en la autora coruñesa no se mide cuantitativamente, por ser un tanto exiguo el número de páginas que a él consagrara, sino por el acierto de ver en el arte parpadeante del primer cinematógrafo un impulso renovador virtualmente muy poderoso.

"Los actores portugueses", artículo olvidado de la escritora, que editamos al término de este estudio, es cifra de su pensamiento teatral en cuanto armazón que depende, en gran medida, del desempeño de los actores. En este artículo de 1884, escrito en una época de definición personal y literaria que había cuajado en *La cuestión palpitante* y, de otra manera, en *La Tribuna* y en *La dama joven*, cristaliza una determinada mirada hacia los cómicos en virtud de la defensa, que desde entonces hace vigorosa públicamente, de su profesionalización, su creatividad y autonomía artísticas. El actor se convierte en objeto de contemplación crítica por ser sujeto artístico y como tal sometido a vicisitudes diversas (tiempo, espacio, nacionalidad...) susceptibles de proyectarse, como otros agentes artísticos, en la pantalla epistemológica comparatista que Pardo Bazán tiende. El teatro, que constituyó para la autora de *El vestido de boda* una meta no por inalcanzable menos

llena de sortilegios, suscitaba pasiones también en ella pero esto no fue óbice para que intentara desentrañarlo fenomenólogicamente:

> En parte, mi calma se debe a que tomo el teatro -sin exceptuar el mío- como *espectáculo*. Es decir, que lo referente a ensayos, estrenos, éxitos y la mecánica interior que esto lleva en sí, despiertan mi curiosidad lo suficiente para entretenerme como a un mero *dilettante*, por la observación y análisis de pasiones, miserias, luchas e ilusiones que ello envuelve. Hay en el teatro infinitos elementos ajenos a la literatura, que le prestan interés humanísimo. Es un estudio, más viviente y sangrante que el de los libros (*La Ilustración Artística*, 26 de febrero de 1906, nº 250: 138; vid., en adelante, *LIA*, edición facsímil 2005).

Por partida doble, ontológica y escénicamente, los representantes constituían el núcleo humano. A ambas condiciones, y a sus mutaciones y ósmosis, prestó atención Pardo Bazán. ¿En qué dominio del arte podía encarnarse mejor la observación del problemático deslinde entre realidad y ficción? ¿Dónde sino en el teatro y sus intérpretes podía focalizar, presenciar y analizar toda la intensidad de la vida, en suma?

I.- Talía y los actores

Es Talía una de las nueve Musas que presiden la fuente Helicona, la de la Comedia, como las máscaras que porta indican. Según Fulgencio, representa la facultad de sembrar y, por lo tanto, de recoger cuanto se ha aprendido, mientras que para Ausonio es abogada de la comedia y de las formas indecorosas. Lope de Vega le dedica la Silva IX de su *Laurel de Apolo* (1630): "Mostrose luego con lascivo indicio / Del nombre a quien amor sus lances debe, / La amorosa Talía, / Vestida con gallarda bizarría / De verde lama, en que sacó bordadas / Dos manos enlazadas, / Honesto testimonio / Cuando son de la fe del matrimonio, / De la lealtad que juran, / Con que la paz prolífica aseguran; / Terciado el manto al pecho, / Todo de perlas y granates hecho, / En hilos de oro puro, / Y el coturno galán de azul oscuro / Porque por los espacios más lucidos / Saliesen los jazmines atrevidos"[1].

Galas, color, brillo para cantar al amor. O para recibir su canto. A Talía cantando en "dulce melodía" se dirige Danteo, que contempla el coro de las Musas en un poema didascálico de Félix Enciso Castrillón, *Ensayo de un poema de la poesía* (1799)[2]. Es también la musa Talía la que enseña el templo de la inmortalidad a Moratín en dibujo de Vicente López que acompaña la edición de sus obras de 1830.

La Musa de la Comedia lleva un cortejo de actores y actrices a los que Emilia Pardo Bazán rindió siempre sentido tributo de admiración y respeto. A diferencia de

[1] Vid. Carreño, ed., 2007: vv. 295-308.

[2] Cfr. Cebrián 2004: 69.

Joaquina Balmaseda, que en su artículo "La actriz española"[3], consideró el término "actriz" impropio y afectado, habiendo una acendrada tradición de antiguas *farsantas, comediantas y cómicas*, "que eran [vocablos] gráficos, lógicos, llenos de castiza sonoridad", doña Emilia parece haber preferido -galofilia obliga- el de actriz. A ese gremio -y especialmente a su ámbito femenino, cuyo entorchado sube a la escena de manera singularmente excepcional coincidiendo con la última década del siglo XIX[4]- habrá de dedicar amplio espacio crítico y reseñador, llevada tal vez de una admiración que tenía su punta de envidia emuladora de su protagonismo escénico[5]. Había pasado ya el tiempo que hizo escribir a *Clarín* que

> Cuando se veía a Rafael [Calvo] y Antonio [Vico] batirse con palabras en la escena, comunicarse el fuego de la pasión poética y hacer brotar el verdadero interés dramático, se pensaba en lo que hubiera podido ser nuestro teatro español representándose mucho de lo antiguo y algo de lo moderno, si hubiera varios actores como aquellos dos, y, sobre todo, algunas actrices dignas de ellos. La Boldún, que ya era mucho, que iba a ser mucho más, se había retirado en mal hora. No quedaba ninguna *dama*. ¡Y la mujer es, por lo menos, la mitad... y un poco más, del arte! (Alas [1890] 1998: 407).

Entre los primeros recuerdos de recién casada que Emilia Pardo Bazán se atreve a enumerar en 1886 está el de las acostumbradas visitas, "todas las noches, a teatros y saraos"[6]. Es el teatro lugar todavía incólume si consideramos, con ella, una marejada de gusto decadente la que la Septembrina levantó con ayuda de algunos episodios violentos en un fondo de opereta y de una verdadera "epidemia de cancán y bufos":

> A Dios gracias quedaban teatros libres del contagio, arrostrando la indiferencia del público. Vi a Matilde Díez, en sus últimos arreboles, hacer con travesura seductora *Mari-Hernández la gallega*; me solacé con el sano gracejo de Mariano Fernández; Catalina aún no estaba desmoronado, y prometían mucho bueno la fogosa juventud de Rafael Calvo y

[3] Por supuesto, se refiere a la de teatro, vid. *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, bajo la dirección de Faustina Sáenz de Melgar, Barcelona, Juan Pons Editor, s. a.: 63.

[4] Tras un largo reinado de viquistas y calvistas, que no tuvieron herederos o seguidores tan talentosos. Diríase que éste es un fenómeno asentado desde entonces: el de la primacía y mayor número de actrices, en detrimento de los buenos actores varones, acaso más exiguos en número hasta hoy.

[5] Como Galdós parece haberla experimentado alguna vez en relación con Concha Morell, trasuntada en Tristana, quien le escribe: "No te niego que tienes un rival, el teatro. Cada día te quiero más y más, y cadía [sic] también crece y crece el amor, así se llama, el amor que me inspira el arte escénico. Pídeme cuanto quieras, pero déjame ser cómica", cfr. Arias Careaga, ed., 2003: 241, nota 10.

[6] Vid. "Apuntes autobiográficos", *Obras completas*, II, 1999: 18.

los años, pocos y floridos también, de Elisa Boldún. Yo no perdía estreno ni renuevo de comedia, y mis aficiones literarias remanecían[7].

El teatro estimula, pues, sus ansias de concentrar sus actividades -al menos las de una parte del día- en el cultivo de su vocación de mujer de letras. Más que las lecturas, o al compás de ellas y de las líneas confesionales y viatorias que iba pergeñando, acudir al teatro pudo ser un revulsivo de su inacción literaria, una especie de apremio que le recordaba su ineluctable deseo de imaginar y de escribir. ¿Qué mejor *mise en abyme* donde contemplar su pasiva condición de esposa y pronto madre que ver cómo trascendían la suya aquellos intérpretes que hacían de la palabra vehículo de sus afanes y zozobras?

Tal vez, la joven Emilia quiso ser alguna vez actriz o fue actriz aficionada[8]. Sin duda, pudo identificarse con el destino que muchas veces se cernía sobre ellas, sometidas siempre al ojo vigilante de una sociedad permanentemente dispuesta al comentario insidioso y acerado. Ya se sabía que "¡Las conquistas del talento se pagan muy caras! Los [actores] que suben la escala por la fuerza de su valor y se abren paso entre los ignorantes por sus propios merecimientos, tienen que soportar amargas decepciones, y enjugar lágrimas que no ve el mundo; y si el que asciende tan difícil escala es una mujer, si el mundo se ve obligado a darle parte de los homenajes que para el hombre guarda, le hace pagar más cruelmente tan noble conquista"[9].

Reminiscencias infantiles *-recuerdos de los años borrosos-* ya la vinculan al mundo de la farándula, a falta de otros juegos desechados por estáticos o vicariamente extáticos[10]: "Las

[7] *Ibidem*, p. 20. Todavía continúa, absorta en su entusiasmo iniciático: "Excuso añadir que a ratos perdidos cometí dos o tres dramas, prudentemente cerrados bajo llave apenas concluidos". Es la menuda mención de los representantes la que importa ahora, aunque el haber escrito literatura dramática presupone una cierta noción o previsión de cómo llevar al proscenio aquellas obras encarnadas en actores.

[8] Sin ambages lo declara una editora reciente de algunas de sus novelas cortas, si bien no aporta ninguna prueba de ello: "muestra su interés por el género, no sólo como dramaturga, sino como *actriz aficionada* [subrayado mío] (al igual que otra insigne escritora gallega contemporánea, Rosalía de Castro, que representó varias obras en su juventud con mucho éxito)". En efecto, sí hay conocimiento de este último extremo en la vida de Rosalía, pero no en la de Emilia, cfr. González Megía, ed., 2007: XXIX). De todos modos, podríamos decir, se *non é vero, é ben trovato*, como se verá.

[9] *Cfr.* Joaquina Balmaseda, art. cit., p. 70.

[10] Compárese esta evocación con la de R. L. Stevenson contada por Citati: "El sábado visitaba una papelería. En la vitrina estaba expuesto el teatro en miniatura de Skelt, con sus escenarios y figuras de cartón: un 'bosque', una 'batalla', unos 'bandidos que degollaban' y, amontonados en desorden a su alrededor, los dramas. Entraba en la tienda, rebuscaba, rechazaba un drama, elegía otro y se iba, algo retrasado para la cena, con *The Miller* o *The Rover* bajo el brazo, mientras las farolas se encendían en el crepúsculo azul del invierno. Con qué gozoso paso corría y cómo reía de satisfacción [...]. Ya en casa, había que colorear las escenas y los personajes. [...] Aquellas

muñecas las substituí con grabados recortados, por medio de los cuales armé un teatrillo en que los pobres títeres de papel representaban... ¿qué? No me acuerdo; improvisaciones, algo que sería de circunstancias, o que sucedería acaso en regiones completamente desconocidas... Lo cierto es que también aquello era fantasmagoría de mis deseos de asistir al teatro, goce que no siempre se concede a los niños, y menos entonces, en que no era todavía institución el teatro por la tarde... Además, adonde se enviaba a los niños era al Circo, a 'los caballitos', y mi afán de ver otra cosa que saltos mortales y perros sabios, debía de ser aspiración confusa, antes que consciente..." (*LIA*, 8 de enero de 1906, 247: 26).

Su primer conocimiento del teatro hubo de estar asociado al teatro de provincias, a las representaciones locales cuya gran función consistía en una sinfonía, una obra de tres o más actos y una obra en un acto, cuyos intérpretes eran cinco actores y dos actrices, casadas con actores de la compañía, como recuerda Botrel (1977: 383). Actores de quienes, además, comenta: "Su sueldo medio por representación, en 1879, iba de unos 18 a unos 35 reales lo que supone un sueldo diario de 4 a 7 reales y pico por actor, según su categoría, o sea el sueldo de un peón o de un oficial de albañil, no teniendo en cuenta los llamados beneficios incluidos en el contrato que podían mejorar esta mezquina condición material del actor"[11]. Y, sin embargo, ¡qué poder ejercía aquel teatro en la mente infantil!

¿Necesitó doña Emilia dejar de ser invisible, buscarse una máscara para existir? ¿Llegó a subirse a las tablas, aunque se tratase de las de un teatro casero, y a experimentar en vivo y en primera persona la emoción teatral? Muchos son los casos de escritoras que dieron a Talía sus primicias estéticas fraguando en el proscenio un arrojo físico y un empeño personal que iban a envalentonarlas para emprender la carrera literaria[12]. ¿No es su *nom de plume*, al menos el que más prosperó

escenas teatrales modelaron para siempre su fantasía". El mismo autor escocés lo dijo: "¿Qué son la vida, el arte, las letras, el mundo, sino aquello que Skelt hizo? Imprimió su sello en mi inmadurez [...] Realmente, es por medio de este arte infantil, vistoso, indiscreto, hecho de clichés, como he forjado -me parece- mi idea de la vida, como he encontrado las sombras de los personajes que más tarde iba a conocer y a amar [...] adquiriendo una colección de escenas y de figuras con las que, en el teatro silencioso del cerebro, puedo representar todas las novelas y las aventuras...", en Citati [2000] 2006: 435. Ver el mundo *sub specie theatralis* gracias al juego infantil lleno de movimiento y color es algo que aprendió entonces el gran novelista y fabulador. Puede que Pardo Bazán también.

[11] Botrel detalla cuáles eran sus trashumancias de pueblo en pueblo en coches o tartanas, a veces en ferrocarril, con sus escasos efectos (una barca con toldo, dos esqueletos, una toga, dos birretes, un traje del Ángel, etc.) y su guardarropía personal, ya que la de los figurantes la tenían que alquilar en cada pueblo. Paraban en fondas hasta que después de estancias de entre 8 y 88 días interrumpían su actividad por una semana, por término medio, para recoger sus bártulos e instalarse en otro teatro u otra sala (Ibd.).

[12] El teatro como propedéutica de la vida, como fórmula de aprendizaje, como ensayo de algo que se asemeja mucho a la existencia, está en la raíz misma del género. Se ha ponderado cómo George Sand -autora de una interesantísima *Pauline*, en la que revierte el tópico que se cernía sobre la actriz: Laurence es aquí figura sensata, honrada y leal, no así su coprotagonista, la que en principio más debiera serlo- ensayaba poses teatrales desde muy pronto ante el espejo y ello le reportaba una especie de transfiguración. Por su parte, y bien distante en el tiempo, pero

públicamente y acabó asumiendo ella misma, *la Pardo o la Pardo Bazán*, emparentable con el de una tiple o el de una actriz[13]?

Pero a la actriz la rodeaba un aura de frívola y tentadora desmesura que los más furibundos teatrófobos no dudaron en reprobar con acritud. La protagonista de *La dama joven* ve sacrificada su verdadera vocación por el influjo represor de una sociedad patriarcal que demoniza ese oficio al tiempo que secretamente lo venera:

> En los días de beneficio de las actrices, Concha había leído versos de esos que se arrojan desde las galerías, impresos en papeluchos azules y amarillos, donde tras el epígrafe 'a la eminente artista Fulana' o 'a la célebre artista Mengana' venía una serie de calificativos y epítetos, entrelazados como guirnaldas de flores, y se las llamaba huríes, ruiseñores, ángeles y otras mil cosas así[14]. ([1885] 2003: 20).

Bien distinto será el devenir de Celina -ahora asumido con todas las de la ley aunque prefiera velar su prosapia-, la nieta de la Condesa de Castro-Real en *Cuesta abajo*. Pero todavía en 1904[15], dos años antes de su estreno, Severo Catalina, seguía sentenciando:

también en consonancia en algún sentido con la trayectoria literaria y vital de Emilia Pardo Bazán, sabemos que durante la carrera, Carmen Martín Gaite cultivó también el teatro, actuando en una compañía universitaria, así como el sueño de llegar a ser una actriz profesional: 'De hecho, cuando yo llegué a Madrid a finales de 1948, lo que más me ilusionaba era conocer a gente de teatro, y ya he dejado apuntada la fascinación que me produjo, por ejemplo, Mayra O'Wisiedo con su desprecio por el qué dirán [...]. La amistad con ella y con Alfonso Sastre supuso un eslabón fundamental para enlazar el territorio de las letras con el de la escena' [*Esperando el porvenir*, Madrid, Siruela, 1994: 153-154] (Calvi, ed., 2007: 16). Volveremos sobre Martín Gaite.

[13] Comentando el caso singular de *Ana Karénina*, escribe Nabókov: "El nombre de la protagonista ha dado muchos quebraderos de cabeza a los traductores. En ruso los apellidos acabados en consonante toman una a final cuando la persona designada es una mujer (salvo que se trate de nombres indeclinables); pero en inglés sólo es correcto feminizar un apellido ruso cuando la mujer aludida es una actriz o similar (siguiendo la costumbre francesa: la *Pavlova*). Para Inglaterra y Estados Unidos, las esposas de Ivánov y Karénin son *Mrs. Ivánov* y *Mrs. Karénin*, no *Mrs. Ivánova* y *Mrs. Karénina*. Algunos traductores, habiendo optado por escribir *Karénina*, se vieron obligados a llamar al marido de Ana *Mr. Karénina*, que viene a ser tan ridículo como llamar *Lord Mary* al marido de *Lady Mary*". Trasladado de la nota de comentario de Nabókov. (Nota de la edición inglesa). (Nabókov, 1997: 261).

[14] *Cfr. La dama joven*: el confesor dice a Dolores: "No, yo no diré que sea imposible vivir honestamente una actriz... Pero al cabo, el que anda con fuego..." ([1885] 2003: 51). Más tarde, acentúa que es Satanás quien tienta a Concha con las tablas (2003: 53).

[15] Aunque su libro es muy anterior, en realidad, y a él alude en alguna ocasión la propia Pardo Bazán, como cuando escribe en *La Ilustración Artística*, el 15 de septiembre de 1913: "Allá por 1857 ó 58, D. Severo Catalina publicó un libro titulado La Mujer, muy mediano y atestado de lugares comunes". Recuerda cómo terció Campoamor, quien compartía con Catalina las ideas acerca de la mujer, "pues la considera relativa al hombre, y nada más [...] nunca la mira sino como algo accesorio" (*vid.* 2005, 445: 602).

> Los espectáculos hoy vienen a ser el gran gimnasio de la belleza y de las modas [...]. La mayor parte de las mujeres aprenden en el teatro el lenguaje del corazón. Este lenguaje, según Mad. Cottin, está escrito en los ojos. En el teatro es, pues, donde se adquiere la más exquisita educación... de los ojos. Nuestros venerables antepasados iban al *Corral del Príncipe*, o acudían a los farsantes *de la legua*, para saborear las ingeniosas fábulas de Lope y de Calderón. La actual generación ocupa las horas del espectáculo: En averiguar la procedencia del brazalete de la actriz, o la botonadura del actor. [...]. Los gemelos son el gran recurso, la *máquina*, como si dijéramos, de esos dramas no anunciados en el cartel. El arte, o mejor aún, la filosofía de los gemelos, tiene más importancia práctica y social que casi todas las discusiones en que se empeñan los hombres de Estado. A propósito de estado, no hay nada que más derechamente contribuya a modificarlo que la susodicha filosofía. A la metralla de dos ojos negros o garzos, disparada por dos cañones de nácar, hay pocas fortalezas que resistan. El teatro es un verdadero campo de Agramante para los corazones. El día en que los teatros mueran, deben vestirse de medio luto las coquetas (1904: 278-279).

Y, sin embargo, Celina será artista. Conviene no otorgar a esa categoría, no obstante, un carácter que sólo la ensoñación podía hacer carecer de límites. Como observa Bieder, la carrera de cantante que proyecta Celina es una carrera "que la separa de la sociedad en vez de integrarla en ella, aislándola sobre todo del mundo de las mujeres sin integrarla en el mundo del poder masculino y situándola en otra esfera marginada, la del teatro. Doble marginación, entonces. [...] en Pardo Bazán el teatro sigue siendo un mundo marginado al que Celina tendrá que incorporarse bajo nombre falso para no deshonrar el nombre de la familia [...]. ...triunfa el peso de la tradición en *Cuesta abajo*, aunque en colaboración con el paso radical de la mujer que trabaja para mantenerse a sí y a su familia". Parece claro que "Celina marcha absolutamente sola hacia su futuro precario, un futuro arraigado en el poder de los hombres de hacer o deshacer su carrera. [...] El talento en que se apoya Celina es artístico (musical) y no comercial [*Mariucha*], o sea espiritual y femenino en vez de intelectual y masculino" (Bieder 1989: 21). "Sin embargo, [-y ello nos parece fundamental y razón por la cual *Tristana* no satisfizo a doña Emilia-] Galdós cierra su obra con el matrimonio, dándole una estructura nítida y convencional, mientras que Pardo Bazán deja abierto el futuro de la nieta, creando una familia matriarcal al margen de la cuestión económica como proyección hacia la sociedad del futuro. En términos de estructuración del conflicto dramático, *Cuesta abajo* es mucho más radical y más abierta. El peso de la resolución cae enteramente sobre la mujer en Pardo Bazán, y una mujer sin el apoyo de un marido u otro representante de la sociedad patriarcal" (Ibd.: 24).

Joven aún, en la veintena, elabora Pardo Bazán una de esas composiciones poéticas destinadas a hacer patentes sentimientos insondables cuya escritura parece reservarse a momentos de intimidad desdichada. Nunca verá la luz su poema titulado "La Actriz", bien revelador de cómo admira a la mujer capaz de subir a un escenario para vivir otras vidas arrostrando críticas y desvíos de una sociedad que paga su esfuerzo de manera desigual y cicatera:

Tu voz en las tablas vibra, / el lauro ciñe tus sienes, / pero sé que el alma tienes / desgarrada fibra á fibra. / Nadie sufre una agonía / más cruel, / y el público indiferente / que ayer tu juego aplaudía, / hoy murmura sordamente / que *no estás en tu papel.* / Dolor amargo y sin nombre! / Tu pecho en amor se abrasa, / y ves que tu hija se casa... / ¡se casa con ese hombre! / Celos de tu sangre propia! / ¡Cuánta hiel / tan hondo cáliz consiente! / En vano la risa copia / tu faz, pues dice la gente / que *no estás en tu papel.*/ Finges un cándido amor / y el infierno tiene nido / en tu corazón, roído / por un fuego abrasador. / En un palco, no muy lejos / *ella y él* / hablan tan íntimamente / que tú ves, por los espejos / que no notan si realmente / estas *mal en tu papel.* / Muges -'Mi felicidad / la del árbol sin retoño!' / Pobre muger! En otoño / qué horrible es la tempestad! / Ya no cogerás la rosa / ni el laurel: / que el público no consiente / ni aún á la actriz más celosa, / que cuando alegría miente / *esté mal en su papel*[16].

Es sabido que, como se ha escrito, "La mayoría de las mujeres que en el siglo XIX se incorporaban a las carreras artísticas eran burguesas, pertenecían al grupo de mujeres que más tenían que perder en términos de clase al mejorar en suerte en términos de género. Atrapadas en estos impulsos contradictorios, las imágenes que las mujeres produjeron de sí mismas no se diferenciaban fundamentalmente, ni en estilo ni en contenido, de las que los hombres ofrecían de ellas. Madame de Staël (1766-1817) y George Sand (1804-1876) salieron al paso a esta concepción. Ambas -Staël en su *Corinne* de 1807 y Sand en su *Consuelo*, de 1842-44- se atrevieron a imaginar genios femeninos que no [se] encuadraban en las categorías artísticas convencionales. Corinne, a la vez que poeta, era actriz, oradora e improvisadora. Consuelo pasa de diva a compositora y a cantante ambulante [...]. Las profesiones femeninas se distinguían de distintas maneras de las masculinas, incluso en los dominios naturalmente relacionados con la música, la danza y el teatro. Las mujeres podían realizar -y de hecho realizaban- afamadas carreras como ejecutantes. Pero los últimos ramalazos del genio no correspondían a quienes ejecutaban las obras, sino a quienes componían la música, ideaban la coreografía de los ballets o escribían piezas teatrales, y estos eran casi todos varones" (Higonnet, 1993: 276, 278). No es baladí que en *La Quimera*, de 1905, Minia Dumbría sea precisamente compositora.

En el caso español, Tristana[17] es presa del rapto artístico, posee la ambición artística, "cada vez soy menos doméstica" -declara orgullosamente a Horacio, cada

[16] [Sic, con subrayados de la autora]. Perteneciente a *Himnos y Sueños*, cfr. ARAG: 260/1. Está compilado entre las primeras composiciones, que datan de 1875. Es interesante reparar en la soledad de la artista escénica, sentimiento que se exacerba al experimentar la íntima armonía de una pareja espectadora, como en *La Tribuna* Amparo frente a Baltasar y Josefina, durante la representación de *Valencianos con honra*. Sólo que aquí es más trágica la visión por tratarse de la hija de la actriz y un posible amor de la madre.

[17] El ejemplar de la primera edición de La Guirnalda de la biblioteca personal de doña Emilia (anotado en la página 23 al señalar como incorrecto *álbums) contiene dedicatoria autógrafa de Pérez Galdós escrita primero a lápiz y luego reescrita a pluma muy cuidadosamente para indicar el estreno de *Realidad*: "A Emilia Pardo Bazán en la segunda noche de mi Calvario dramático, Ido

vez más desdibujado- y asocia su independencia al ejercicio de una profesión, la más liberadora: "Sabrás que ya he resuelto el temido problema. La esfinge de mi destino desplegó los marmóreos labios, y me dijo que para ser libre y honrada, para gozar de independencia y vivir de mí misma, debo ser actriz. Hasta ahora dudé de poseer las facultades del arte escénico; pero ya estoy segura de poseerlas. Me lo dicen ellas mismas gritando dentro de mí. ¡Representar los afectos, las pasiones, fingir la vida! ¡Jesús, qué cosa más fácil! ¡Si yo sé sentir, no sólo lo que siento, sino lo que sentiría en los varios casos de la vida que puedan ocurrir! Con esto, y buena voz, y una figura que... vamos, no es maleja, tengo todo lo que me basta." ([1892] 2002: 203).

En *La Tribuna*, Amparo conquistará, al principio gozosamente, el espacio público no pudiendo ni queriendo circunscribir su vida al consabido reducto doméstico. Su contacto con una representación teatral -la de *Valencianos con honra*, obra de Palanca y Roca[18], en el capítulo XXXVI, "Ensayo sobre literatura dramática revolucionaria"- repercutirá en su afán de actuar contra las de García, superado su temor inicial, traducido en la destrucción del anónimo. El narrador repara en algún papel femenino -en realidad el papel es masculino, el de un mancebito que volvía de la lucha callejera herido mortalmente- que puede ser trasunto de la congoja que experimenta la propia Amparo, desconcertada y rabiosa ante la visión de Baltasar y Josefina, acaramelados tras el abanico:

> La actriz encargada de este interesante papel se había puesto sobre su cabello natural una peluca de ricitos cortos que la hacía semejante a un perro de aguas: circundaban sus ojos románticas ojeras marcadas al difumino; espesa capa de polvos de arroz imitaba la palidez de la agonía; llevaba americana muy floja para disimular la amplitud de las caderas, y entró tambaleándose y dando traspiés, con la mano apoyada en la región del pecho donde se suponía estar la herida.

El dolor que siente Amparo es tal que -pese a lo desmañado de la actuación- siente arrojos de mancebo airado. El público, sobre todo el femenino de la cazuela, donde

del Sagrario. 16 de Marzo 92". Está editada conjuntamente con *Miau*, de 1888, cuya última página contiene también estas palabras a lápiz y luego a pluma: "Hoy 10 de Mayo 1890. Aetatis an. XLV". Don Benito tenía en 1890 cuarenta y siete años, doña Emilia en mayo aún no había cumplido los treinta y nueve. ¿Qué significan esos números romanos? La tercera obra del volumen es la comedia en cuatro actos de 1893 La loca de la casa y también va dedicada a Pardo Bazán, directamente a pluma: "A la verdadera *loca de la casa*, un empleado del manicomio". Vid. RAG: 20791. Las tres obras llevan sellos de La Guirnalda (datado el 17 de marzo de 1892 el de Tristana y el 18 de enero de 1893 *La loca*...) y, en algún caso, de la Librería Guttenberg de Madrid.

[18] *Cfr.*, de Marisa Sotelo, "*Valencianos con honra*, de Palanca y Roca, hipotexto de "Ensayo sobre la literatura dramática revolucionaria" de La Tribuna, de Emilia Pardo Bazán", en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 3, 2005: 137-148.

se halla Amparo, está magnetizado por la escena e interactúa con ella: "Contagiados, electrizados por la exaltación del público, los actores se esmeraban, bordaban su papel, y, fuera de sí, se abrazaban realmente, y se daban verdaderas puñadas en el tórax. Amparo, con medio cuerpo fuera de la barandilla, palmoteaba a más y mejor" ([1883] 1999: 625 y 626). La actriz que finge agonizar traspasa a Amparo bajo su disfraz de varón la vehemencia de querer actuar, de hacer algo contra aquella pareja afrentosa. La apariencia masculina la faculta para hacerse dueña de su vida en el espacio público de la sociedad.

Emilia Pardo Bazán quiso explorar los límites, pero no dejó de reconocer el valor intrínseco de la ejecución y su estrecha dependencia del entrenamiento actoral, concepto éste que podemos asociar a Stanislavski, cuya obra no pudo conocer la autora de *La Revolución y la novela en Rusia*, dada su tardía aparición impresa, pero acaso sí adivinar tras mucho enarbolar los gemelos.

II.- Trashumancias de Talía[19]: el desempeño actoral[20], recursos y práctica escénica (naturalidad: inflexión y acento, verosimilitud, tono, movimiento corporal y gestualidad. Especificidad de cada papel y su encarnadura)

Bien lo decía Fernando Fernán-Gómez al narrar y dramatizar las peripecias de los cómicos: "Nosotros no somos de ninguna parte. Somos del camino" (Madrid, Alfaguara, Audio Libro, 1995).

Pardo Bazán entiende que se da en el trabajo del actor un cierto género de sacrificio:

> Los que creen que la vida del actor es una serie de festivos lances y de gozosas expansiones, una vida de pájaro volando de rama en rama, ignoran que es en realidad

[19] Uno de los artículos de la serie de "La vida contemporánea", "Talía trashumante", está destinado a dar cuenta de los trasiegos que, en virtud de la estación, han de cumplir las compañías de actores para, mediante *tournées* o giras que podían ser ultramarinas, compensar o enjugar las pérdidas o fracasos derivados del cierre de los teatros, ocasional o no, o de la mala estrella, o de carreras declinantes. La diacronía de la historia de los actores dibuja un constante viajar cuando se aproxima la Semana Santa y tras la temporada oficial, que tiene lugar de octubre a marzo. Del mismo modo, la llegada de las *troupes* a provincias o la de actores italianos, portugueses y franceses le merecen atenta consideración (vid. *LIA*, n.º 746, 13 de abril 1896: 374). De algunos de esos trasiegos ha levantado acta Menéndez Onrubia. El artículo de Pardo Bazán es importante, de ahí que lo utilicemos como emblema inverso de este trabajo, por la dignidad que se atribuye al trabajo del actor, y porque en él comprobamos su esencial capacidad de mutar, y no sólo de sitio, de papel y de mundo.

[20] "¿Qué es una comedia despojada de su aparato escénico, sin decoraciones, sin trajes, sin la magia del acento y del juego de la actriz, sin el grito de la pasión y sin el retoque gracioso de la malicia y de la risa?" (*LIA*, "Talía trashumante"). Aunque no responde taxativamente, la respuesta está implícita y eleva al actor, a la actriz a categoría de exponente imprescindible y central del juego teatral.

> una de las existencias más laboriosas, más sujetas al remo del trabajo, de cuantas forman la complicada mecánica social. El actor empieza su tarea por la mañana y no descansa hasta que da con su fatigado cuerpo en el lecho, a hora muy avanzada de la noche. Para él no hay días de fiesta, ni vacaciones, ni San Deses[p]ero, abogado y patrono de la pereza burocrática. Los domingos, el actor trabaja doble: a veces, entre la función de la tarde y la de la noche, sólo le queda tiempo para reparar las fuerzas con ligero tente en pie. La labor de los ensayos es realmente abrumadora: la de aprenderse los papeles de memoria no le va en zaga, pues la memoria, fresca y vivaz en los muchachos, en los adultos suele ser reacia y dura. Hay tarde en que se ensayan sucesivamente dos o tres obras; y mientras fuera brilla el sol y el aire primaveral refresca el alma, el actor yace sepultado en un recinto obscuro, alumbrado sólo por una candileja eléctrica, cuyo foco se pierde en las tinieblas del negro escenario y de la sala fantásticamente gris, pues no hay aspecto más raro y más triste que el de un teatro de día, apagadas las luces y desierto (*LIA*, 13 de abril de 1896, Ibidem).

No falta la alusión a las penurias materiales que asolan la vida de los cómicos. En un texto en que, por vía interpuesta de un narrador que no puede desprenderse de un masculino olimpismo omnisciente no exento de ribetes irónicos por ello mismo, otra vez en *La dama joven*, verdadero decálogo de actrices, se vierte la nota amarga de una profesión vocacional abocada a la estrechez: "[Gormaz] pertenecía a aquella falange de actores [...] que tras de cantar todo el verano, como la cigarra, ha concluido como ella, muriéndose de hambre y frío, porque la vejez del actor español es penosa cuanto alegre su vagabunda mocedad" ([1885] 2003: 30-31). Concha "había oído decir que los cómicos, a veces, pasan hambre, que tienen días de apuro terrible; que salen a la escena muy majos, con mucho vestido de seda y coronas de reyes, y a lo mejor sin camisa... Sin ir más lejos, en Marineda se contaba que a Estrella le corrían mal los negocios, que le costaba trabajo pagar a su compañía, que en la fonda estaban algo recelosos..." (2003: 49).

Con Cervantes, Leandro Fernández de Moratín e Iriarte, pero sobre todo con Mariano José de Larra[21], comparte Pardo Bazán una característica lucidez en la visión del actor como sujeto de una preparación en gran parte técnica y específica. Si puede postularse un punto de contacto de *Fígaro* con las corrientes que arrancan del Teatro de Arte de Moscú en este asunto, y con el método naturalista introspectivo, menos descabellado es plantearse ese mismo expediente en la reflexión en torno al actor efectuada por doña Emilia. Veamos la opinión de Monleón y cómo puede ajustarse al pensamiento de la autora coruñesa: "En este punto es donde las forzadas conexiones entre un Larra y un Stanislavski -forzadas por mí para intentar situar al primero en

[21] Y con Zorrilla, en la medida en que abraza su idea de que todo el éxito de las obras de su cosecha estriba en la maravillosa interpretación de los actores, en los efectos plásticos, según constata Yxart. El personaje central no puede crecer sin la llama real de los actores (*cfr.* Menéndez Onrubia y Ávila Arellano 1987: 38 y 41).

el cuadro de la historia del teatro y no sólo de la historia de la literatura- se hacen patentes; a los dos les preocupa el lenguaje de este nuevo teatro que corresponderá a los nuevos tiempos, y los dos consideran como la cosa más natural del mundo que, tratándose del lenguaje teatral, sea necesario tomar muy en serio el trabajo del actor. Larra está en esto infinitamente distante de cuantos, hasta nuestros días, siguen confundiendo en España el teatro con la literatura dramática y haciendo de aquél una simple manifestación escénica de ésta"[22]. Con Larra asimismo comparte doña Emilia elogios a Concepción Rodríguez[23], a Matilde Díez, a Romea y Latorre. Por lo general, también lo apunta certeramente Monleón[24], llegada la hora de hablar de los actores uno a uno, solía mostrarse respetuoso y procuraba, salvo algún caso excepcional, no formular las censuras ni airear los méritos, y esto es algo que Pardo Bazán sigue al pie de la letra silenciando el nombre de los intérpretes que no están finos y nombrando sólo a aquellos sobresalientes.

Existe una poética del actor. El actor es un creador, y urge encontrar las bases de su poética. No son las normas que señalaban los viejos preceptistas; no se trata de aprenderse una serie de 'clichés' -sellos de goma, diría Stanislavski[25]- [...] para poder componer toda clase de tipos. Pérez de Ayala no cree en el actor perfecto, por tanto, solo podrá crear varios papeles (vid. "El actor Morano"). De lo que se trata, en

[22] No es el caso de Pardo Bazán, quien concibe el teatro fundamentalmente como *espectáculo*, como hemos indicado, trayendo a colación sus palabras, más arriba.

[23] *Summum* de la interpretación para Estrella y Gormaz, en *La dama joven* 2003: 39-40, y para ellos el otro término de la comparación con la joven Concha. También para Díaz de Escovar y Lasso de la Vega, Concepción Rodríguez se alzó con el entorchado. Igualmente otorgan a Julián Romea triunfos inconmensurables: "el intérprete más admirable que tuvieron las comedias de Bretón y de Ventura de la Vega", el actor que quizá mejor ser caracterizó de todos sus contemporáneos, ya que nunca aceptó nada de guardarropía. Destacan, como los dos actores trasnochados pero vivos en *La dama joven*, su interpretación de *Sullivan*: "El *carrick* con que se vistió en el primer acto fue expresamente encargado en Inglaterra y hecho de acuerdo con los figurines de la época por uno de los mejores sastres londinenses" (1924, II: 109-110).

[24] La sección "Los cómicos" de su antología teatral de Larra reúne lo más granado del pensamiento de Fígaro en relación con la poética del actor: "Yo quiero ser cómico", como frontispicio debelador de la ignorancia, la falta de estudio y cuidado del actor al uso, "*El testamento*" (sobre Romea), "*Los dos hermanos a la prueba*" (sobre el descollante actor Castillo) y otras reseñas en las que deplora los "defectos provinciales", la mala dicción, la memoria que descansa en el apuntador, los modos afectados e impropios, la indumentaria anacrónica, la flagrante falta de naturalidad... (*cfr.* 1976: 218-233).

[25] En el siglo XVIII, en España, se llamó 'primores' a esa forma de actuación tradicional "de la llamada declamación histriónica con que se representaba el teatro antiguo español y que consistía en manotear mucho y en remedar con el cuerpo y el gesto exagerado los movimientos de algún animal o los enfrentamientos más violentos que, al mismo tiempo, se recitaban. Los primores del histrión gustaban mucho al público y le hacían reír" (Álvarez Barrientos 1999a: 29). La pauta clasicista, como la paradoja del actor propugnada por Diderot, que no llegó a implantarse en nuestro país, defendía el efecto de ilusión escénica, no su ruptura permanente.

realidad, concordamos con Monleón (1976: 56 y ss.), es de creación, de intervención poética de la personalidad del actor en la animación del personaje. De expresión de sentimientos, de ruptura de todo apriorismo gestual, y de afrontar comportamientos que desbordan nuestra experiencia real. Tales consideraciones comportan un ataque al divismo de los actores. En el caso de Sarah Bernhardt, Pardo Bazán lamenta su excesiva tendencia a la pose, del mismo modo que reprueba la dispar calidad de los individuos del reparto y su jerarquía. Por lo demás, el teatro es artificio y exige fidelidad histórica en lo que a trajes se refiere, conocimiento de la historia, saber vestirse y comportarse a tenor de la época del personaje. Tan ridículo como a Larra le parecerá a Pardo Bazán que los actores suelan traicionar esta fidelidad histórica no sólo por ignorancia, sino, a menudo, por rechazar aquellas prendas que puedan afearles ante el espectador contemporáneo. Contra toda afectación, contra los postizos, están ambos. Les parece irrenunciable el dominio correcto de la pronunciación. Dánchenko pedía una 'liviandad animada' para que las significaciones surgieran espontáneamente. Larra postula una quietud física dramáticamente activa, un movimiento suave, sin agarrotamientos, que movilice los músculos necesarios, integrado en la expresión total del personaje; y así lo hace también, en su estela, Pardo Bazán.

Stanislavski en su Teatro de Arte de Moscú, que data de 1898, promueve la preparación interna del actor y los medios técnicos externos para dar vida a un personaje ante un público. Es preciso, según él, un continuo retorno al estudio de la naturaleza humana. No está de más recordar que en el cerebro de Concha -la protagonista de *La dama joven*- se debaten las posibles maneras de encarnar su papel, y que sus modelos no provienen de fuera, han de venir dados desde dentro o desde el fuera de dentro (y con el acicate de su "instinto femenino") buscando su propio método: "Todo el día en el taller estuvo [Concha] repasando su papel mentalmente. ¡Don Manuel Gormaz le había encargado tanto que se *fijase* y que *tuviese alma* en algunas escenas! Tener alma... ¿sería gritar mucho? No, porque se reirían de ella... ¿Sería pronunciar recalcando, como la que hacía de *graciosa*? No, eso tampoco" (*La dama joven*, cursiva de la autora, 2003: 23).

El pedagogo teatral ruso dice a sus actores: "Ustedes vienen aquí para estudiar, para observar, no para copiar. Los artistas tienen que aprender a pensar y sentir por sí mismos y descubrir nuevas formas. No deben contentarse con lo que haya hecho otro. [...] Tienen que utilizar [sus condiciones de vida, su manera de vivir, de alimentarse, de reaccionar ante los fenómenos] para crear su propio método, y puede ser tan verdadero y tan grande como cualquier otro método que se haya descubierto hasta ahora" (2002: 15). Existen recursos para conseguir los tonos y el volumen de voz aunque el actor esté echado de espaldas o boca abajo, con la cabeza en el suelo, agachado o pegando saltos (18) y esta era una preocupación también presente en Larra y en Pardo Bazán: cómo evitar precisamente que los actores se ofrezcan como maniquíes, frontalmente, luciéndose y proyectando su discurso por un único canal, desaprovechando su movilidad escénica.

Es preciso que el actor sepa adoptar una caracterización física, ya que sin una forma externa ni la caracterización interna ni la concepción de la misma llegarán al público. La caracterización externa explica e ilustra, y por tanto transmite la concepción interior de su papel. La única condición, según Stanislavski, es que mientras está llevando a cabo esta investigación externa no pierda su propio yo interior. Acompasado va el proceso de búsqueda interior y exterior en Concha. Evoquemos sus febriles preparativos: "Concha se acercó a la fiel aliada de la modista, la máquina, que dada de aceite, limpia, con su carrete enarbolado, con la mesilla reluciente de barniz, aguardaba lo mismo que un centinela, arma al brazo, las órdenes de su jefe". Una cualidad de enorme importancia para un actor es llegar a sumergirse en un personaje tras buscarlo por dentro. A eso llega el actor que forma Stanislavski: "Estaba contento porque había experimentado cómo podía vivirse la vida de otra persona, había aprendido lo que significaba sumergirse en un personaje. Esta es una cualidad de una enorme importancia para un actor. [...] En realidad yo era mi propio observador, mientras otra parte de mí se había transformado en una criatura crítica en busca de los defectos del prójimo. ¿Y, sin embargo, puedo afirmar que esa criatura no es parte de mí mismo? Yo la había extraído de mi propia naturaleza. Era como si me hubiera dividido en dos personalidades. Una que había funcionado como actor y la otra que había permanecido como observador. Por extraño que parezca, aquella dualidad no había impedido, sino fomentado, mi labor creadora. Le había proporcionado empuje y energía" (2002: 43). Comparemos con el proceso, también de fuera -desde las vestiduras- adentro, de los vestidos al alma que los lleva, en la heroína de Pardo Bazán:

> Salió el famoso vestido de baile. Era de seda azul bajo, algo verdoso ya y por muchas partes salseado; pero merced a la buena idea de Concha, de velarlo con infinitos volantes de tarlatana del mismo color, parecería nuevecito de allí a poco. La cadencia de la máquina se interrumpía a cada volante, y el vestido giraba, giraba, como una peonza, todo hueco, y cada vez más vaporoso. Al cabo brotó la falda fresquita, soplada como un buñuelo, y fue a copar su puesto en el sofá al lado de otros pingos también remozados y disfrazados hábilmente, con recogidos, lazos y encajes. [...]. Terminado lo grueso de la labor, empezaron mil menudencias, mil accesorios. Pendían de una cuerda, tendida de un lado a otro de la pared, dos guantes blancos, largos, muy tiesos, con las puntas de los dedos amarillentas y arrugadas; y mientras Concha los soplaba con ardor para despegar aquellas malditas puntas, que delataban el paso ineficaz de la bencina, Dolores, por medio de una plancha caliente, estiraba varios cintajos lacios como tripas de pollo, dedicándose después a frotar con miga de pan los zapatos de raso, y a pegar con goma una varilla del abanico. Las cosas que iban estando dispuestas, pasaban a una cesta, cuidadosamente colocadas; (2003: 21-22).

La costura se simultanea con la preparación de su papel y ambas actividades concurren en la creación del personaje. El vestido y los accesorios se animan, cobran vida.

Stanislavski insta a sus actores a "estimar el papel en ustedes mismos. Tienen ustedes la capacidad creadora de reconstruirlo", eludiendo los clichés de la interpretación ["pronunciar recalcando, como la que hacía de 'graciosa'", siente Concha]. Esos *tics*

son universales, movimientos generalizados y momificados en un estado permanente por actores que han sustituido el arte por el negocio... usted como ser humano es mucho más interesante y está más lleno de talento que el actor -llega a decir Stanislavski-. Sólo así el actor puede creer en la realidad de lo que está haciendo y sintiendo; de aquí nace un sentido de confianza en mí mismo y en la exactitud de la imagen que ha construido, en la sinceridad de sus acciones. No es la confianza de una persona absorta en sí misma, de un actor preocupado de su propio yo; es algo de una naturaleza muy diferente, semejante a un convencimiento de la propia integridad" (2002: 45-51). Así hace Gormaz con Concha, enseñándola a enfrentarse al agujero negro del proscenio.

Pueden utilizarse las emociones, sensaciones e instintos propios incluso aunque se esté dentro de otro personaje, porque los sentimientos de Concha mientras representaba eran suyos. De este modo, un joven, una joven tímida, "que casi no se atrevería a hablar con otro, se vuelve repentinamente insolente y, oculto tras una máscara, descubre sus instintos y rasgos más íntimamente secretos, cosas que ni siquiera en un murmullo se atrevería a mencionar a nadie en la vida corriente. [...] Se puede crear la máscara incluso sin maquillaje. De esta forma, el personaje es una máscara que oculta al actor-individuo. Protegido por ella puede desnudar su alma hasta el detalle más íntimo. Este es un rasgo o atributo importante de la caracterización de todos los actores que sean artistas, los creadores de imágenes, deben utilizar caracterizaciones que les permitan "encarnar" en sus papeles" (2002: 54).

Stanislavski incide especialmente en la expresividad corporal: "Necesitamos cuerpos duros y fuertes, desarrollados en proporciones armónicas, bien construidos, pero sin excesos poco naturales. La finalidad de nuestra gimnasia es corregir y no hinchar el cuerpo". La acrobacia -sostiene- ayuda a desarrollar la capacidad de decisión. Les resultará más fácil transponer esa facultad a la vivencia del papel y aprenderán a rendirse instantáneamente y por completo al poder de la intuición y la inspiración sin tener que pensarlo. La danza no sólo sirve al desarrollo físico, para enderezar el cuerpo, sino que también descubre movimientos, los amplía, les confiere una definición y un acabado, que son de gran importancia, porque un gesto incompleto, como sometido a una poda, no es apropiado para la escena. Llega a ser casi tangible ese tornillo imaginario, este punto central que mantiene a la columna vertebral, y que desempeña un papel muy importante en el arte del ballet. Utilizarlo es la recomendación de Stanislavski: aprendan de sus clases de danza a adquirir formas de desarrollar, reforzar y asentar sus vértebras. Al actuar no debe hacerse ningún gesto porque sí. Sus movimientos deben tener siempre una intención y estar relacionados con el contenido del papel. La acción intencionada y productiva excluirá automáticamente a la afectación, a la *pose* y otros peligros semejantes (2002: 63-70). Veamos al director de escena pardobazaniano en su batallar:

> El apuntador comenzó a decir, sin entonación ni transiciones, el papel de cada uno, que los actores repetían paseándose con las manos en los bolsillos o columpiándose en la silla.

> Las actrices, más cohibidas, no se atrevían, al recitar, a moverse del sofá, ni a descoser los brazos del cuerpo. Gormaz las tomó de la mano, suavemente: -"Hijas, accionen ustedes un poco... -¿Lo mismo que después? ¿Como si ya fuese la representación? -¡No tanto, no tanto! Un poco: si la escena ha de ser de pie, no se dejen ustedes ahí quietas... Y ustedes, caballeros, no alcen tanto la voz, ¡si ahora no hay público que atienda". Eso... a ese diapasón. Ya verán ustedes cómo después hay que decirles que se esfuercen, porque no les oirá ni el cuello de la camisa... ¡Ejeemm! Háganse cargo de que ahora no deben malgastar sus fuerzas: matizar, pero bajito... ¡Eh... chss!, caballero López, ¿a quién le cuenta usted eso? ¿A la puerta o a esta señorita? (*La dama joven*, [1885] 2003: 30).

La necesidad de los ensayos, de ensayar bien las representaciones, es otra lección larriana presente en K. Stanislavski y en Pardo Bazán.

Es meta deseable la plasticidad del movimiento. Como indica el pedagogo ruso, "Si prestaran un oído atento a su propio mecanismo, percibirían una energía que brota de lo más profundo de su ser, del corazón mismo. No se trata de una energía vana, está cargada de emociones, deseos, objetivos, que la envía vibrando a través de un circuito interno, con el fin de excitar una acción determinada. La energía, avivada por la emoción, cargada por la voluntad, ["hay que poseerse", el autodominio es importante, leemos en *La dama joven*, 2003: 32] dirigida por el intelecto, se mueve orgullosa y confiada, como un embajador que tiene una misión importante. Se manifiesta a través de la acción consciente, animada por los sentimientos, el contenido y la finalidad, y no puede realizarse de forma mecánica y fortuita, sino que se desarrolla de acuerdo con sus impulsos espirituales" (2002: 75). Aprender a andar de nuevo, reparar en nuestro aparato motriz a medida que experimentamos ese balanceo suave, casi de suspensión etérea, es la recomendación del ruso.

El actor, lejos de sentirse satisfecho con el sonido de su propia voz, siempre se debe evitar la autoescucha, debe hacer que el público del teatro pueda oír y comprender todo lo que atraiga su atención. Las palabras y su entonación deben llegar a sus oídos sin que tengan que esforzarse. .... La palabra es música. El texto de un papel o de una obra es una melodía, una ópera o una sinfonía y así parece intuirlo el ya tronado actor Estrella: "Familiarizado con torpezas y gazapos de principiantes, durante su larga carrera de actor y director de compañía, no alteraban su plácido reposo ni las salidas y entradas a destiempo, ni el modo de recitar, monótono como salmodia de breviario o desmenuzado como picadillo, ni el acento duro, ni los brazos cosidos al cuerpo, ni las caras paradas, como hechas de cartón", 2003: 36). La pronunciación en escena es un arte tan difícil como el canto, exige práctica y una técnica que raya en el virtuosismo ("La verdad es que la muchacha poseía una voz tan fresca, tan clara, de un timbre tan grato... El caso es que lo hacía mejor que las otras: a ella se la oía y entendía todo... Y no decía mal, no señor...", 2003: 37). Existen grados ulteriores de maestría: "Cuando un actor con una voz bien educada y una técnica vocal magistral dice las palabras de su papel, me veo totalmente arrebatado por su arte supremo. Si tiene un estilo rítmico, me veo involuntariamente atrapado en el ritmo y el tono de su forma de hablar, me impresiona. Si se abre camino hasta el alma misma de las

palabras de su personaje, me lleva consigo a los lugares escondidos de la composición del autor, así como a los lugares escondidos de su propia alma. Cuando un actor añade el vívido adorno del sonido al contenido vivo de las palabras, me hace presentir en una visión interna las imágenes que ha formado en su propia imaginación creadora. Cuando un actor controla sus movimientos y les añade las palabras y la voz compone algo así como un armonioso acompañamiento para un hermoso canto" (2002: 113). Los profundos tonos de pecho de una actriz dramática le recuerdan la introducción de una viola. El bajo profundo de un noble padre resuena como un fagot, la voz del villano es un trombón que ruge y grazna al mismo tiempo interiormente, como de rabia y saliva acumulada. Si las palabras no se desbaratan, el resultado es grandioso (113-115).

Los viejos actores se preguntan: "¿y no te parece a ti que esta chica tiene un metal de voz, que así que lo trabaje, podrá asemejarse algo al de Concepción Rodríguez?" (2003: 40). Cada sílaba, cada letra cuenta y exige esmero.

Fue Ribot un apoyo científico para Stanislavski[26], además de otros médicos, psicólogos y biólogos. Al pedagogo ruso le dolía el desvío con que la ciencia miraba el teatro, considerado a lo sumo mero entretenimiento intrascendente que implicaba no tomar tampoco en serio sus teorías. Cuando Stanislavski escribe sus libros, anota Jorge Saura, "hacía apenas cuarenta años que la profesión de actor había comenzado a dejar de ser considerada en Rusia propia de personas incultas y de dudosa moralidad" (2003: 125, nota 13), coincidiendo con los primeros estrenos y éxitos de un Chéjov -que se remontan al comienzo del siglo XX, con Olga Knipper, que llegaría a ser su esposa-[27].

José Yxart, partidario de la naturalidad interpretativa, del oficio, estudió en 1888, al actor francés Coquelin: "no diremos que representó ésta o la otra comedia, sino que *fue* éste o el otro personaje. El actor dijo magistralmente la escena, digno y apasionado a un tiempo, con la noble gracia especial del hombre de mundo, su interpretación es realista de todo en todo" (1998: 503). Como monologuista también lo estudia. Se permite recomendar a sus congéneres españoles, neófitos aún en esta actividad:

[26] Las obras del psicólogo francés le proporcionaron muchos temas sobre los que reflexionar a tenor del alto número de anotaciones que sobre sus ejemplares fue depositando. Saura precisa que "Partiendo de las conclusiones de Ribot sobre la presencia de la memoria afectiva en el hombre, Stanislavski investigó el papel de ésta en la creación artística". La memoria sensorial desencadenaba la memoria de los sentimientos, que nunca debía ser invocada directamente. Proust y Bergson se hallan aquí y en la obra de Pardo Bazán, que emplea el concepto de *reminiscencia* en un sentido afín al proustiano. Saura subraya, por otro lado, que "Una interpretación errónea muy extendida del sistema de Stanislavski consiste en apelar en primer término y de forma directa a los recuerdos personales del actor, cosa que Stanislavski consideraba perjudicial" (*cfr.* 2003: 216, nota 22).

[27] No llegó a conocer Pardo Bazán al Chéjov dramaturgo. La única mención del autor de *El jardín de los cerezos* en el periodismo pardobazaniano ignora su tardía y tan renovadora faceta teatral. Mal podía conocer doña Emilia a un autor que había publicado sobre todo en revistas satíricas rusas sus cuentos y que empezaba a darse a conocer en su país.

> Lo primero que necesita V. es voz, y no así como así, sino una voz grata, con excepcionales condiciones de timbre, volumen y extensión como para el canto; y lo segundo, saber venirse de ella, conocer sus registros, modularla, y darle un alma, que no sea sólo aire agitando las cuerdas vocales, sino soplo vivo, espiritual de la palabra. Otra materia de estudio: la fonética y la prosodia castellanas. La ortografía *hablada:* donde hay un punto, debe hacerse una pausa larga, y donde un punto y coma, media pausa, y donde coma, una pausa breve. Aquí está toda el alma del autor: incisos, cláusulas y apartes. Los puntos suspensivos dicen que hay que detenerse así como vacilando. Entonación sintiendo como artista. Y aquí entramos de lleno en la interpretación de la obra. No se trata de decirla, se trata de sentirla y hacerla sentir. No destruya el ritmo. Esta obra muda ha de vivir a impulsos del alma de V., surgir un instante ante la imaginación del oyente, encarnar en V. como si usted fuese su autor. Leer o recitar, no obstante, no es representar, el monólogo lo exige todo (cuerpo, actitud, tono, alma), aunque es menos que un actor, porque no representa ni trata de producir la ilusión de que el personaje está viviendo su vida propia en el escenario (*Ibd.*).

No otra cosa enseñaba Stanislavski, defensor a ultranza de una dicción clara, hermosa y vivaz, de catar la fonética, y colocar bien la voz, disfrutando del aroma de cada sílaba y cada sonido, sin la salmodia declamatoria habitual en el teatro.

En un artículo abiertamente titulado "La ignorancia de los cómicos" Armando Gresca en *El Arte del Teatro*, el 15 de julio de 1906, los tildaba de ayunos de saber. En un año de tentativas dramáticas como las que promueve en edición ya impresa Pardo Bazán, *Armando Gresca* asevera como había hecho Larra tiempo atrás, en los años treinta: "El Teatro es aquí un arte libre, completamente libre, que, como una planta sin cultivo, se ha desarrollado a su antojo, sin que manos expertas se hayan cuidado de quitarle los malos retoños y dar a sus ramas la debida dirección". Brotes espontáneos nacen así "de la trastienda de un establecimiento, de la oficina de un centro comercial o de las ruinas de una casa rica, [...] sin otra preparación, en la mayoría de los casos, que haber tomado parte en media docena de funciones de aficionados a beneficio de una familia desgraciada". El voluntarismo que Larra denunciaba ha persistido pese a su afán: "Un comediante que haya pasado por el Conservatorio es un mirlo blanco; y lo más sensible es que la enseñanza que se da en aquel Centro es tan deficiente que los que en él aprendieron no suelen diferenciarse de los que sólo se guiaron por sus naturales aptitudes y su decidida afición", esto es, ignoran hasta los más rudimentarios principios. Aduce ejemplos que ilustran tal rémora, como el de haber escuchado preguntar a unos de aquellos famosos comediantes si en la época de Carlos III se usaba chambergo o sombrero de tres picos. Es consciente de que, no obstante y afortunadamente, "esta condición que suele distinguir a nuestros comediantes no trasciende al público merced a la labor de los autores, que les facilitan el camino en las acotaciones de sus obras". Y así es, en efecto, en el caso de las muy detalladas de Pardo Bazán, de Galdós, o en las del obsesivo Clarín, que exigía *exactitud matemática* (*cfr.* Sánchez 1987: 467).

III.- La labor de promotora teatral

Lanzarse al ruedo teatral suponía aceptar varias premisas vigentes ya por entonces, como la de que "Los paradigmas tradicionales se invirtieron y ahora no era el actor quien se supeditaba a aquellos [autores y empresarios], sino que se creó una dependencia de los autores respecto de los cómicos, reforzada aún más cuando éstos se convertían en empresarios. Los autores escribían papeles a la medida de los primeros actores" (Rubio Jiménez, 2003: 1817). Como señala Roberto G. Sánchez a este propósito, Alas, incómodo con la tiranía -o la autonomía- de los actores, "quería observar las relaciones de su amigo [Galdós] con los actores, lo cual era para él la clave del problema"[28] (1987: 464). Exigía exactitud matemática y esto no respondía a los usos de la época: el teatro de Echegaray -a quien siempre defendió *desaforadamente* [Sánchez, 1963: 216] el asturiano, no tan incondicional fue Emilia Pardo Bazán pese a compartir con su enemigo un cierto sentimental fervor por el teatro romántico, el de su juventud- deja al actor libertad a la hora de interpretar las acotaciones. "En sus obras abundan acotaciones como las siguientes de *El gran Galeoto*: 'La volubilidad, el gracejo, los matices de este parlamento, quedan encomendados al talento de la actriz... La actitud y las miradas de los actores, las que su talento les inspire" (cit. por Sánchez, 1987: 468)[29]. De este tenor fueron las didascalias de Pardo Bazán. Basten tres ejemplos: en *La suerte*, la última de ellas no es más explícita que esto: "Al bajarse rápidamente el telón, ÑA BÁRBARA queda recostada en la pared, *o como juzgue la actriz*, para expresar espanto y desfallecimiento" (Pardo Bazán 1972: 1607); en *Las raíces* leemos la siguiente: "AURELIO, al quedar solo, permanece unos instantes inmóvil. Luego se arrodilla al pie de la meridiana, y recostando la cabeza, pero sin esconder el rostro, y cruzando las manos, mueve los labios como si rezase. *La actitud queda encomendada al talento del actor*" (Tercer Acto, Escena III, Pardo Bazán 2002: 234); en *Cuesta abajo:* "Al salir el CONDE, llega GERARDA. Se cruzan en la puerta y se miran significativamente: el CONDE, con reproche; GERARDA, con altanería. Es una escena muda, *cuya duración queda encomendada a la discreción de los actores*" [subrayados míos] (Tercer Acto, Escena VI, 2002: 151).

[28] También lo haría doña Emilia que en carta a don Benito rescatada por Clemessy (1999: 143) evidencia su labor de abrirle el camino con los directores y actores para el estreno de *Realidad*: su *corretaje* le habrá de reportar el dar la primicia del estreno, en el que tanto tuvo que ver, en el *Nuevo Teatro Crítico*. Como bien señala la profesora Clemessy, "Debieron ser muchas las vacilaciones del novelista a propósito de la adaptación de *Realidad* en el teatro. Convida a pensarlo la actitud de Dª Emilia, enérgica y decidida como ella sola. Anima a Galdós, calma sus inquietudes, predice un éxito rotundo y le mete prisa para que se persone en Madrid, [...] [y se ponga] en contacto con los cómicos en su propia casa" (1999: 139).

[29] Otra cosa bien distinta es que Clarín lograra su pretensión: "El hecho es que en la práctica sus ideas teóricas se tornaban problemáticas, y por eso hablaba de 'exactitud matemática' y de otras generalidades. En algunos momentos cruciales del drama [*Teresa*] Clarín, indeciso, sencillamente prescinde de dar indicación alguna" (Sánchez 1987: 469).

¿Cuáles fueron las primicias escénicas de Pardo Bazán y cuáles sus intérpretes?

De años tempranos data su traducción juvenil de *Adrianne Lecouvreur*, actriz trágica de la Comédie Française, de Scribe y Legouvé, 1849 (Ribao Pereira 2002). Desconocemos qué vida escénica pudo tener esta traducción motivada tal vez por la fascinación ante un personaje histórico del calibre de la actriz homónima. Díaz de Escovar y Lasso de la Vega comentan que fue Adelaida Ristori, la trágica italiana, quien encarnó el papel creado por Scribe y Legouvé, y que Teodora Lamadrid, que tenía conciencia de su superioridad, por lo que se refiere a esta obra, en cuanto se marchó la italiana, puso en escena el drama, algo que muchos le censuraron, aunque -añaden- otros lo aplaudieron, porque lo cierto es que en *Adriana de Lecouvreur* nuestra compatriota no ha tenido rival (1924: 55). En noviembre de 1899 la obra vuelve a los escenarios madrileños, dirigida por Sarah Bernhardt, y abrirá, con dirección de Ceferino Palencia, el 18 de octubre de 1903, la temporada 1903-1904, junto con *Hamlet* (Menéndez Onrubia 1984: 374).

Balbina Valverde[30] representó *El vestido de boda*, monólogo, en el Teatro Lara, el 1 de febrero de 1898. María Tubau, *La suerte*, diálogo dramático, en el Teatro de la Princesa, el 5 de marzo de 1904. María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, *Verdad*, drama en cuatro actos y en prosa, en el Teatro Español, el 9 de enero de 1906. María Tubau repetiría, en *Cuesta abajo*, comedia dramática, estrenada en el Gran Teatro, el 22 de enero de 1906.

-Otra carátula de Talía: cine *versus* teatro

Puede ser un ejercicio interesante comprobar la simultaneidad de estas actividades teatrales de Pardo Bazán, en tanto que espectadora crítica y dramaturga (llamarla mujer de teatro en un sentido lato no sería hiperbólico), con sus primeras impresiones del cinematógrafo que desde Europa llegará a Hollywood.

En sus recientes memorias, Budd Schulberg (2006), el que fuera guionista de *La ley del silencio* o de *Más dura será la caída*, se remonta a su más tierna infancia, marcada

[30] Esta actriz, muy celebrada como característica, había representado para su beneficio *En casa de la modista*, de Miguel Echegaray, también en la *bombonera* del Lara, el 3 de febrero de 1891. Deleito y Piñuela evoca su flexible talento y la califica de personificación, alma y símbolo de aquel coliseo. Fue su primera figura hasta que la rindió la edad en 1908. "La Valverde tenía una gracia *sui generis*, que emanaba de toda ella: de su gesto, de su modo de hablar, de la naturalidad desusada con que se mostraba al público. Estaba en la escena como en su casa..., pero estando en su casa en bata y zapatillas" (s. a.: 325). Destacaba en el nervio y la movilidad de las manos, en los mohínes, en su ironía refinada, en cierta monotonía de la voz. No componía los tipos sino que los acomodaba a su temperamento. Muchos papeles le venían dados a medida y así fue en el caso de la obrita de Pardo Bazán, buena conocedora de que ni marquesas ni señoras de campanillas, sino patronas de huéspedes, porteras entrometidas, suegras irascibles, viejas celosas, señoras parlanchinas y casamenteras... eran sus papeles predilectos (*vid.* Deleito y Piñuela s. a.: *ibd.*) y de la fortuna que, merced a su trabajo, había logrado reunir, "teniendo coche y hotel propio, que hizo construir ex profeso para ella".

por su pertenencia a una familia cuyo padre será uno de los pioneros de la industria del cine con los que pronto se relacionaría como guionista durante lo que se conoce como el período mesolítico del cine. Porter, Zukor, Brady, el mismo B. P. Schulberg... vertebraron aquella epifanía, los albores de una industria que no paraba de crecer dado el cada vez mayor apetito de celuloide. Fueron aquellos los días imperiales de Hollywood. No se referiría Pardo Bazán explícitamente a la que sería la Meca del cine, pero aunque solo mencionase algunos nombres, ello no quiere necesariamente decir que desconociese otros o que aquella industria incipiente se estaba forjando lejos del alcance de la mayoría de los europeos interesados en las artes cinéticas. Los nombres que aduce, los actores que empiezan a fraguar su leyenda, no aparecerán en los escritos de Pardo Bazán más que de un modo muy parcial: solo mencionará tres nombres de actrices norteamericanas, no parece haber conocido a Chaplin ni a otros intérpretes que procedían del teatro, siendo como era frecuente que los primeros actores del celuloide se reclutasen entre los de teatro. Un joven cómico inglés que estaba de gira con la compañía de mimos Karno (Charlie Chaplin) estaba por entonces abandonando el teatro y paseando por la pantalla su bastón, su bombín y sus pantalones abolsados (2006: 39).

Es relevante, asimismo, cómo el cine embrionario trata de desprenderse de la cáscara literaria. Así lo cuenta Schulberg, "En aquel entonces [c. 1909] las películas se llamaban 'flicks', porque, literalmente, parpadeaban. [...] *photoplays* se llamaba entonces a los guiones" (2006: 17), "el guionista de cine siempre ha sido la figura más baja del tótem cinematográfico [...]. Los libros sobre Hollywood y la historia del cine proliferan como los pececillos de agua dulce en primavera, pero prácticamente no queda constancia del origen y el desarrollo del dramaturgo cinematográfico (o *guionista* a secas, como se le llama ahora)" (18). Poco a poco, el público norteamericano, harto de viejos chistes de vodevil y de compañías itinerantes de tercera, irá descubriendo su forma favorita de espectáculo. "Mary Pickford, Charlie Chaplin y Theda Bara, los Keystone Kops y las Bathing Beauties eran los ángeles que revoloteaban alrededor de mi cuna. Pero Hollywood era todavía un primitivo granero en pleno campo del Oeste americano, donde un director teatral fracasado que se llamaba Cecil B. DeMille dirigía su primera película, *El Prófugo*, para una extraña pareja de pioneros del cine, Jesse Lasky, un simpático y vodevilesco trompetista, y su resuelto e irascible cuñado, ex vendedor de guantes, Sam Goldfish" (20). Como la mayoría de la gente del teatro y del vodevil, y la misma Pardo Bazán al principio, todos pensaban que el nikelodeón sería una moda pasajera.

La rivalidad entre europeos y norteamericanos decidió muchas cosas. Existía un afán de otorgar respetabilidad al cine, e intentar atraer a los actores procedentes del teatro era una buena fórmula. James O'Neill, James K. Hackett, John Barrymore, la señorita Minnie Maddeern Fiske, Pauline Frederick y Marguerite Clark[31] fueron

[31] Las dos últimas, junto con Mary Pickford, serán las actrices de cine que recuerde la autora (1920).

algunos de los que se vieron sometidos a optar entre el cine mudo y el teatro. El abismo entre el teatro y el cine parecía insalvable: había que moderar los excesos de virtuosismo de los actores procedentes del teatro, intentando guiarlos hacia una pantomima más sutil y adecuada a las representaciones sin palabras.

El guionista norteamericano evoca un caso singular cuyo interés me parece notable para valorar el trasvase teatro-cine, fenómeno en el que no parece haber reparado nuestra autora, al menos en la forma en que lo hace él: "Mientras Famous Players se jactaba de estar a punto de acaparar el mercado de las estrellas teatrales, del extranjero llegó la noticia de que una compañía cinematográfica francesa, Éclipse, acababa de terminar una película de cuatro rollos con la actuación estelar de Sarah Bernhardt en su propio triunfo teatral, *La reina Isabel*. [...] ¿Cómo podían basar una nueva compañía en el concepto de monopolizar a los actores más célebres del mercado teatral cuando la actriz más famosa por antonomasia, la Divina Sarah, ya había hecho su primera película para una compañía de la competencia? [...] Zukor convertiría *La reina Isabel* en un hito al hacer de ella un espectáculo de lujo y más que respetable que atraería a los ricos patrocinadores y alcanzaría a un nuevo público que hasta entonces había menospreciado las películas por considerar que sólo merecía la pena patrocinar la ópera o el teatro serio" (2006: 56). Lástima que no se enterase de ello, al menos no nos consta, nuestra autora.

El argumento mediante el cual convencieron a Madame Sarah fue el siguiente: Zukor sugirió que cuando los últimos miembros del público de Sarah Bernhardt murieran su arte también perecería con ellos. En cambio, si repetía su representación ante una cámara cinematográfica, ésta se conservaría para siempre. 'Madame Bernhardt, usted debe hacer esta película para saldar su deuda con la posteridad'. Al final accedió, y cuando por fin la gran Bernhardt se vio en la pantalla por vez primera, abrazó a su productor y le dijo con lágrimas en los ojos: '¡M'sieu Zukor, ha puesto usted en conserva lo mejor de mí para la eternidad!' (Ibd., 57). Insisto, no parece que Pardo Bazán tuviera noticia de esta circunstancia aunque sí de la posibilidad de *conservar* la vivacidad teatral por medio del cinematógrafo aun teniendo en cuenta que carecía de voz humana, resorte esencial del teatro particularmente valorado en cuanto a su modulación, dicción y proyección acústica por la autora de *La Tribuna*.

Sí pudo intuir la fulgurante carrera de la pequeña Pickford, la Pequeña Mary, que había empezado a hacer giras teatrales a los cinco años y a los quince suscitaba enorme admiración y rentabilidad en taquilla, en la del cine. Su *cachet*, muy alto ya, subiría cuando su madre y *manager* y ella "se enteraron de que su competidor en popularidad, Charlie Chaplin, acababa de firmar un contrato por seiscientos setenta mil dólares al año. De pronto, cuatro mil a la semana -aún en 1916, en los buenos viejos tiempos previos a los impuestos- les pareció una miseria. Ella quería mil dólares al día" (2006: 62). Todas las célebres estrellas teatrales de Zukor -John Barrymore, James K. Hackett, Minnie Maddeern Fiske-, eran eclipsadas por la primera Cenicienta cinematográfica, Mary Pickford. Sus películas recaudaban más que todas las demás

juntas. No tuvo conciencia exacta Pardo Bazán de la industria y el negocio que el cine suponía. Tampoco conoció, que sepamos, el segundo gran hito en la historia del cine norteamericano: *El nacimiento de una nación*, de Griffith. Ni mencionó nunca a Olive Thomas, precursora, en 1918, de Clara Bow, Jean Harlow y Marilyn Monroe, a juicio de Schulberg. Todo esto sucedía poco después del Armisticio, cuando los deseos de paz y prosperidad de posguerra se expresaban a través de la construcción de más salas de cine, ornamentadas con mármol, pan de oro, arañas de cristal y ostentosas alfombras que les conferían un aspecto de Taj Mahal cinematográfico. [...] los Cinco Grandes de la industria [eran] Pickford, Chaplin, Fairbanks, Griffith y William S. Hart (cfr. 2006: 117). Ni la industria ni la existencia de las *fans*, seguidoras de estos actores y actrices, llegaron al conocimiento de la autora de "La pasarela" más que en sordina.

En su artículo aparecido en la barcelonesa *La Esfera Cinematográfica*: "De películas", en 1920, Pardo Bazán fija tres nombres en su recuerdo: Margarita Clark, Mary Pickford y Paulina Frederick y repara en que "Las películas de amor se prestan al lucimiento de las actrices bellas y jóvenes (o que lo parecen, que viene a ser lo mismo), mujeres de cándida fisonomía, de abundante y rizada cabellera sombría [Corinne, Laurence] o rubia [Concha], de ojos inocentes y grandes, de delicado perfil, de manos como jazmines: Con solo presentarse, con una dulce sonrisa o una actitud finamente triste, las damitas jóvenes del cinematógrafo consiguen lo que quieren; el gentío se enamora de ellas, de un modo honesto, platónico y generoso, y con enamoramiento que dura escasamente tres cuartos de hora, lo que tarda en proyectarse la película".

Pardo Bazán, espectadora de cine -obviamente mudo todavía- no se fija tanto en el relato que se cuenta como en la espectacularidad visual e interpreta el cine más desde su condición de atracción para los ojos que como esa narración de hechos que se va a imponer a partir de Griffith (Fernández 1997: 109)[32].

Los veinte fueron los años de Valentino, Greta Garbo, Mae Murria, Clara Bow, Chaplin, Keaton y Lloyd, de Irving Tahlberg, Ernst Lubitsch, Von Stroheim, John Ford... Pero este ya no era el tiempo que a Pardo Bazán le había tocado vivir.

IV.- Censo de actores y actrices

Aún no se ha realizado un estudio detenido de los actores en el siglo XIX que permita adivinar lo que fue su mundo (Rubio Jiménez 2003: 1817).

Por orden alfabético y procedencia, los actores y actrices, también de carácter lírico, cuya actuación Emilia Pardo Bazán mencionó alguna vez, ya fuese en obras de

[32] *Cabiria*, de 1913-1914, suscita en la autora de *La vida contemporánea* algún comentario a propósito de su desempeño actoral: "Actores y actrices fueron elegidos según la etnografía lo requiere, y el negro Maccite (*sic*, por Maciste) es un ejemplar de humanidad que merece ser fundido en bronce. Hay un Escipión, figura de busto o medalla latina, un hombre como se ven aún muchos en Italia, envuelto en un manto blanco, que impresiona, porque sugiere la idea de que Escipión realmente sería así" (cit. por Fernández: 107, de *LIA*, 25 de enero de 1915).

ficción o de crítica son, sin ánimo de exhaustividad, empezando por los españoles: Irene Alba ("borda [primores] en el Lara arrancando chorros de risa", *DM*: 110), Allen Perkins (fue Javier de Castro en *Cuesta abajo*), Catalina Bárcena, la Barrientos, Natividad Blanco, Elisa Boldún ("haciendo el papel de Leonora en el *Trovador*, de García Gutiérrez, mostraba, al alzarla en brazos Manrique para protegerla contra los soldados del conde de Luna, unas medias blancas de algodón y unas botas de elástico", *La Nación*, II, 1999: 903; ya en los "Apuntes autobiográficos", como hemos visto *supra*, allí para su elogio), Borrás (gran actor, "es el que más lucha con el inconveniente de no haber hablado, en su niñez y juventud otro idioma sino el catalán. Para la dicción castellana es un tropiezo. Yo preferiría ver representar a Borrás en su lengua nativa. Es cierto que en Madrid le entenderíamos pocos, pero los que lográsemos entender admiraríamos en su plenitud el no común talento del actor", *LN*, 11 de noviembre de 1916, p. 1153), Rafael Calvo (su compañía teatral visita La Coruña en mayo de 1886, estando allí doña Emilia, quien durante varias semanas disfruta de las representaciones y "entabla cierta amistad con el primer actor, 'un señor muy instruido y un hombre lleno de corazón y de sentido artístico', escribe a Pavlovsky" (Acosta 2007: 246), María Cancio, Carreras, "la eminente actriz Carmen Cobeña" (*DM*, 20 de marzo 1910, 2002: 67; de quien destaca su "sentimiento y verdad", *LN*, II: 1238; y que "estuvo admirable en el papel", *LIA*, 550; "Los actores representaban muy bien. La Cobeña y Thuillier estaban elegantes; las líneas de los preciosos trajes venecianos realzaban la figura; la ilusión, por este concepto, se completaba; la decoración, semejante a un país de abanico, a un jardín de misterio y poesía, aumentaba el efecto", *LIA*, 3 de abril 1899), Miguel Cepillo ("es muy a propósito (razón tenía Echegaray) para encarnar a Orozco, el santo. Su presencia varonil y el grave acento de su magnífica voz le ayudaron grandemente, sobre todo en la escena del último acto con Augusta", Pardo Bazán [1892] 1973: 1119), Díaz de Mendoza ("Contamos con aplaudir este año a los dos, al autor y al actor, y no concebimos a Madrid sin Teatro de la Princesa, y al Teatro de la Princesa sin Fernando Díaz de Mendoza, que ha llegado a ser, entre nosotros, una institución. Hay cosas que no se discuten ni se analizan, y una de ellas es esta influencia poderosa, sobre nuestra escena, de la pareja Mendoza Guerrero. Por medio de ella hemos recibido, en los quince o veinte años últimos, todo el jugo artístico; diversas etapas de nuestra Musa dramática y cómica les pertenecen", *LIA*, 16 de octubre de 1916), Matilde Díez, Mariano Fernández, García Ortega ("gracia y dignidad", *LN*, II: 1224), Gayarre, González ("hubo un actor muy mediano siempre (creo recordar que se llamaba González de apellido) que se reveló en el papel de Cyrano, encarnando de una manera prodigiosa, con mayor poesía y grandeza que Coquelin", *LN*, I, 6 de julio de 1910: 405), María Guerrero ("Del desempeño sólo he de decir que me adhiero a los unánimes elogios de la prensa. Para María Guerrero ha sido *Mariana* uno de esos exámenes de grado en que se va de lo arduo a lo dificilísimo y se gana nota y diploma. Todos los matices de la sensibilidad femenil -la ligereza, la coquetería festiva y la agresiva, la emoción, la ternura, el rencor, la vergüenza, la cólera, la embriaguez de

la dicha, el paroxismo del dolor, la altivez, la dignidad, el disimulo- se encuentran en el difícil papel que a maravilla domina y hace suyo la joven y eminente comediante. Lo de menos es su gentileza y sus atavíos, tan descritos y ensalzados por los diarios. No censuro, al contrario, el cuidado de *vestir bien* un papel: sólo indico que María Guerrero luce en Mariana galas de mayor valía que su traje Imperio *azul turquesa* y *amarillo limón*, prendido con hebillas de vieja pedrería auténtica", vid. [1892], 1973: 1092; "Nadie ignora cómo esta gran actriz domina la cuerda dramática y aun la trágica, si bien no suelen escribirse hoy verdaderas tragedias [...] Ello es que el papel de María le permite tocar todos los registros del sentimiento, de la aflicción, de la indignación, del espanto, de la sorpresa, de cuantos movimientos caben en un alma herida por las mayores desventuras que en el espacio de unas horas pueden caer sobre criatura humana. Acaso por lo mismo, por exceso de tensión dramática, por la rapidez con que todo ocurre, estando María a su altura acostumbrada, la alcanzó mayor aún Fernando, en un papel más sobrio, de menos transiciones -un papel *afirmativo*-. No cabe mejor interpretación de la que dio Fernando al personaje del comandante Chazay [Hervieu] Y en ese papel está todo el sentido de la obra" (*LIA*, 6 de abril de 1914); "Al arrostrar el papel de Augusta en *Realidad*, María Guerrero ha ganado leguas de terreno en su carrera artística. He oído estos días infinidad de pareceres, y declaro que la mayoría muy favorables a la joven actriz. Todo el mundo reconoce que la edad de María Guerrero no permite a sus facultades el pleno desarrollo y la pujanza que adquirirán al completarse y perfeccionarse en los linderos de los treinta. Ni su cuerpo gentil, pero pobre aún de líneas para la expresión dramática en la actitud; ni su voz límpida, que la pasión irá timbrando gradualmente; ni sus delicadas facciones, a las cuales el tiempo añadirá importancia y relieve, son, hoy por hoy, lo que exige el tipo de aquella terrible Augusta, toda fuego y fantasía, toda barro humano, Eva completa, incomprensible antes de la tercera década, la hora crítica de la mujer. Conseguir, así y todo, llevar el papel sin rendirse a su pesadumbre y tener bastantes momentos afortunados es ya haber puesto una pica en Flandes", Pardo Bazán 1973 [1892]: 1119. No parece que la relación de Pardo Bazán con María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza se deteriorase con los años, a pesar de los juicios negativos que les merecieron a ambos las obras teatrales de aquélla, y de la evolución de doña Emilia desde una humildad de principiante hasta la impaciencia e incluso la irritación por los juicios negativos o los reparos (*vid.* García Castañeda 1997: 137), Pastora Imperio, Bárbara y Teodora Lamadrid, Larra, Emilio Mario ("escogida para su beneficio *Muérete y verás*, de Bretón, fue bordado delicadamente por los actores del Teatro de la Comedia, vestidos con rigurosa exactitud a la moda de los años 30. Los hombres parecían *currutacos* y las mujeres *lechuguinas*. El traje de la mujer, en aquel tiempo, era tan fino y tan sencillo como las mismas comedias de Bretón: nada más pulcro y decente; nada más atractivo que aquella falda algo corta descubriendo el zapato de raso y las galgas cruzadas sobre la blanca media; aquellos corpiños altos y bien ceñidos, aquellos *chales* que señalan el talle airoso, y aquellos

peinados de canastillo y bucles que dejan libre la nuca y la garganta y encuadran el rostro afinando su óvalo suave", *LIA*, 8 de marzo 1897), Julia Martínez, Elisa Mendoza Tenorio, Mesejo ("que es un actor 'desopilante' (¿se me permite el galicismo?), estuvo incomparable" -*LN*, II: 890-), la famosa actriz Matilde Moreno (*DM*: 208), Concha Morell ("No faltó quien estableciese comparaciones entre lo trabajado esa noche por María Guerrero y lo que corresponde a Julia Martínez y aún a la señorita Morell. Yo digo que no hay términos hábiles para comparar. Sea cualquiera el mérito respectivo de las tres artistas, la desproporción de las dificultades que tenían que vencer es enorme. Los papeles de la Peri [J. Martínez] y Clotilde [Clotilde Viera, por Concha Morell] son airosos, corrientes, redonditos, hechos de encargo para que una actriz se luzca. No hay en ninguno de los dos momento dramático, sino sales cómicas y agudezas de esas que ellas solas se dicen y se ríen", Pardo Bazán 1973: 1118-1119), Federico Oliver, la Otero, Rosario Pino ("¿Tuvo o no tuvo derecho la Bárcena para interpretar esta comedia, estando interpretándola la Pino? Muchos niegan a la Bárcena tal derecho. No comprendo por qué. ¿Que lo hace mejor la Pino? Pues, 'plaudite, cives'. Por mi parte, confieso que encuentro curioso que dos actrices tan diferentes encarnen a un tiempo a un mismo personaje. Ello da lugar a comparaciones y a observaciones, que tienen su encanto. Somos nosotros muy aficionados a poner frente a frente a dos personalidades, y pelear en pro y en contra de ellas. [...] no está completa la admiración hacia una figura, si no la acompaña la detracción de otra. Así se han enzarzado pinistas y barcenistas en acalorada pelotera, y lo donoso es que, mientras éstos achacan a la Pino la edad, aquellos reprochan a la Bárcena la juventud" (*LN*, 12 de diciembre de 1917, pp. 1124-1225), Concepción Rodríguez, Matilde Rodríguez, Julián Romea, Ramón Rossell, Rubio, Pepe Santiago ("otro cómico delicioso, al cual malos mengues [*sic*] obligan ahora a meterse por las sendas abruptas de la tragedia", *LN*, 1999, II: 888), Nieves Suárez, Tallaví, Emilio Thuillier, María Tubau ("Querían que la Tubau se gastase en el manto de armiño unos sesenta o setenta mil francos, que es lo que podría costar si la piel fuese verdadera. El armiño vale carísimo, y poco se ve por acá que no sea imitación; las *queues d'hermine* que este año se llevan tanto, suelen trascender a gato y a conejo legítimo [...] La diferencia entre la imitación y la verdad sólo se aprecia desde cerca y al tacto: en el escenario producen admirable y rico efecto las pieles falsas, que, falsas y todo, no son baratas", *LIA*, 21 de febrero de 1898)[33], Balbina Valverde (hizo "las delicias de varias generaciones", *DM*: 110; "la deliciosa Balbina

[33] "Por amistad, por conciencia, / hermosísima María, / respeto tu procedencia: / si no fueras de Palencia, / ¡qué de cosas te diría! / Años hace que idolatro / más que tu rostro y tu talle, / martirio de más de cuatro / tu talento en el teatro / y tu decoro en la calle", escribe Federico Balart en honor de María Tubau de Palencia, cuya conducta fuera de los escenarios, a pesar de los papeles frívolos que interpretó, fue loada a tal extremo que sin duda se debía a la consideración de que era rara la circunstancia. En La Habana, en cuyo Teatro Tacón encadenaría triunfos, la actriz instó a Gabriel Veyre a filmar la primera película cubana en enero de 1897, "Simulacro de incendio".

Valverde", *LIA*, 23 de agosto de 1915), José Valero, Antonio Vico ("Si Vico hubiese tenido la suerte de no echar carnes, de sostenerse en los consagrados setenta kilogramos, setenta y cinco a lo sumo, podría hacer los papeles de galán, de Tenorio, de Trovador, electrizando a la concurrencia. Tal vez no se ha calculado lo que influyen algunos kilogramos de tejido adiposo en la suerte del hombre, del artista en especial. Vico delgado era actor para veinte años todavía, y actor incomparable -porque el genio, la inspiración, no tienen que ver con la gordura. Ha sido el exceso de crasitud lo que alteró la hermosa voz; cuando no sube el tono, su pronunciación es admirable, su dicción no tiene igual", *LIA*, 24 de julio de 1899; parece haber sido Pardo Bazán más viquista que calvista), Vilches (muy singular e inspirado, sobre todo en la divertida obra *El amigo Teddy*, *LN*, II, 1153), Xirgu ("que es genial, y que hace un teatro de arte puro, donde figuran las obras de más fama del repertorio d'anunziano y de otros dramaturgos hondos" (*LIA*, 546); "estuvo feliz en muchos pasajes [de *Zazá*]; en otros, como es una mujer que tiende a la distinción, a la reserva, a la sobriedad, las comparaciones anteriores con las actrices italianas no le fueron favorables. La Mariani encanallaba más el papel; pero, así encanallado, convencía y hasta conmovía doblemente. Zazá, no hay que olvidarlo, no es una duquesa, sino una hija del pueblo. El desorden, la incultura, son en ella naturales. La bohemia, su ambiente. Tal carácter lo hizo la Mariani resaltar de un modo encantador. Pero ya estoy cayendo yo también en la comparación que repruebo. [...] En lo físico, la Xirgu, sin ser una belleza, posee rasgos y detalles excelentes para actriz. Su cuerpo es suelto de movimientos y elegante de actitudes, y sus formas, que ningún principio de obesidad ha atacado, tienen la castidad de lo juvenil, la gracia y gentileza del capullo. Su cabeza está bien inserta sobre el cuello y los hombros, y su cintura parece libre de corsé, aunque lo lleve. Gracias a este modelado, no débil dentro de la finura, cenceño y enjuto, puede la Xirgu convencer en *Salomé*, obra que sería intolerable presentada por una mujer algo gruesa, o de formas recias, o de modelado vulgar, porque la princesa de Judea tiene que parecerse a una pantera joven de elásticos giros y felinas coqueterías. Hay un accesorio en la figura de la Xirgu que me ha interesado infinitamente, y son sus manos, de una hechura que no suele verse, como no sea en los retratos de Van Dick, el cual, lo mismo que otros pintores de su época, no copiaba del natural las extremidades, sino que tenía un dibujo ya hecho [...]. Pues esa mano que habla, por decirlo así, es la de la Xirgu, que encuentra en ella poderoso auxiliar para los efectos de la voz y del semblante. Son largas y flexibles, ágiles y vivas, dramáticas y solemnes las manos de la Xirgu, y en ellas, la copa que se alza, la antorcha que se agita, adquieren un sentido profundo. Cuando las pasa por la negra cabellera de la testa cortada de Yokanán, yacente en el plato de plata, son unas manos de cera, que tienen fiebre, y aterran más las manos, que la cabeza misma del profeta, lívida y sangrante" (*LIA*, 1 de junio de 1914).

Franceses: Adriana Lecouvreur, la Bartet, Le Bargy, Le Grand, Marie Laurent, la fastuosa Sarah Bernhardt ("De suyo, Sarah es afectada, enfática en la dicción: no tiene

naturalidad, ni arranque genial, ni ternura. Venciéndose, estudiando, *queriendo*, obtiene los efectos intensos de este papel [*Aiglon*]. [...]. Siempre he admirado, en esta hebrea tan inteligente, la voluntad y el amor al trabajo: ahora las cualidades que en ella reconozco se revelan en grado tal, que las creo la base de toda la fama adquirida" (*LIA*, 24 de septiembre de 1900), Coquelin (para quien la sensibilidad es un obstáculo para el actor, en la línea de Diderot, cuyo método, pese a su maestría, es ajeno a la naturaleza del actor ruso y al teatro realista -Stanislavski 2003: 40, nota 5-; Yxart, por el contrario, considera que su interpretación -del *Tartuffe*- es realista de todo en todo (1998: 503), aunque, monologando, "No es un personaje; es Coquelin" (509), "leer o recitar no es representar" (507), Jane Hading (nacida en 1859 como Jeanne Alfrédine Tréfouret, "viene a hacer las delicias del público madrileño en papeles que no serán de ingenua, pero tampoco de característica, a una edad que algún irrespetuoso calificaría de mayor que la de dos loros juntos, pero que yo solo aprecio por el dato de haberla visto representar *Safo* en París, hace veinte años, en el esplendor de su belleza y ya en el apogeo de su carrera y de su fama" (*LIA*, 28 de noviembre de 1904), Malibran, Mounet Sully, la Réjane, Talma.

Italianos: Mimí Aguglia ("la actriz más próxima a la naturaleza de cuantas he conocido", *LIA*, 12 de julio de 1909, 335: 458), Anselmi, Battistini, Gemma Bellincioni (magistral Salomé, "Su trabajo es una creación, y yo no olvidaré nunca a esta mujer que hasta tal punto ha sabido encarnar el personaje difícil y peligroso de la heroína de Wilde", *LN*, 1-IV-1910, 1999, I: 374), Lidia Borelli (de muy excepcionales facultades, *LIA*, 27 de mayo de 1912, 410: 350), la insigne Carolina Civili ("Talía trashumante"), Eleanora Duse (a la que aspira a ver Desiderio Solís[34]), el divertidísimo Armando Falconi, Ferni, Ferrau, el gran actor Ferruccio Garavaglia ("En papel tan poco grato, el actor italiano hizo maravillas", *LIA*, 26 de junio de 1911, 386: 414), Giulia Grisi, Tina di Lorenzo (Fotografía dedicada en el gabinete de su casa de Tabernas. "Aquí está otra heroína [...], heroína del arte, triunfadora de las multitudes, maga que nos ha encantado por espacio de tantas noches", *LIA*, 12 de julio de 1909, 335: 458), la Mariani ("es una actriz encantadora. No nos empeñemos en señalarle puesto, en colocarla a tantos escalones debajo de la Duse, a tal o cual distancia de Sarah o de Réjane. Prescindamos de clasificaciones; no nos echemos a perder el goce, los momentos agradabilísimos que la Mariani nos ha proporcionado. La Mariani es la gracia en persona; atrae más de lo que subyuga; deleita más de lo que fascina. Carece de amplitud trágica; a sus manecitas torneadas no les caería bien el puñal de Lady Macbeth, la copa de veneno de Lucrecia Borgia. Hay en su figura seducción, monería, algo simpático que cautiva el alma -no hay majestad, ni esa fuerza terrible que adquiría por momentos la faz de Adelaida

[34] "Yo no he podido ver trabajar a la Duse, porque no me gusta estar prensado en el gallinero, y no tenía para butaca...." (cap. XIV, *La Sirena negra*).

Ristori. El triunfo de la Mariani es, pues, la comedia con situaciones dramáticas, en las cuales la ternura y la sensibilidad bastan para conmover. Nunca amanerada, sencilla y dulce casi siempre, donosa y coqueta sin esfuerzo, la Mariani es del número de esas artistas que no fatigan aunque se las oiga muchas noches seguidas: no conociendo la afectación, jamás nos hace conocer el fastidio. Llena la escena, y al mismo tiempo no la obstruye; deja sitio a sus compañeros; no se los traga", *LIA*, 10 de julio 1899), Massini, Ermete Novelli (a él y a su repertorio dedica una colaboración completa en *La Ilustración Artística*, 11 de mayo de 1896; característico, articula de un modo perfecto, selecto sin *crème*, los jueves *farse*, monólogos, comediones de brocha gorda y figurón; especiales aptitudes del gran comediante: aterrador y risible, busca la nota artística en ciertos rasgos que sólo el análisis puede suministrar, cara *blanda*, dúctil, movible, ojos parleros, silencios, nunca indiferencia, manos largas, finas y elocuentes -con el modo de alzar el asa de una taza de té, sabe decir infinidad de cosas- en *LIA*, 1896), la Pacini, el característico Paladini, la Patti, Penco, Adelaida Ristori ("dominaba con igual señorío el teatro romántico y la tragedia griega", *LIA*, 1 de enero de 1907, 272: 2), Rossi, Titta Ruffo, Rossina Storchio, Enrico Tamberlick, Tosti, Ermete Zacconi.

Portugueses: la celebrada actriz Rosa Damasceno ("matizó la comedia con una gracia, una finura, una inteligencia de los menores detalles, que me sorprendió. Dotada de figura elegante y atractiva y gusto exquisito en el vestir, fáltale, al parecer, un poco de sensibilidad, pero le sobra coquetería, donaire, distinción, gusto y conciencia para no dormirse sobre sus laureles ni embelesarse contemplando sus magníficas joyas y su palacio"), (vid. *infra*), Furtado Coelho, Lucinda Simoes (primorosa interpretación, que casi inventaba su papel, no es la considerada primera en su país), Virginia, Emilia das Neves.

Argentinos: Camila Quiroga (Pardo Bazán dice haber estado "saboreando aquel arte insólito y extraño. Los oídos se habituaron al acento; empezaron a entenderse los giros y modismos, y a la familiaridad siguió la comprensión y la simpatía. El talismán de la gentilísima actriz surtió sus efectos. Todos convinieron en que era encantadora como mujer, encantadora como representante. En su segunda temporada contó las funciones por llenos. Y este triunfo personal fue más valioso, por lo mismo que el repertorio de Camila Quiroga no se componía de obras de seguro resultado y lucimiento innegable. Merecimiento especial, no se apartó de sus obras argentinas, su repertorio nacional; repito que hizo bien, porque hay cosas que son superiores al goce de afirmar la extensión de las facultades", *LN*, II: 1458).

Norteamericanas: Margarita Clark, Mary Pickford, Paulina Frederick (Pardo Bazán 1920).

Ballets rusos de Diaghilev.

Japoneses: Sada Yacco y sus actores japoneses.

Si nos fijamos en alguna relación de compañías y actores a ellos asociados, coincidentes con los años de atención teatral de Pardo Bazán, que vienen a ser todos los de su vida adulta, completaremos elencos que complementen la nómina

anteriormente citada como censo. Muchos de los nombres aquí incluidos -tomados de Menéndez Onrubia y Ávila Arellano 1987- y que faltan en el anterior son de actores y actrices que doña Emilia conoció y vio en las tablas, pese a que no hayamos encontrado referencias alusivas a ellos en su obra. La Compañía de Emilio Mario (1885): Pilar Ávalos, Javiera Caballero, Virginia Carriche, Josefa Guerra, Carlota Lamadrid, Clotilde Lombía, Victorina Morales, Ángela Ortiz, Rafaela Sala, Elías Aguirre, Claudio Conte, José Cano, Saturnino González, Mariano Gutiérrez, Mariano Lahoz, Enrique Sánchez de León (371). La Compañía de María Tubau y Ceferino Palencia (1890) estaba conformada por: Josefina Álvarez, Consuelo Badillo, Elisa Bardo, María Castillo, María Fernández Arroyo, Jalsiana García, Angelina García Palencia, Manuela Gómez, María Rodríguez, María Soler. Alfredo Alion, Francisco Álvarez, Luis Amato, Domingo García, Ricardo Manso, Eduardo Oltra, Joaquín Sánchez, Enrique Gervalas, José Vallés, Ventura Vázquez, Eugenio Vila. 1892: Matilde Ortiz. Sr. Arona. Sr. Perrín (372). En 1894, la Compañía de María Guerrero estaba integrada por: María Domínguez, María Sala, Felipe Carsi, Sr. Guerra, Sr. Mendiguchía y Sr. Núñez. En 1898, Pardo Bazán presenció la actuación de la Campaña de Antonio Vico y Luisa Calderón con: María Bajatierra, Luisa Calderón, Aurelia Camarero, Elisa La Rosa, Rita Revilla, Concepción Ríos, Rosario Sánchez, Concepción Solís, Juana Valle, Manuela Valls, Enriqueta Zamora, Julia Zamora. Fernando Calvo, Manuel González, Rafael López, José Nortes, Alfonso Perrín, Carlos Sánchez, José Sánchez, Ramón Vallarino, Ventura Vázquez Palencia, José Vico y Antonio Vico (hijo).

El 5 de marzo de 1904, *La suerte*, Diálogo dramático en un acto se ofreció al público bajo la dirección de Ceferino Palencia y a beneficio de María Tubau en función de gala. Aquel año engrosaron la Compañía de Emilio Thuillier: Josefina Álvarez, Consuelo Badillo, Luisa Calderón, María Comendador, Margarita Díaz, Mercedes Díaz, Virginia Fábregas, Ana Ferri. Sr. Aguirre, Francisco Cardona, Francisco Comes, Manuel Díaz, Ricardo Manso, Sr. Martínez, Sr. Montenegro, Sr. Pastor, Sr. Rossell y Emilio Thuillier.

En 1905 la Compañía de Francisco García Ortega y Matilde Moreno estaba integrada por: Eloísa Bagá, Josefina Blanco, Ana María Camps, Josefa Cobeña, Teresa Gil, Teresa Molgosa, Concepción Oria, Ana María Quijada, Luisa Rodríguez, Dolores Soriano, Fernando Altarriba, Juan Catalá, Germán de Castro, Julio del Cerro, José López Alonso, José Lucio, Pedro Llorente, Fernando Montenegro, Pablo Pradas, Juan Redondo, Pedro Sepúlveda, Antonio Torner, Gerardo de Thomas, Francisco A. Villagómez.. En 1906, la Campaña de José Tallaví contó con: Julieta Álvarez, Ana María Cam, Rosa Cob, María Hurtado, Luis Morón, Antonia Rodríguez, Julia Sala, María Santoncha, Emilia Santoncha, Juana Torres, Concepción Villar, Luis Camarero, Román Camarero, Luis Cernadas, Norberto Chico, Julio Escobar, Manuel González, Antonio P. Indarte, Rafael Ferrada y Constante Viña (376). En 1907, la Compañía de Carmen Cobeña y Federico Oliver: María Luisa Arjón, Josefina Álvarez, María Calvo, Mercedes Daroqui, Isabel Luna, Carlota Plá, Dolores Soriano, Matilde Zaldívar. Luis Amato, Ricardo Calvo, Benito Cobeña, Rafael Cobeña, Francisco Comes, Juan Lliri, Federico

Llorens, Ricardo Manso, Francisco Morano, Ramón Gatuellas, Leovigildo Ruiz-Tatay y Luis Torres. (377). En 1909, la Compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza: Encarnación Bofia, Matilde Bueno, María Calvo, Luis García, Carmen Jiménez, Aurora Lebret, Elena Riquelme, Concepción Robles, Mercedes Ruiz de Velasco, Elena Salvador, Consuelo Soriano, Felipe Carsi, Alfredo Cirera, Manuel Díaz, Mariano Díaz de Mendoza, Hilario Fernández, José García Aguilar, Ramón Guerrero, Ricardo Juste, José López Alonso, Luis Martínez Tovar, Luis Medrano, Fernando Montenegro, Francisco Palanca, Antonio Suárez, Francisco Urquijo, Ricardo Vargas. En 1913 la Campaña de Rosario Pino: Emilia Domínguez, Adela Garzón, María Luisa Goróstegui, Consuelo León, Isabel Más, Carlota Pazo, María Pazo, Concepción Robles, Adriana Robles, Dora Sánchez. Luis Agudín, José Cañizares, Juan Ginestal, Guillermo Mancha, Luis Martínez Tovar, Enrique Moreno, Mariano Ozores, José Portillón, Modesto Rivas, Alberto Serrano, Emilio Valenti, Ricardo Vargas (380).

En 1914, la Campaña de Margarita Xirgu: Amparo Álvarez Segura, Cecilia Coy, Adela Coy, Isabel Luna, Celia Ortiz, Julia Riaza, María de las Rivas, Julia Sala, Josefina Santaularia, Josefa Segura. Francisco Barraycoa, Manuel Fernández, Federico Gorritz, José Lucio, Vicente Morales, Julio Ordóñez, Miguel Ortiz, Ricardo Puga, José Rivero, Leovigildo Ruiz-Tatay, Fernando Sala, José Soler, Fernando Villalonga. En 1915, la Campaña de Francisco Morano: Mariana Antón, Amparo Fernández-Villegas, Pura Fernández Villegas, Juan Gil Andrés, Pilar Martín Gómez, María G. Movellán, Elena Rodríguez, Margarita Robles, María Robles, María Santoncha, Julia Salamanca. Juan Aguado, Ernesto Álvarez, Gaspar Campos, Benito Cobeña, José Latorre, Manuel Marín, Francisco Morano, José María de Monteagudo, José Morera, Víctor Pastor, José Ramírez, Rafael Ribelles (381). En 1916, la Campaña de Margarita Xirgu y Francisco Fuentes: Amparo Álvarez Segura, Sra. Bravo, Julia Mesa, Julia Riaza, Rafaela Satorres, Sra. Santaularia, Josefina Segura, Sr. Álvarez, Francisco Barraycoa, Pedro Cabré, Sr. Casanova, Francisco Fuentes, Federico Gómez, Vicente Morales, Miguel Ortiz, José Ramón Rivero, José Soler (382) y en 1917, la Campaña de Irene López Heredia y Ernesto Vilches: Milagros Alaxá, María Canelé, Magadalena Dueñas, Carmen Escalera, Carmen González, Irene López Heredia, Ana Navacerrada, Mercedes Sanpedro, Úrsula Zamacois. Alfredo Alaix, Manuel Arbío, Ceferino Barrajón, Héctor Codina, Pedro González, José Olózaga, Agustín Povedano, Luis Reig, Ignacio Salamanca, Antonio Suárez, Agustín del Valle, Ernesto Vilches (383). Muchos de estos actores y actrices no fueron nombrados más que tangencialmente, si comparamos estos elencos completos con las menciones individuales que la autora prodigó.

V.- Nexo autoral-actoral en el teatro de Pardo Bazán

- Escenarios de la sociabilidad teatral

Cañizares Bundorf 2000 ha estudiado a fondo el Teatro de la Princesa, foco teatral que doña Emilia conoció muy bien. Su grandioso edificio, su atmósfera aristocrática, tuvieron que ser alicientes para una amante del teatro y de sus brillos

como ella. El espacio interior de los teatros a la italiana se había ido enriqueciendo con escalinatas, amplios vestíbulos, balcones, galerías, salones contiguos a los palcos, cuidados y coquetos *foyers*. El Teatro de la Princesa se inscribe en esta voluntad de monumentalizar y sacralizar el edificio artístico, entendido como coliseo. En cierto modo, supone la culminación de todo un periodo arquitectónico madrileño, centrado en la creación de grandes estructuras dedicadas a las nuevas formas de ocio, entre las que predomina notablemente el teatro (2000: 17). Agustín Ortiz Villajos, el arquitecto, presta especial atención al diseño de los palcos destinados a la aristocracia: separados por columnitas que sostienen pequeños arcos, están decorados con arabescos esmaltados en oro y pintura de delicados colores (19). Holgadas y mullidas butacas atraían al espectador acomodado.

Es un hecho conocido que una de las pautas que identifican los espacios teatrales de finales del siglo XIX radica en que cada uno posee un público propio, más o menos estable, y socialmente definido. Dicha clasificación se opera en función de dos factores esenciales: por un lado, el género en el que cada teatro se especializa, determinado por los propósitos económico-artísticos de la compañía arrendataria; por otro, el prestigio del edificio que lo alberga y que viene dado por las características de su arquitectura (grandes coliseos, coliseos secundarios o salas pequeñas), su ubicación con respecto de la ciudad (cuanto más cerca, mayor frecuentación) y el precio de sus localidades. Para llegar a la Princesa, abierto en 1885, coliseo aristocrático, era imprescindible disponer de carruaje. Emilio Mario fue el encargado de inaugurar su escena (Cañizares Bundorf 2000: 23).

A este teatro acudían reinas, infantas, damas, prensa periódica, multitud de notables. El acentuado afán escénico de Emilio Mario -su búsqueda de la verosimilitud- le inducía a seleccionar con escrupulosidad las tonalidades y matices de las telas utilizadas en el diseño de los trajes (principalmente de seda, raso y terciopelo) o a rebuscar la combinación más idónea de tapices y cortinajes que conformarían el decorado (35).

Podemos evidenciar, a la luz de muchas aseveraciones pardobazanianas, el grado de implicación que llegó a tener en la sociabilidad teatral, en su trato con los primeros actores y actrices, que la visitaban en su domicilio madrileño e incluso en Meirás, en el recuento que con delectación hace de su frecuentación de bastidores y saloncillos:

> En el *foyer* del teatro *Doña María* pasé una de las horas más agradables que recuerdo, platicando con los actores, que son personas muy amables y corteses, inteligentes en literatura, conocedores de la práctica y la teoría de su arte. El *foyer* es un gabinetito elegante, decorado con autógrafos de Dumas, Sardou, Emilio Augier y la Raquel, puestos en marcos con religioso respeto. ("Los actores portugueses", *vid. infra*, II)
>
> En Echegaray siempre había visto al encantador *causeur*, cuando no al autor dramático empapado de teatro hasta los huesos; siempre le había encontrado o en el *camerino* de María Guerrero o en el saloncito de Mario o en la mesa de Castelar o en las escaleras de la Academia (*LIA*, 25 de enero de 1897).
>
> Hace pocos meses tuve el gusto de encontrarme al lado de Sarah, en su *camerino*,

> en París. Era el intervalo del acto tercero al cuarto, si no me equivoco, de la *Dama de las camelias*. Vestíase la actriz para el baile, y en sus crespos cabellos rubios lucía ya dos grupos de camelias rosa. Se daba blanquete a la garganta, colorete a los labios, sin interrumpir la conversación. El traje era de rosa blanco, de un blanco nacarado, y los grandes pliegues de la tela envolvían el cuerpo con majestuosas inflexiones. Pidió sus sortijas, y le trajeron una bandeja llena, de la cual eligió diez o doce, porque en sus largos dedos delgados la sortija cae bien. Y al gritar el avisador: '¡Madame Sarah!', era una impresión extraordinaria la rapidez con que se irguió, eléctricamente, respondiendo con toda su alma al llamamiento del público. Su alta estatura parecía mayor aún en el *camerino* bajo de techo y lleno de ramos de flores, de orquídeas raras y plantas de salón. Recogió su cola, dejando ver que bajo la luenga y magnífica falda iba desnuda, es decir, que no llevaba otra ropa (sin duda para conseguir el efecto estatuario [-Pérez de Ayala *dixit*-] de la actitud en escena) y enseñando el pie largo, bien calzado, y la media de seda bordada hasta más arriba del tobillo; sonrió, saludó y se fue. Era inverosímil que tuviese la edad que le atribuyen los diarios; era una mujer joven, nerviosa, fuerte a la vez, de formas extrañas, entre mórbidas y seráficas, de lineamentos realmente tentadores para el lápiz y el pincel. ¡Y cómo hizo después la escena del desmayo! (*LIA*, 27 de noviembre de 1899).

La intimidad y amistad con la pareja Guerrero-Mendoza se revela en el acceso expedito a su camerino, el *saloncillo* de la Princesa. Como sucede en los teatros portugueses, a doña Emilia le gusta departir con los actores, extraer de ellos noticias sobre su *métier*:

> Considerad el número de impresiones que durante el día padecerán los directores del teatro de la Princesa. Su máquina nerviosa tiene que estar trepidando, como la cafetera puesta a la lumbre, y en su cabeza debe de resonar aquel galope de caballos que caracteriza el torbellino interior, la sangre amotinada en las arterias... Y sin embargo, no lo creeríais al ver a María vistiéndose en su camerino, probando el adorno o el tocado que va a sacar, pendiente del peinado, de la forma de los zapatos, y a Fernando, lleno de cortesía, acogiéndoos con una fórmula amistosa, y riendo de la transformación de su persona para caracterizar al personaje, ¡como si no tuviesen los dos que pensar en otra cosa! (*LN*, II, 6 de abril de 1915, 1999: 1000).

Además de testimonios epistolares que describen los procesos de escritura y montaje teatral a que hubo de someterse Pardo Bazán por sugerencia o invitación de algunos de los más célebres actores de su tiempo (*vid*. Schiavo y Mañueco Ruiz 1990), las marcas de una sociabilidad generada en torno a las representaciones y compartida por la autora de *El vestido de boda* aparecen por doquier. Un buen ejemplo es el suelto que con el título "Teatro Alicia. Un ensayo general" publica *La Época* el sábado 20 de febrero sin año visible con la escueta firma de M[35]. Se trata del anuncio del éxito de una fiesta teatral celebrada en casa de los señores de Longoria

[35] Cabe presumir que doña Emilia guardó este recorte de periódico entre sus papeles ya que se conserva en el Archivo de la Real Academia Galega, depósito hoy de aquellos, con la signatura 278/33.

la víspera del estreno de la misma representación (el sainete cómico de Benavente *Modas, La Griffe*, drama en francés de Lanterre, de gran intensidad dramática, y *La Nuit d'Octobre*, diálogo que el poeta Musset entabla con la Musa). Estamos ante obras conocidas, escenificadas con aplauso en el Lara y por parte de actores franceses como Mlle Bartet y Mr. Le Bargny de la Comedia Francesa[36], en Madrid, respectivamente). Lo curioso del caso de esta representación de teatro de salón es que en el elenco participan dos hijos de Pardo Bazán: Jaime hace de marido celoso y Blanca de madre de las niñas en el sainete; en el drama truculento le corresponde al primogénito de la escritora un papel de viejo paralítico, que no puede moverse ni hablar pero que presencia el asesinato de su hijo a manos de su mujer, encaprichada de otro hombre y víctima después de su suegro en una escena horripilante. Aunque no tuvo que abrir la boca, ni demostrar su conocimiento del francés, del *patois* incluso, el revistero consigna que "sus ojos, llenos de movilidad y expresión, van expresando en su mudo lenguaje, girando aterrados, las terribles emociones que agitan el alma del viejo. La interpretación es notable". Pero es en la escenificación de *La Nuit d'Octobre* donde interviene de manera directa su madre, que presencia aquella *première*, puesto que a ella se debe "una encantadora novedad": "Hacer el diálogo exactamente como lo hicieron aquí los actores franceses no era lo bastante para una artista como Alicia Longoria -[actriz aficionada pero no vulgar, había recibido cursos en el Conservatorio de Ginebra y portaba cofia regalada por María Guerrero nada menos[37]; su papel aquí es el de Musa, "vestida de peplo griego simétricamente plegado, orlado con cenefa de oro y guarnecido en el descote por una franja de camafeos rodeados de perlas, (y) evoca las figuras de las musas y diosas de los vasos antiguos, con el rubio cabello tendido sobre la espalda"]-: [...] Como nadie ignora, en el diálogo con la Musa, el poeta lanza imprecaciones contra Jorge Sand, que le engañó, y a quien trata de olvidar. En tal momento, en el fondo de la decoración aparécese la figura de Jorge Sand personificada en la hermosa Paquita Longoria. Su traje es también de la época romántica. Al decir el poeta que olvida su desgraciado amor, la figura desaparece. Este efecto escénico es muy hermoso, y lo será más cuando las obras de Longoria puedan disponer, en vez del reducido escenario actual, del magnífico teatro que en la calle de Fernando VI están construyendo en su original palacio modernista. Esta aparición ha sido ideada por Dª Emilia Pardo Bazán".

[36] Actores cuyo desempeño pudo presenciar Emilia Pardo Bazán en París en la representación de *Connais-Toi*, de Julio Clarétie (sic), y que le merecerán esta opinión años después: "El prestigio de la Bartet y de Le-Bargy, actores renombradísimos, contribuye a mantener en primera línea entre los escenarios de París a la venerable Comedia Francesa" (*DM*, 25 de julio de 1909, 2002: 42).

[37] El extremado cuidado en todos los detalles de la representación no deja de mencionarse: para encarnar a la aldeana que coprotagoniza *La Griffe* con Jaime Quiroga va "perfectamente caracterizada con el traje bourguignon y almadreñas"; en la última pieza, "La diadema que luce, y que ha sido traída de París, es exacta reproducción de la famosa encontrada en las excavaciones de Micenas".

Como novelista consagrada, la autora de *Un drama* se creía con derecho a echar su cuarto a espadas en el teatro, género que conocía a fondo desde sus años juveniles, espectáculo por antonomasia en su tiempo y núcleo generador de un ambiente y una sociabilidad que siempre la atrajeron. Más de una vez evocará ese trasvase novela-teatro con espíritu reivindicativo, máxime si ha habido hitos como los de la escena francesa fecundada por Balzac (*La Cousine Bette*) o por Flaubert (*Madama Bovary*): "Entre las obras mejor recibidas últimamente en París varias que son arreglos y adaptaciones de novelas. La noticia suspenderá a los que ponen a la puerta del teatro un perro enseñado a ladrar a los novelistas"[38]. No es partidaria doña Emilia de clausuras, incompatibilidades y especialismos o de secretos policiales en la gestión teatral, no desea que el teatro se entregue "a una casta cerrada, que se transmite las palabras sacerdotales"[39].

Por otro lado, numerosas fueron las obras de Echegaray y Benavente, con dedicatorias de ambos autores, destinadas a engrosar los fondos bibliográficos teatrales de la autora marinedina. Podrían aducirse ejemplos entre muchos otros de títulos como *La comida de las fieras*[40], *Figulinas*[41], *Cuento de amor*[42], *Despedida cruel*[43], en este sentido.

[38] Reproduzco este fragmento -actualizando la acentuación- a partir de las cuartillas autógrafas nº 8-9 que se custodian en el ARAG (281/14), parte de un documento fragmentariamente conservado pero que detalla un poco más abajo que dichas adaptaciones francesas: "dieron ocasión para reconstituir dos épocas relativamente recientes y más olvidadas que las antiguas: 1840, 1850. Trajes, mobiliario, caracterización, han sido la perfección misma; un desfile de diseños de Gavarni, con la exagerada elegancia de líneas antinaturalistas, que señala la decadencia del romanticismo y la transición al naturalismo bajo Napoleón III. Son acaso estos períodos los que causan mayor extrañeza al reaparecer. Riñen con lo moderno y no se han impuesto aún por la pátina del pasado. Miriñaques redondos y hombreras caídas; huecas faldas de volantes y mangas pagodas; peinados de *catogán* y chales de Cachemira... están dentro de la caricatura más que del arte". Las precisiones de la autora revelan hasta qué punto era sensible a todos los resortes escénicos, incluido el escenográfico o de *atrezzo*.

[39] *Ibidem*, p. 15. No ahorra censuras al público: "del público del teatro habría mucho que hablar. [...] ¿Qué es el público? Ya quisieran, ya, los dramaturgos profesionales saberlo a ciencia cierta", concluye antes de estampar su firma.

[40] Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, s. a.: "A Dª Emilia Pardo Bazán, su gran admirador y amigo, Jacinto Benavente".

[41] Madrid, Fortanet, 1898. La dedicatoria autógrafa reza: "Para Dª Emilia Pardo Bazán. Recuerdo de su gran amigo Jacinto Benavente".

[42] Madrid, Revista Nueva, 1899. "Para Dª Emilia Pardo Bazán. Recuerdo de su admirador Jacinto Benavente". Se trata, en este caso, como es sabido, de la comedia fantástica de Shakespeare que Benavente refundió y puso en castellano. Un ejemplar cuyas hojas están aún sin abrir de *Cartas de mujeres*, de la Tipografía Franco-Española, va dirigido "A la Sra. Dª Emilia Pardo Bazán en testimonio de respetuosa admiración, Jacinto Benavente".

[43] Madrid, R. Velasco, 1901. Simplemente, el autógrafo se limita al nombre "Jacinto Benavente".

CONCLUSIONES

Frente al *telling*, i. e. la fluidez de la narración contrastada en novelas y cuentos, se imponía a Pardo Bazán, por imperativo experimentador y porque de algún modo se había cansado ya de analizar caracteres, una vía que recomendó a Galdós y que hizo suya durante un tiempo: el *showing*, que abolía la narración y dejaba al creador a solas con sus criaturas, haciéndolas hablar, moverse, producirse en escena transitivamente, independientes ya de su causa primera. ¿Dónde sino en los actores y actrices capaces de encarnar los papeles escritos para las comedias podía Pardo Bazán centrar su atención teatral? Todo el engranaje dependía de ellos. A ellos se encomendaba el esmero del montaje tras haber decidido ellos -cuando de primeras figuras se trataba y la consagrada eximia escritora cultivó amistades en la farándula pronto, al calor de su inveterado amor hacia el género que le dio más emociones como receptora- las obras y sus parlamentos y papeles.

En los actores y actrices cuyo trabajo presenció y disfrutó encontró sacrificio, estudio, energía, dicción, vocación, oficio, autonomía creativa, entrenamiento, ensayos, elegancia. Y es visible su atención preferente al resorte humano que es el actor en didascalias de sus obras dramáticas.

Pero ni tan siquiera anécdotas menudas como la molesta presencia de los sombreros en el teatro o la chismografía aledaña (las piernas de Sara, *LIA*, 8 de marzo de 1915; "yo no era incondicional admiradora de Sara, algo enfática, algo afectada declamando, y la afectación es el peor defecto; pero me hubiese guardado de decirlo en París, como no fuese en gran confianza [sí de sus piernas]: Eran muy bonitas, por lo largas y derechas, cualidades que no suelen tener las de la mayor parte de las mujeres. Así, su andar poseía un ritmo, una gracia propia") están ausentes de su múltiple atención al fenómeno teatral.

El teatro despierta a la Pardo Bazán más pasional: sentimos el perfume que dejan sus crónicas y que hubo de pasarlo muy bien en el teatro, incorregible espectadora de teatro como fue, seguidora de la temporada teatral, que marcaba una parte del año, la madrileña o parisina, para ella.

Salta a la vista su respeto hacia el cómico, no menciona su nombre cuando le merece censura: "Ni me cautivaron los actores. *Silva* (*Hernani*, en París) tiene tipo de honrado tendero: fáltale lo único que hace disculpable al figurón de *Silva*... Doña Sol es tan flaca, tan feíta y tan desgreñada se presenta, que sube de punto la inverosimilitud de que se la disputen a rabiar tres galanes, entre los cuales se encuentra todo un rey de Castilla y futuro emperador de Alemania. Hernani sale de calañés con moños, pañuelo atado a la cabeza, y no sé por qué no saca patillas de boca de hacha y trabuco naranjero" (*LIA*, 22 de septiembre de 1902).

Su prurito de sutileza crítica la lleva a hilar fino cuando de excelencias se trata: "Yo no sé si Garavaglia es en su país el segundo, el tercero, el primero, o qué puesto ocupa; el asunto se ha discutido estos días en Madrid, porque nos asedia, como a los chinos, la manía de la clasificación. Renunciando al encasillamiento, y reduciéndome a

decir que Garavaglia es un actor notabilísimo, debo añadir que es desigual, y que en sus mejores momentos no creo que nadie pueda superarle, tiene otros en que parece dormirse y es lánguido y lento en su labor, antes intensa y sorprendente" (*LIA*, 26 de junio de 1911; no existe el actor perfecto, Pérez de Ayala lo sabía).

Admira la dignidad artística del actor, y la promueve para reparar la memoria de Adriana Lecouvreur:

> Actores y actrices eran, en la sociedad antigua, mal mirados y tenidos por gentes que se lucraban de una profesión en cierto modo infamante. Reuníanse, para mantener esta preocupación, ideas de dos órdenes: el social y el puramente religioso. Las primeras enseñaban que el divertir y recrear a los demás es oficio que envilece; y no distinguían entre diversión y diversión. Las segundas infundían la creencia de que el teatro, resto y reliquia de las épocas de paganismo, relaja las costumbres e incita a pecar. El miedo al arte y a sus seducciones y prestigios no ha desaparecido aún; y triste es reconocerlo, si no en tanto grado como el teatro, la literatura, y en especial la recreativa y bella, y la novela en primer término, son todavía un espantajo para mucha gente apocada y de miras estrechas, de esa gente que no puede hacerse superior a la atmósfera en que respira [...]. La posición del actor y de la actriz en sociedad siguió siendo anómala y falsa, muchas veces humillante; y en la última hora de la vida, cuando a tantos próceres y poderosos que han oprimido al mundo con sus delitos, sus vicios, su injusticia o su inepcia, se les hacen ostentosos funerales y se les erigen ricos mausoleos con encomiásticos epitafios, la actriz que había arrancado lágrimas, conmovido el corazón, traído la risa a los labios, regocijado y elevado el espíritu de sus contemporáneos, poniéndoles en contacto con la belleza y el arte, sirviéndoles la sal cómica para que sazonase su vida y la ambrosía clásica para que nutriese su inteligencia; la actriz, vuelvo a decir, no podía enterrarse en sagrado, y sus despojos corrían la suerte del cuerpo muerto del perro o del loro favorito, que a deshora esconde un criado en cualquier rincón del patio o del jardín (*LIA*, 8 de febrero de 1897).

Es el suyo un detenido estudio del resorte actoral en las artes escénicas. En él atiende a los modos de desempeño, la vocación del actor, la conveniencia de adecuar talantes a papeles. Su atención va hacia los actores franceses, italianos, portugueses y españoles. Se revela muy sensible a los encantos de la escenografía: trajes, galas y adornos, lujo en la Princesa. "María y Fernando saben hacer las cosas siempre con magnificencia" (*LN*, 11 de enero de 1915, p. 971). Desde muy pronto, su *praxis* teatral presta al resorte actoral particular atención. En torno a 1868, fecha en que parece haber acometido la escritura de varios dramas que quedarían inéditos en vida de la autora, como es el caso de *El Mariscal Pedro Pardo*, ya precisaba cuestiones atingentes al estatuto del actor o actriz a la hora de encarnar al personaje:

> "especifica vestiarios o reclama a adecuación entre a apariencia externa dos actores e o papel que estes desenvolven en escena. Para a primeira entrada de Tello e Fernán, as indicacións do "Plan del acto 1º" prevén o seguinte: 'Tello debe ser robusto, moreno, de fisonomía resuelta y sombría, varonilmente hermoso. Fernán: papel que debe ser desempeñado por una mujer a no haber un actor lo bastante joven y hermoso para encargarse de él, ha de ser rubio, de bellas facciones, un poco melancólica su fisonomía; de ningún modo puede encargarse de este personaje una actriz gruesa, de formas pronunciadas

o de rostro provocativo'. No mesmo Plan, esta vez referido á primeira aparición de Aura, lemos: 'Aurea viste el traje de las gallegas nobles de su tiempo: falda corta de raso color de fuego, y mantelo negro de terciopelo bordeado de oro. Justillo también de terciopelo negro, gola y cofia blanca con cintas color de fuego y negras, gran collar y zarcillos de oro'" (Ribao Pereira 1998: 26-27).

Se impone su particular atención al sujeto activo femenino, actrices y empresarias al mismo tiempo: Valverde, Tubau, Guerrero, Xirgú. Sobre la profesionalidad de María Guerrero: "Mil veces he dicho que aparte de toda la admiración que se debe como artista, le profeso otra diferente como naturaleza privilegiada y vigorosa, capaz de resistir la enorme suma de trabajo de todo género que rinde. No es sólo la ya fatigosa tarea de aprenderse los papeles, ensayar, representar sin interrupción: es la inquietud del empresario que busca orientaciones para la temporada del administrador, del director artístico que estudia los mil aspectos de la subida a escena de las obras y su debida presentación, del erudito y el arqueólogo que adapta a una época el decorado y hasta el menor accesorio, y del superior que ha de mantener el orden entre sus subordinados, y obtener de cada individuo el mayor coeficiente de trabajo y obediencia, todo indispensable para el resultado de conjunto. Y este y otros mil aspectos secundarios de la actuación de 'doña María' me asombran cada vez que tengo ocasión de observarlos de cerca" (*LN*, 6 de abril 1915, p. 999).

Cuando es fallido el intento, lo consigna: "Es terrible lo que sucede cuando una actriz forma compañía y quiere servir para todo, que es la pretensión general española, mientras no se demuestre lo contrario. La señorita Suárez debe de hallarse... Ello es que se ha dedicado a papeles que no están en su cuerda, y es lástima, a fe, porque en su cuerda nos ha proporcionado muy buenos ratos la Srta. Suárez" (*LN*, 12 abril 1914, p. 888).

Es consciente de la persistencia de la vocación: "Han sido actores como se respira: a toda hora, en toda circunstancia" (sobre María Guerrero y Díaz de Mendoza, *LN*, 2 de abril 1916, p. 1102).

Como Larra, repara en el detalle vestimentario, que le despierta especial interés en orden a conseguir la verosimilitud o ilusión escénica: "Mejor vestidas que la escena -infinitamente mejor- estaban las actrices; propios y adecuados me parecieron sus trajes y atavíos, desde la bata roja y las chinelas bordadas de la señora Martínez (*la Peri*), hasta el modesto traje y el humilde velito de la señorita Morell (*Clotilde*). Entre los actores, tal vez Federico Viera debería presentarse más aliñado; digo, me parece a mí. Un perdis elegante y aristocrático, por arrancado que se encontrase, no calzaría tan mal. Quizá me paro en nimiedades, y casi no me atrevo a añadir que el *cachemira* de María Guerrero, aunque tan legítimo y rico, estorba para el juego del último acto: yo preferiría un *déshabillé* flojo, lo que suelen ponerse las damas cuando andan mal de salud o de humor" (Pardo Bazán [1892] 1973: 1118).

Otro aspecto que privilegia es el del dominio corporal, comparándolo con las aptitudes del gimnasta, como hace Stanislavski: "El señor Thuillier, que hizo de Federico

(otro papel de mucho cuidado), me agradó menos, y no me es fácil precisar la razón: tal vez será porque lo fía todo a la expresión del rostro, juzgando mucho los ojos y descuidando la plástica, o sea la actitud del cuerpo -que debe corresponder a la expresión de la cara, como saben bien los gimnastas del circo, que en esta parte pueden servir de modelo-. Sin duda la cabeza y la fisonomía han de dominar, pero el cuerpo expresa también, a pesar de la monotonía del traje y el automatismo de las maneras de nuestra sociedad. Recuerdo que una de las cosas que más me impresionaron en el gran actor Novelli fue verle puesto de espaldas, apoyado en un piano, y conociéndose que lloraba en silencio por el movimiento de los hombros. Ningún sollozo *oído* me produciría más dramático efecto que aquellos sollozos mudos, indicados por una actitud" (Pardo Bazán [1892] 1973: 1119).

Es evidente su subordinación en cuanto autora de teatro a las prerrogativas interpretativas del cómico así como su confianza en las facultades de los grandes. ¿Suscribiría Emilia Pardo Bazán la aseveración de Clarín, pese al sentimental elogio que le dedica a Rafael Calvo, en el sentido de que "los grandes actores no están a la altura de los grandes autores, ni aun en la proporción de arte a arte" ([1890], 1998: 378; cfr. Sánchez, 1987)? Tal vez para no enemistarse con los que podían aupar sus obras a los escenarios, nunca los motejó de ineptos ni se mostró cruda en el trato individual.

De ello es corolario la dependencia del dramaturgo del elenco de actores y actrices: "Si Shakespeare renace hoy en tierra española, no crea el tipo de Lady Macbeth. ¿Dónde está la gran trágica que había de encarnarlo? ¿Y le ocurriría a Shakespeare, tan activo, tan comunicativo, escribir un drama para guardarlo en un cofre?" (Pardo Bazán [1892] 1973: 1089). Trátase de una carencia que se suple con imaginación:

> en mi concepto, esta sujeción forzosa del autor dramático a un elemento externo con el cual tiene que contar, no le quita mérito, sino que se lo aumenta. Muchos y muy buenos dramas se le vendrían a la imaginación a Echegaray -fecundo y genial como es- si pudiese tener la seguridad de que esos dramas en embrión, al llegar a su desarrollo, encontrarían intérpretes adecuados. Hay situaciones, hay tipos, hay hasta edades de la vida, que Echegaray no puede llevar a la escena, por falta de actores. ¿Dónde está aquí, no ya la gran trágica, sino la gran característica, la María Laurent, la Emilia das Neves, lo único que debió ser Matilde Díez cuando, ya sexagenaria, se veía obligada a representar papeles de inocente colegialita? Sujeto y cohibido por la pícara circunstancia de no haber aquí más cera que la que arde, Echegaray necesita doble talento, doble ingenio, doble estudio, para variar y enriquecer su repertorio y producir bellezas como *Mariana* con la escasísima baraja de actores que juntaríamos si, por asombroso milagro, se reuniesen en pacífica asociación todos cuantos con alguna justicia fueron y son aplaudidos en los teatros de la corte (Pardo Bazán [1892] 1973: 1090).

Fue partícipe plena y gozosa de la sociabilidad del teatro: "Cuando a la terminación de un luto largo reanudáis la vida de relación, lo primero que os solicita es el teatro. Yo confieso que el teatro es, permitidme que lo diga con una frase francesa, mi *péché mignon*. Iría al teatro todas las noches, y siempre he repetido que, a ser archimillonaria,

o reina, costearía un teatro magnífico, *donde trabajasen los mejores actores*, y se representasen las mejores obras del repertorio antiguo y moderno, desde Sófocles y Esquilo, hasta... cuidado, que el poner aquí un nombre contemporáneo es ardua cosa" (*LN*, II, 2 de abril de 1916: 1100, segundo subrayado mío). Había incidido en otras ocasiones en ese deseo: "¡Oh, si yo fuese reina o archimillonaria! Montaría un teatro donde no se representasen sino obras de verdadero arte puestas con absoluta propiedad, con lujo si así convenía al argumento y al ambiente, y siempre con hondo realismo, y en este teatro se educaría el gusto de las generaciones. Haría, en suma, por Lope, Calderón, Tirso, Shakespeare, y demás astros del firmamento dramático, lo que hizo por Wagner el rey Luis" (*LN*, I, 12 de abril de 1912: 646). Su biógrafa más reciente, comenta cómo aun después de ver frustradas sus expectativas como dramaturga, y aun insistiendo en esa vía ("Por la noche no podré asistir a la Comedia, porque espero a Paco Fuentes, que me va a leer la adaptación teatral de una de mis novelas"), sigue acudiendo al teatro, no sólo atraída por la representación; años atrás había escrito que, junto a los salones y tertulias particulares, en los palcos y el *foyer* del Teatro Real era donde únicamente se toleraba el trato entre ambos sexos" (Acosta 2007: 544).

Naturalidad y verdad han de presidir su ejecución. Siempre despertó su entusiasmo la novedad del modo de recitar de Adriana, el sentimiento contagioso que rebosaba de su voz y de sus actitudes. Notando su falta de energía y chorro de voz, prefería que poseyese las cuerdas suaves y conmovedoras. Los únicos que no la olvidaron -escribió- fueron los escritores y los poetas (*LIA*, cit., 8 de febrero de 1897). "Si se me preguntase mi predilección, siempre votaría a favor de la naturalidad, de la dicción dramática sí, pero no *cantabile*, no con crescendos musicales y arpegios de voz y aires de bravura", anota en 1899. No existe una única manera de interpretar, un solo molde sacramental, lo dice, depende de cada intérprete.

Memoria y estudio son indispensables en el actor y la actriz: "Estos actores italianos, y en general los extranjeros, deben de alimentarse con rabillos de pasas, pues su feliz memoria les permite prescindir casi enteramente del apuntador o *suggeritore*. Es de las cosas que más me complacen. En oyendo al apuntador, y milagro que no se le oiga, se aguó la diversión, se disipó la ilusión, se desataron los nervios. ¿Y qué decir cuando es el brazo, que asoma fuera de la concha?"

Es preciso preservar el arte: "El momento es de decadencia total en los espectáculos: el *cine*, las *variétés*, las danzarinas, los excéntricos, los monos sabios y los luchadores, grecos o no, vinculan la simpatía y la curiosidad y los éxitos de taquilla y los aplausos. No quiera Dios que nunca hayamos de ver en la Princesa a Tórtola Valencia poniendo el pie delante de María" (*LIA*, 3 de febrero de 1913).

Colofón de este trabajo, del trabajo crítico referido a las actrices, sobre todo, llevado a cabo por Pardo Bazán, es el corinismo[44] que en ellas detecta: la mujer

[44] Del que me he ocupado en otra ocasión, *vid.* Patiño Eirín 2008, en prensa.

superior como Corinne, la actriz creativa (Concha, como Sibyl Vane[45]) se consume en el amor, pierde su talento y su inspiración al ser domesticada, y muere para el arte. No faltan casos no ficcionales de actrices que abandonaron las tablas tras contraer matrimonio. Si Oscar Wilde subraya la idea de que es el arte, y no la vida, lo que la literatura debe imitar, tal aspiración o quimera es la que derrota a las actrices antecitadas: Concha, de *La dama joven*, no se resuelve a lanzarse a la aventura de cumplir su inclinación; Sibyl, poseída del amor, no habiendo sabido reservarse el alma, será abandonada por Dorian cuando éste se percata de que ya no es capaz de transportarse por medio del arrobo del arte al alma de quienes han vivido sin ella, y se vuelve insensible y fría en el escenario.

APÉNDICE

En 1884, en dos entregas correspondientes al 23 de febrero (nº 60, p. 123) y al 1 de marzo (nº 61, pp. 134 y 138), en *La Ilustración Ibérica*, aparece, firmado por Emilia Pardo Bazán, el artículo que, concebido sin duda unitariamente, más abajo transcribimos como muestra de su atención comparatista al ejercicio actoral: "Los actores portugueses". Si bien Nelly Clemessy dio la referencia de este artículo doble en su Bibliografía general (1973, II: 748), lo cierto es que no parece que haya sido manejado con posterioridad. De ahí el interés de exhumarlo. Respetamos la expresión pardobazaniana, corrigiendo tan solo erratas evidentes y regularizando su ortografía conforme a los criterios actuales.

[45] Carmen Martín Gaite escribió un relato con el título de "Sibyl Vane", fechado en 1975, impresionada por este personaje episódico tan sólo de *El cuadro de Dorian Gray*, al que añadió una "Nota a la edición" en la que leemos: "Dorian se enamoró ardientemente de ella, al verla representar el papel de Julieta en un modesto y mal iluminado teatrucho de Londres, por entrar en el cual pagó una guinea. La encontró sagrada y divina. Posteriormente, cuando, después de haberles hablado de ella en términos encendidos a sus amigos, decidió pedirla en matrimonio y comprobó que Sibyl no sólo correspondía a su amor, sino que era la primera vez que se enamoraba de un hombre, volvió a verla actuar en compañía de lord Henry. La decepción de Dorian Gray y de su amigo fue total. Sibyl Vane, una vez que había conocido de verdad el amor, interpretaba a Shakespeare de forma desmañada, torpe y artificial. Julieta se había convertido en una muñeca de madera. Y la Sibyl Vane enamorada ("Le gusta que haga teatro y que revolotee como antes, cuando se enamoró de mí y amaba mis discursos. Pero ahora no sé, me encoge precisamente por lo mucho que le necesito, y así encogida no le puedo gustar. Ayúdame tú, por favor, a no necesitarle tanto, a él le gusta que sea yo, que no me confunda con él. Va a perder la paciencia", dice el relato, que inventa un narrador masculino que la conforta y la envidia) dejó de interesar a Dorian Gray y de enardecer su imaginación. No daba forma ni sustancia a las sombras del arte. Era una criatura vulgar, sin secreto. Y el cruel Dorian Gray la apartó de su vida" (*Árbol de Poe*, nº 6, Málaga, 2000). *Cfr.* Wilde, cuya *Salomé* tanto admiraba Pardo Bazán, [1890] 1995: caps. IV a VII. Sibyl, blanca y de cabellos castaños, con una voz sublime, como Concha, dejará de ser adorable para Dorian cuando no sepa fingir que ama a Romeo porque Dorian sabe que es a él a quien ama.

En dicho semanario barcelonés, *Científico, Literario y artístico*, que venía apareciendo desde 1883 a cargo del Establecimiento Editorial de Bernabé Baseda primero y luego de Ramón Molina, colaboraron distinguidos autores españoles (Rafael Altamira, Leopoldo Alas, González Serrano, Sinesio Delgado, Sofía Casanova, Valle-Inclán) e hispanoamericanos. Como se indicaba en sus páginas, iba "profusamente adornado con una magnífica colección de grabados debidos a los primeros artistas nacionales y extranjeros", entre los cuales Holmberg, Skesseck, Campí, Willems eran autores de xilografías de cuño romántico todavía. Hemos de imaginar muy frecuentadas las imágenes que ofrecían a los lectores ávidos la prestancia física de los actores y actrices del momento, aplaudidos y venerados, inmortalizados también en las páginas de publicaciones como *La Ilustración Española y Americana*[46] o *El Arte del Teatro*. Fotografías dedicadas debieron ser guardadas por muchos como oro en paño. Doña Emilia guardó seguramente más de las que hoy conservamos, la de Tina di Lorenzo y María Guerrero. Hoy en día la Comédie Française ha rescatado la tradición de retratar a los cuarenta y dos actores de plantilla, los *sociétaires* de que trata Pardo Bazán, con objeto de plasmar en una imagen fija la sucesiva evolución del arte teatral[47], las trashumancias de Talía.

La autora gallega se lamenta en este artículo de "la escasez de buenos intérpretes" en su país -no superan el número de seis los muy apreciables- y de que los que hay adolezcan de vicios de escuelas o se sometan a las directrices de un público ignaro. Lleno de simetrías y contrastes, procedimientos que articulan su modo eminentemente comparatista con el auxilio de todo un arsenal deíctico (*aquí* por España, escena española, *nuestra* escena), el trabajo rinde justo tributo de admiración a varios actores portugueses, singularmente a sus actrices, a las que nombra repetidas veces con ánimo de despertar entre sus compatriotas algún influjo reformador. Pueden aducirse, en este sentido, proximidades a la crítica teatral de un Larra. Como *Fígaro*, doña Emilia lamenta que las compañías no efectúen un reparto razonado de

[46] En el número correspondiente al 22 de mayo de 1883, sin firma, se destaca la llegada a Madrid de los Sres. Furtado Coelho, actores que protagonizan el artículo doble de doña Emilia y que visitaron la capital española antes de que ella los viese en representaciones portuguesas. Se ofrece el retrato de Lucinda Simões y su esposo, también actor, Luis Furtado Coelho, primeros artistas de la Compañía dramática portuguesa que actúa en el teatro de la Comedia, en portugués y español, con extraordinario y merecido aplauso del público madrileño. Manuel Cañete, tres años después, les dedicaría párrafos de elogio como artistas que "tenían la modestia y la confianza en el verdadero mérito" y a los cuales no dejará de alabar tampoco la que él considera la mejor de nuestras actrices, Elisa Mendoza Tenorio. En el otoño de 1883 doña Emilia pasó un mes con su marido en Portugal y allí corrigió pruebas de *La Tribuna* (Acosta 2007: 207), en tales fechas habría visitado los teatros y hecho acopio de informaciones para su artículo "Los actores portugueses". El artículo revela cómo no había pasado desapercibida la presencia de la pareja de actores lusos en Madrid, hecho que habla bien del público español.

[47] *Vid.*, sin firma, "La imagen del artista", *El País*, sábado, 21 de julio de 2007: 37.

los papeles entre sus intérpretes en función de sus cualidades y físico; deplora la falta de estudio del comediante, el protagonismo ostensible del apuntador, la escasez de los ensayos y que todo ello redunde en falta de conciencia del oficio teatral. Los ejemplos positivos que encuentra en cuatro escenarios portugueses, uno en Oporto y tres en Lisboa, cobran mayor fuerza probatoria al no dejar la autora de subrayar el escaso interés de las piezas que vio representar. Aun tratándose de refundiciones de obras francesas en su mayor parte, y no siempre muy felices, encuentra que hay en el trabajo actoral muestras de inteligencia, genio, estudio y congruencia con el papel que consiguen el magnetismo de un público cómplice.

Trátase, en definitiva, de un testimonio en primera persona (vi, dijéronme) que pone de relieve otro de los efectos por los que Larra clamaba, como lo hará Stanislavski: el de la naturalidad. El control del cuerpo y de la voz, la consideración de la cuarta pared como referencia que veda al actor la frontalidad constante, el que no se haga uso de recursos efectistas que revelan infantilismo como hipos o carcajaditas, o exhibición obscena de sus dientes en el caso de las actrices (¡cuánto se echan de ver estos extremos en versiones actuales de obras decimonónicas con notable quebranto de su verosimilitud histórica!), etc, son apuntes certeros de una insatisfacción ante la forma escénica de su país. La exactitud de los trajes, el donaire y la buena figura, la ventaja del teatro sobre la filarmonía, el conocimiento literario de los intérpretes, sus adecuadas actitudes, en fin, evocan otros tantos pareceres larrianos y sitúan a los actores portugueses "a la altura de los italianos, que son, como nadie ignora, los mejores de Europa".

¿Preparaba ya aquí Pardo Bazán, al arrimo de tales candilejas, un proyecto inconfesado aún -"jamás he escrito nada para el teatro", dice paladinamente; en los "Apuntes", poco después no lo mantendrá- de devenir dramaturga? Tal vez después, en aras de ese horizonte, hubo de ser más explícita a la hora de mencionar a los actores españoles de valía. Bien es cierto que no reservó para las medianías otra cosa que frases de suave censura. No es de descartar que fuera persuadiéndose con el tiempo cada vez más de los arduos trabajos del actor.

"Los actores portugueses"

Yo no sé si decae nuestra literatura dramática[48], y me inclino a creer que mal puede llamarse decadencia la que produjo el elegante clasicismo de Ayala y el fogoso y

[48] Pese al sentido restrictivo de esta frase, otros documentos revelan la opinión adversa que el teatro en España le merecía, pasados algunos años. *Cfr.*, por vía de ejemplo, sus palabras a Galdós en carta personal, inédita hasta la fecha, de 9 de agosto de 1912, en las Torres de Meirás: "Creo como Vd. que atravesamos un período horrible, achatado y de verdadera mengua, en lo teatral". Agradezco a la Casa-Museo Pérez Galdós en Las Palmas de Gran Canaria, dependiente del Cabildo Insular, la gentileza de brindarme la consulta del epistolario allí conservado, complementario del que hasta ahora es más conocido (Bravo-Villasante, Madrid, Turner, 1978).

brillante romanticismo de Echegaray. Lo indudable es la escasez de buenos intérpretes que padecen estos y otros autores ilustres. Nuestra escena, fuerza es confesarlo, carece hoy de una falange numerosa de actores que la honren; además, está viciada por resabios de malas escuelas, contagiada por el descuido y la indiferencia del público, que asiste a cien o doscientas representaciones de una obra de *espectáculo* o piececilla flamenca, y no sabe llenar el coliseo ni las quince primeras noches de una sabrosa comedia o drama sublime.

Por efecto, sin duda, de la frialdad del público español y consiguiente baja de fondos que sufren las empresas dramáticas, las compañías de declamación se reducen aquí al *minimum* de personal posible, y suelen componerse de: una *dama*, regular palmito, frisando en los cuarenta, muy llorona en el drama, mala medidora de versos; una niña anémica, sin pulmones ni sitio en qué alojarlos, delgadilla y de flaca voz, *dama joven*; una *característica*, plato fiambre, arrumbada desde veinte años atrás como actriz y como mujer; una *graciosa* para los papeles de criada, sin más mérito que el descaro y saberse peinar en *caracoles*; un *galán* más o menos inteligente, pero que, como la dama, sirve para todo, lo abarca todo, es hoy apasionado amante, mañana padre sensato, pasado mañana, si cuadra, abuelo; un *barba*, que varía calvas y pelucas, y así declama comedias de capa y espada como dramas modernos; dos bobaliconcillos *galanes jóvenes*, que no dan pie con bola; un *gracioso*... que acostumbra a la concurrencia a ciertos gestos y guiños convencionales y logra ya que le aplaudan donde chichearle sería más justo; y un par de desgraciados comparsas, que entran, sucios y hoscos, a traer un vaso de agua o a dar un recado, y son recibidos generalmente con espontáneas risas del público bonachón. Barajando estos elementos se despachan los tres actos y la *pieza* de ene, y peor para el dramaturgo que exija más surtido repertorio de personajes[49].

y de gran valor testimonial aunque no se conserve el del autor canario. En dicha carta, doña Emilia responde a la sugerencia del maestro en el sentido de que vuelva a escribir para las tablas: "Viniendo a lo del teatro, diré a Vd. que me había propuesto no acordarme de tal género en mi vida, pero yo estoy muy agradecida a Vd., que ha dado la cara por mí, cosa insólita y nimia entre los señores del candil que limpia, fija y demás, y aun ni eso, Vd. sería siempre la recomendación mejor para quien tantos años hace le profesa verdadero afecto. Haré pues un esfuerzo y veré si se me ocurre algo que no esté del todo manoseado ya como asunto". ¿Cuál fue esta última tentativa, fracasada como la del ingreso en la Academia? ¿Tenía bríos teatrales todavía?

[49] Stanislavski tampoco acató la clasificación de los actores por papeles (galán, primera dama, gracioso, característico, etc.) por considerarla propia de un teatro rutinario, lleno de inercias. Defendía, por el contrario, que todos los actores debían ser característicos, al tiempo que puedan poseer diferentes "dones interiores" y el papel interpretado debe corresponder a ellos. "Los actores no se deben diferenciar por sus papeles, sino por sus dones interiores", dijo y escribió en varias ocasiones (*cfr.* [1907, 1938] 2003: 210, nota 21).

Líbreme Dios de negar su mérito a cuatro o seis actores muy apreciables, justamente aplaudidos en los teatros de la Corte[50]; entiéndase que hablo de hechos generales, y que contadas excepciones no desmienten la regla, antes la confirman. Pero ni esos mismos actores queridos de la multitud se librarán de mi censura siempre que primeros galanes y directores de compañía se vean obligados a prodigarse, a desempeñar sin intervalo papeles principales, variados, a agotar sus fuerzas, a no estudiar una creación de aquel modo serio y profundo que conduce al actor a identificarse con el héroe y meterse, por decirlo así, en el pellejo del personaje. Galán he visto yo muy celebrado y aplaudido, el más celebrado quizás de nuestros galanes, que declamaba sin saber el papel y en mitad de un parlamento se detenía a coger el hilo atendiendo al apuntador, cuya voz monótona y gangosa se oía tanto, lo menos, como la del artista. ¿Qué es esto sino falta de ensayos, de estudio y de conciencia?

Mi objeto al recordar sucintamente algunas impresiones de viaje relativas a los actores y compañías dramáticas del vecino reino, es, sobre todo, demostrar que puede, en un país chico y más pobre que nosotros, levantarse el arte escénico a gran altura y no vivir postrado como aquí vive.

Cuatro compañías portuguesas logré ver, la de Oporto y las del *Gimnasio, Recreo* y *Doña María*, en Lisboa. La compañía de Oporto representaba el drama en que ahora se dispone a lucirse Vico: *La Taberna*, de Zola. Ignoro si el arreglo que preparan en Madrid es más afortunado que el de Oporto; éste me pareció detestable. Las escenas donde el traductor se limita a seguir paso a paso la novela, agradan y sobrecogen, pero las que puso de su cosecha propia, hacen el efecto de brochazos de inhábil restaurador en un lienzo de mano maestra.

(Se concluirá) EMILIA PARDO BAZÁN.

[50] Como recuerdan Menéndez Onrubia y Ávila Arellano, entre 1887 y 1893 hará "crisis el Neorromanticismo y el sector conservador de la sociedad que lo mantiene. Desaparecen de la escena las principales figuras de la representación, Antonio Vico, Rafael y Ricardo Calvo, Elisa Mendoza Tenorio, Emilio Mario, para ser sustituidos por María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, en lo dramático, y una progresiva desintegración de las compañías y crecimiento de los particularismos en lo cómico, lo que beneficia la exagerada proliferación del teatro de pura evasión, el género chico, los bufos y el género ínfimo. [...] es un momento en que los actores son tan importantes para el espectáculo teatral como las estrellas del cinematógrafo de nuestro siglo" (1987: 13). Una vez más, hay que destacar la clarividencia de Pardo Bazán en el artículo de 1884, en realidad ya en 1883 ya que en el otoño recaba los datos que la conducirán a él.

"Los actores portugueses (conclusión)"

Ignoro también si el actor encargado del papel de protagonista goza en Portugal la fama que aquí goza Vico; lo que sé es que vale cualquier dinero... ¡Con cuánta inteligencia caracterizaba a Coupeau, el alegre obrero mantenido por el trabajo en los límites de la honradez y a quien una temporada de holganza forzosa y el vicio de la bebida, conducen a la degradación, al hospital y a la muerte! La escena del *delirium tremens* fue un rasgo de genio, prolongado más de un cuarto de hora; el temblor, la demacración, las convulsiones, la agonía, otros tantos perfectos y acabados estudios clínicos; los espectadores, electrizados, callaban y se levantaban para ver mejor la caída y los últimos estremecimientos de tan terrible muerte.

Por el hecho de encontrarse en Oporto, me figuro que no será de primer orden la compañía donde figuraba el eminente trágico. Sin embargo, los demás actores concurrieron al buen éxito; todos conocían su papel y de él se habían penetrado mucho; y es de advertir que *La taberna*, tal cual la representaron, tiene de treinta a cuarenta personajes. Trajes y fisonomías estaban acordes con los tipos de la novela y arreglados según las prolijas descripciones del autor del *Assommoir*.

Esto de apropiar la figura del comediante al tipo que el dramaturgo concibe, parecerá tal vez niñería y exigencia, porque en nuestros teatros es costumbre que salgan las actrices a hacer papeles, v. gr. de aldeanas, con la tez tan blanca y tan empolvadita de arroz y el pie tan ceñido y cuco, lo cual me recuerda a la concienzuda característica que desempeñaba en el *Gimnasio* de Lisboa un papel de *padeira* (panadera) y que tuvo buen cuidado de teñirse diestramente la cara con el matiz moreno, propio de quien anda al sol y al aire, y de mancharse las ropas y las greñas con harina y salvado. Estos detalles importan más de lo que parece, por lo mucho que ayudan a la ilusión escénica y por lo que satisfacen al espectador, deseoso de encontrar la apetecida armonía entre la realidad exterior y la verdad dramática. Aquí no curan de esto, repito; apenas si saben el modo de *hacerse una cabeza* de tal época o cual otra. Romanos he visto a miles con bigote y peinado a lo Alfonso; en cambio, algún *Lope de Vega* salió lampiño y sin la clásica perilla. De las mujeres no hablemos; esas desdeñan no sólo el trabajo de adecuar la figura, sino lo más elemental del ropaje, y visten, a menudo, trajes modernos en comedias de capa y espada, con ridícula impropiedad. Pero dejémonos ya de comparaciones odiosas y continuemos aquilatando el mérito de los actores portugueses.

En casi todos los teatros lusitanos a que asistí, me tocaron asientos de butaca o palco muy próximos a la escena, y hasta de primera fila; debo declarar que en ninguno oí la voz del apuntador. Supongo que el apuntador es allí un recurso extremo del cual se echa mano en casos apurados, como de ciertos remedios heroicos, y que sólo cuando un defecto de memoria puede comprometer el éxito de una pieza, apelan a él los actores, que por lo demás, se traen su papel muy bien estudiado y sabido, único medio de declamarlo como Dios manda. Lo que más me sorprendió y agradó fue la perfecta naturalidad con que aquellos artistas recitan y accionan. De fijo no les

estorban nada los pies, las manos ni el sombrero. No vi tampoco que se empeñasen en vocear las frases de efecto y las réplicas contundentes, dirigiéndose al público en vez de dirigirse a la persona con quien se supone que hablan. Conversaban unos con otros, volviéndose de espaldas cuando el caso lo exigía, mirándose a la cara en vez de mirar a los espectadores, y sentándose, cuando era preciso, a comer o a escribir una carta, no de medio lado, sino como realmente se sientan las gentes, y comiendo con desembarazo y apetito; en suma, obrando como si estuviesen solos, sin cuidarse de los que asistíamos a la función; *viviendo* la pieza, mejor que *representándola*. Las actrices tenían el buen gusto de no hipar[51], de no llorar histéricamente y de no lanzar carcajaditas a cada paso, de no sacar el pie para lucirlo cuando está bien calzado, y de no enseñar al público los dientes, con amable y estereotipada sonrisa, de no esgrimir la mano, de no preocuparse con la cola del vestido y de no poner cara de tontas para parecer inocentes y cándidas. Y noté asimismo que cuando los actores se enojaron, no cerraron de puños ni hicieron los ademanes descompuestos que aquí prodigan y tanto disuenan en comedias y dramas de levita o frac.

De las tres compañías de Lisboa, la mejor, según opinión general, es la del teatro de *Doña María*, y digo según opinión general, porque yo no pude verla en una obra de empeño, donde luciesen enteramente sus facultades los actores y trabajase la famosa actriz Virginia. Dijéronme que el desempeño del *Otelo* era cosa admirable, mas, por desgracia, durante mi permanencia en Lisboa se mantuvo en cartel una insustancial comedia francesa de las que en Portugal agradan tanto: *Monsieur le Ministre*, y aunque la representación es harto mejor de lo que merece, no se podía formar completa idea de cómo serían aquellos artistas en un pieza digna de sus esfuerzos. Lo que no quiero callar es que la celebrada actriz Rosa Damasceno matizó la comedia con una gracia, una finura, una inteligencia de los menores detalles, que me sorprendió. Dotada de figura elegante y atractiva y gusto exquisito en el vestir, fáltale, al parecer, un poco de sensibilidad, por lo cual ignoro si estará a igual altura en la tragedia y el drama que en la comedia de carácter, pero le sobra coquetería, donaire, distinción, gusto y conciencia para no dormirse sobre sus laureles ni embelesarse contemplando sus magníficas joyas y su palacio.

El teatro de *Doña María*, que, entre paréntesis, es hermoso edificio, me pareció un monumento del respeto al arte escénico, un templo de Talía ajustado al modelo de la *Comedia francesa*, con sus *societarios* fijos, y en que todo revela la más elegante y grave compostura. Aquí viene a cuento decir que las compañías de ópera de *San Carlos* (el Teatro Real portugués) son muy inferiores a las de Madrid y que el público no es tan melómano ni muestra preferencia tan exclusiva por el arte lírico; esto redunda

[51] La naturaleza cómico-seria de estas observaciones es fácilmente vinculable con los escritos larrianos.

en beneficio del dramático, y en mi concepto, influye en la existencia de coliseos y cuadros de compañía inmejorables.

En el *foyer* del teatro de *Doña María* pasé una de las horas más agradables que recuerdo, platicando con los actores, que son personas muy amables y corteses, inteligentes en literatura, conocedores de la práctica y la teoría de su arte. El *foyer* es un gabinetito elegante, decorado con autógrafos de Dumas, Sardou, Emilio Augier y la Raquel, puestos en marcos, con religioso respeto. Después de advertir a mis interlocutores que jamás he escrito nada para el teatro[52], me dediqué a abogar por el de nuestro país, rogándoles que no dejasen de adaptar obras de Tamayo, Ayala, García Gutiérrez o Echegaray a la escena portuguesa. Hasta me ofrecí a enviarles *Consuelo*, pues me parecía, y sigue pareciendo, que la mudable, coqueta y apasionada heroína de Ayala difícilmente podría encontrar mejor intérprete que Rosa Damasceno, una *Consuelo* perfecta[53].

La compañía de Lucinda Simões, que se ha refugiado en el estrafalario teatro de *Los Recreos*, un teatro que está a la altura de un quinto piso al que se sube por una serie interminable de escaleras y rampas, tiene a la célebre actriz y a su marido, sin hablar de las segundas partes, muy dignas de elogio. Allí me tocó ver otra absurda comedia francesa, salvada por la primorosa interpretación de Lucinda, que casi inventaba su papel. Pero a ésta ya la conoció y admiró el público español, y para encarecer el mérito de las actrices portuguesas, sólo puedo agregar que Lucinda, que aquí nos pareció, y con razón, una estrella, es, en su país, no la primera, sino una de las primeras comediantas. Hay quien prefiere a Virginia, hay quien la iguala a Rosa Damasceno, especialmente en los papeles de fina comedia moderna.

Por último, vi en el *Gimnasio*, a Dios gracias, un drama *portugués*, sacado de una novela *portuguesa, Os fidalgos da casa mourisca*[54]. El drama, mal construido y en ocasiones lánguido, me interesó, sin embargo, infinito. Es una serie de cuadros de la

[52] Sí lo había hecho, aunque para su gobierno, y así lo confesará en los "Apuntes", un par de años después. No falta a la verdad pública de su obra conocida, la que aquí mantiene.

[53] Siempre manifestó Pardo Bazán su predilección por esta comedia dramática de López de Ayala por parecerle de muy feliz composición y que favorecía el lucimiento de una actriz dotada de oficio, capaz de transitar por muy diferentes y aun contradictorios estados de espíritu. No olvidemos que ésta es la obra en la que deslumbra al público entendido la joven Concha en el Casino de Industriales de Marineda. Las representaciones de *Consuelo* que la autora de *La dama joven* hubo de presenciar debieron fijarse en su retina de manera indeleble porque son muy parcas las acotaciones de Ayala, incluso en relación con el vestuario de la actriz, y sin embargo es este elemento decisivo a la hora de definir la movible actitud de la protagonista. Una prueba más, si falta hiciere, de que en ella prima la consideración del teatro como juguete o espectáculo escénico. Elisa Mendoza Tenorio, que se retiraría joven al casarse con el doctor Tolosa Latour, dio vida a Consuelo en el Teatro de la Comedia el día de su estreno (30-III-1878), junto a Vico (Fernando) y a Mariano Fernández (el gracioso gallego Lorenzo, el criado) (López de Ayala 1966: 18).

[54] Obra del escritor de fuerte influencia inglesa Júlio Dinis (1839-1871), aparecida en 1872. No es ocioso aducir que la idea de *la decadencia de un noble solar* que tanto le cuesta materializar en *Los Pazos de Ulloa* está en su magín.

vida rural portuguesa, de las costumbres de los *morgados*, que ya van desapareciendo; es un drama que, salvo dos o tres conatos de propaganda política que asoman aquí y acullá, huele a verdad y a observación y tiene sabor nacional. Alabado sea Dios, pensé, que al fin veo algo que no vino de Francia en derechura, que al fin pruebo un fruto indígena. Creo que, gracias a ese afán de saborear productos del país, la compañía del *Gimnasio* me pareció excelente, sobre todo los actores del sexo feo; por más que gentes bien informadas me aseguraron que es muy inferior a la de Lucinda y, por supuesto, a la de *Doña María*.

Los actores cómicos del *Gimnasio* me cautivaron. ¡Qué gestos y cambios de fisonomía tan naturales, variados y propios! ¡Qué actitudes tan adecuadas a la expresión del semblante! ¡Qué modo de vestirse tan vulgar y sencillo y al mismo tiempo tan donoso! Aquí hay *graciosos* que piensan que el toque está en poseer una colección de pantalones, chalecos y sombreros extravagantes, encarnados, amarillos, rayados, floreados, chicos o enormes, cual nadie los usa en la vida real. Y no consiste en eso, sino en llevar un pantalón o un sombrero como los que todo el mundo gasta, que, sin embargo, armonice con los rasgos cómicos del personaje que los lleva y sea, como su piel, burlesco y risible, y exprese algo interior que el público adivina. Eso es ser gracioso, no payaso; lo otro no pasa de mascarada. En la forma de las mangas y cuellos, en la postura de las manos, en el modo de sentarse, de toser, de sacar el pañuelo, de calarse los lentes, revelaba el inimitable actor cómico del *Gimnasio* tesoros de observación humana.

Excelente era también el actor serio, y los galanes jóvenes, y la característica, la deliciosa panadera de quien hablé ya, y todos, hasta un criado viejo que sólo tiene que decir diez palabras y unas mozas que sólo tienen que atravesar la escena y dar un grito. Menudencias, pero filigranas. Aquí desconocemos eso, no me canso de repetirlo. En suma, las impresiones referentes al arte escénico, son, acaso, las más gratas que traigo de Portugal. Encuentro a los actores portugueses a la altura de los italianos, que son, como nadie ignora, los mejores de Europa. Quiso mi mala fortuna que los viese en obras inferiores, en piezas flojas, salvadas a fuerza de esmero en la ejecución, y que no asistiese a más escena *de prueba*[55] que la de *La taberna*, ya mencionada. Sin embargo, comprendí, y además me lo aseguraron personas de notable imparcialidad, que si salen airosos en obras desprovistas de interés, mejor saldrán en las grandes creaciones del genio.

¡Ah, si Echegaray viviese en Portugal, no tendría que guardar en cartera ni que modificar dramas por falta de actores y actrices de pecho y pulso! ¡Si la *Consuelo*

[55] Esto es, que suponga una verdadera demostración de cualidades. En *La dama joven*, obra que se redacta en tiempos cercanos a los de este artículo, se emplea la misma expresión para ponderar el grado de aprobación o de sanción definitivas que supondría para Concha salir airosa de su papel como Consuelo.

de Ayala hubiese sido estrenada por Rosa Damasceno o Lucinda Simões, dejaría memoria! Mas no tienen toda la culpa los actores, sino, en especial, el público. Importa declararlo: si continuamos prefiriendo *La Mascota, Excelsior, Los sobrinos del capitán Grant* o Miss Leona Daré[56], habremos de gritar en breve: -¡Talía se muere! ¡Talía ha muerto!

EMILIA PARDO BAZÁN[57].

[56] Popular acróbata americana muy conocida por sus difíciles ejercicios gimnásticos también entre el público madrileño que concurría numeroso a ver a la que creían mujer leona de mandíbula de acero. Los títulos que anteceden a este nombre fueron también de éxito multitudinario.

[57] Años más tarde, sin mencionar nombres de actores, doña Emilia se ratificará en la misma idea rectora de este artículo en dos entregas: "Ha de saberse que los portugueses son muy buenos actores: tan buenos como los italianos. En mis viajes a Portugal me sorprendió este aspecto de su vida artística, y tuve ocasión de admirar a algunos trágicos muy notables. Recordando luego en Madrid, hube de preguntar por qué un empresario no nos hacía conocer a los grandes representantes portugueses, y a las obras trágicas de su repertorio. Y me contestaron que era imposible; que el público madrileño no concurriría, ni atado, a oír declamar 'en gallego'. El portugués, en la Corte de España, pasa por gallego. Y, no cabe duda, el origen de ambos romances es el mismo; tal vez fueron, al principio, una sola lengua. Ello es que, así como no puede aclimatarse en Madrid un teatro catalán, no cabe una temporada de teatro portugués. En cambio las compañías italianas tienen un abono numeroso y brillante" (*LN*, I, 3 de diciembre de 1910: 464).

Bibliografía

Acosta, Eva, "Puro teatro", *Emilia Pardo Bazán. La luz en la batalla. Biografía*, Barcelona, Lumen, 2007: 468-482.

Alas, Leopoldo, *Clarín*, "Rafael Calvo y el teatro español", [1890], *Folletos literarios, Obras Completas, IV*, edición de Santos Sanz Villanueva, Madrid, Biblioteca Castro, 1998: 365-422.

Alonso de Santos, José Luis, "Breve historia del personaje", en *La escritura dramática*, Madrid, Castalia, 1998: 203-211.

Álvarez Barrientos, Joaquín, "Problemas de método: la naturalidad y el actor en la España del siglo XVIII", *Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 25, 1996: 5-21.

_____, "Risa e 'ilusión' escénica. Más sobre el actor en el siglo XVIII", *Scriptura*, 15, 1999: 29-50.

_____, "Los actores", en *Historia de los espectáculos en España*, Andrés Amorós y José Mª Díez Borque, coords., Madrid, Castalia, 1999: 73-74

Anónimo, "Lucinda Simoes y Luis Furtado Coelho", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 de mayo de 1883, nº XIX, pp. 307-310 y 317.

_____, "En el Español", *El Noroeste*, Gijón, nº 3188, miércoles 10 de enero de 1906: 1.

Bieder, Maryellen, "El teatro de Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán. Estructura y visión dramática en *Mariucha y Cuesta abajo*", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfort am Main, 1989: 17-24.

Botrel, Jean-François, "El teatro en provincias bajo la Restauración: Un medio popular de comunicación", *Bulletin Hispanique*, LXXIX, 3-4, 1977: 381-393.

Bustillo, Eduardo, "*El teatro en España* (libro de Henri Lyonnet)", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 de marzo de 1898, pp. 142-143.

Caldera, Ermanno, "Actores", en *Historia de los espectáculos en España*, A. Amorós y J. M. Díez Borque, coords., op. cit., 1999: 98.

Calvi, Maria Vittoria, ed., "Introducción", *Carmen Martín Gaite, El libro de la fiebre*, Madrid, Cátedra, 2007.

Cañizares Bundorf, Natalie, *Memoria de un escenario. Teatro María Guerrero. 1885-2000*, Madrid, INAEM/SGAE, 2000.

Catalina, Severo, "Los espectáculos" y "La artista", *La mujer. Apuntes para un libro*, caps. XIII y XXIV, Madrid, Imprenta de la Viuda e Hijos de M. Tello, 1904: 277-282 y 375-381.

Cebrián, José, *La Musa del Saber. La poesía didáctica de la Ilustración española*, Madrid, Iberoamericana, 2004.

Citati, Pietro, "Retrato de Stevenson", *El mal absoluto. En el corazón de la novela del siglo XIX*, [2000], traducción de Pilar González Rodríguez, Barcelona, Galaxia Guttenberg/Círculo de Lectores, 2006.

Clemessy, Nelly, *Emilia Pardo Bazán romancière (La critique, la théorie, la pratique)*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1973, 2 vols.

_____, "Unas cartas de Emilia Pardo Bazán a Benito Pérez Galdós", *A Further Range. Studies in Modern Spanish Literatura from Galdós to Unamuno. In Memoriam Maurice Hemingway*, edited by Anthony H. Clarke, Exeter, University of Exeter Press, 1999: 136-144.

Deleito y Piñuela, José, *Estampas del Madrid teatral Fin de Siglo, I. Teatros de Declamación. Español, Comedia, Princesa, Novedades, Lara*, Madrid, Calleja, s. a.

Díaz de Escovar, Narciso y Francisco de P. Lasso de La Vega, *Historia del Teatro Español. Comediantes. Escritores. Curiosidades escénicas*, Barcelona, Montaner y Simón, 1924, 2 vols.

Faus, Pilar, "Las tentativas teatrales de la Pardo Bazán", Cap. XXVII, *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*, Tomo II, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003: 279-315.

Fernández, Luis Miguel, "Pardo Bazán y el cinematógrafo de los primeros tiempos", en *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*, edición de J. M. González Herrán, Santiago de Compostela, Universidade, 1997: 97-112.

García Castañeda, Salvador, "El teatro de Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión", en *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán*, op. cit., 1997: 113-145.

Gresca, Armando, "Crónica teatral. La ignorancia de los cómicos", *El Arte de El Teatro*, nº 4, 15 de julio de 1906, s. p.

Higonnet, Anne, "Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia", en *Historia de las mujeres. El siglo XIX*, bajo la dirección de Geneviève Fraisse y Michelle Perrot, Madrid, Taurus, 1993: 271-295.

López de Ayala, Adelardo, *Consuelo*, prólogo y notas de Antonio Espina, Madrid, Aguilar, 1966.

Menéndez Onrubia, Carmen, *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, Anejos de la Revista *Segismundo*, 7, Madrid, CSIC, 1983.

_____, *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díez de Mendoza*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1984.

_____ y Julián Ávila Arellano, *El Neorromanticismo español y su época. Epistolario de José Echegaray a María Guerrero*, Anejos de la Revista *Segismundo*, 12, Madrid, CSIC, 1987.

Meyerhold, V. E., *Teoría teatral*, traducción de Agustín Barreno, Madrid, Fundamentos, [1971], 2003.

Miller, Stephen, *El mundo de Galdós. Teoría, tradición y evolución creativa del pensamiento socio-literario galdosiano*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1983.

Monleón, José, *Larra. Escritos sobre teatro*, Madrid, Edicusa, Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1976.

Nabókov, Vladimir, "Lev Tolstói (1828-1910). *Ana Karénina* (1877)", *Curso de literatura rusa*, [1981], Barcelona, Ediciones B, 1997, pp. 261-432.

Pardo Bazán, Emilia, "Apuntes autobiográficos", en *Obras completas*, Tomo II, edición de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 1999: 5-59.

_____, "Ensayo sobre la literatura dramática", cap. XXXVI de *La Tribuna*, en *Obras completas*, Tomo I, edición de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 1999: 623-630.

_____, *La dama joven*, en *Obras completas*, VII, edición de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2003: 13-58.

_____, "Teatro", en *Obras Completas*, edición de F. C. Sáinz de Robles, Tomo II, 1972.

_____, "El estreno de *Mariana*, de Echegaray, o cuando Lope quiere... quiere", [*Nuevo Teatro Crítico*, nº 24, diciembre de 1892]; "(Mise en scène y desempeño de *Realidad*)", [*Nuevo Teatro Crítico*, nº 16, abril de 1892], en *Obras completas*, edición de Harry L. Kirby Jr., Madrid, Aguilar, Tomo III, 1973, pp. 1083-1092 y 1118-1119, respectivamente.

_____, *Cuesta abajo. Las raíces*, Edición de María Prado Mas, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Serie Literatura Dramática, nº 57, 2002.

_____, *Cartas de la Condesa en el 'Diario de la Marina' de La Habana*, edición de Cecilia Heydl-Cortínez, Madrid, Pliegos, 2002. Vid. *DM*.

_____; "De películas", *La Esfera Cinematográfica*, Barcelona, nº 4, julio 1920, s. p.

_____, *La obra periodística completa en 'La Nación' de Buenos Aires (1879-1921)*, edición de Juliana Sinovas Maté, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, 1999, 2 vols. Vid. *LN*.

_____, *La Vida Contemporánea*, edición facsímil al cuidado de Carlos Dorado, Madrid, Hemeroteca Municipal de Madrid, Testimonios de Prensa, nº 5, 2005. Vid. *LIA*.

_____, *Bucólica y otras novelas*, edición de Marta González Megía, Madrid, Rescatados de Lengua de Trapo, 2007.

Patiño Eirín, Cristina, "Mujeres artistas en la obra de Emilia Pardo Bazán: Corinismo y autoría", IV Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, Barcelona, octubre de 2004, en prensa en *Actas*, 2008.

Pérez De Ayala, Ramón, "El actor Morano" y "Óscar Wilde o el espíritu de la contradicción", en *Las máscaras. Lope de Vega. Shakespeare. Ibsen. Wilde. Don Juan*, vol. II, Madrid, Editorial Saturnino Calleja, s. a.: 237-254 y 9-

Pérez Galdós, Benito, *Tristana*, edición de Sadi Lakhdari, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

_____, *Tristana*, edición de Raquel Arias Careaga, Madrid, AKAL, 2001.

Pruner, Michel, *A fábrica do teatro*, traducción de Inmaculada López Silva, Vigo, Galaxia/Xunta de Galicia, 2005.

Ribao Pereira, Montserrat, "Ecos románticos en *El Mariscal Pedro Pardo*, drama inédito de Emilia Pardo Bazán", *Boletín Galego de Literatura*, nº 20, 2º semestre, 1998, pp. 23-37.

_____, "Fragmento de una traducción juvenil inédita de Emilia Pardo Bazán: *Adriana Lecouvreur*", *Theatralia*, 4, Jesús G. Maestro (ed.), Univ. de Vigo, 2002, pp. 81-118.

Rivas Cherif, Cipriano de, *Cómo hacer teatro. Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del Teatro Español*, Valencia, Pre-Textos, 1991.

Rubio Jiménez, Jesús, "El arte escénico en el siglo XIX: La interpretación", *Historia del Teatro Español*, dirigida por Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, II, 2003: 1816-1820.

Schulberg, Budd, *De cine. Memorias de un príncipe de Hollywood*, traducción de J. Martín Lloret, Barcelona, Acantilado, 2006.

Sánchez, Roberto G., "Clarín y el romanticismo teatral: examen de una afición", *Hispanic Review*, 31, 1963, pp. 216-228.

_____, "Los comediantes del XIX: *Un drama nuevo*", *Hispanic Review*, vol. 48, Autumn 1980, number 4, pp. 435-447.

_____, "Clarín, su *Teresa* y los cómicos", *Hispanic Review*, 55, 1987, pp. 465-474.

_____, "Clarín, su *Teresa* y los cómicos", *Hispanic Review*, vol. 55, 1987, pp. 463-474.

Sand, George, *Pauline*, [1841], Édition établie et présentée par Martine Reid, Paris, Gallimard, 2007.

Schiavo, Leda y Ángela Mañueco Ruiz, "El teatro de Emilia Pardo Bazán: Documentos inéditos", *Cuadernos da Área de Arte/Comunicación*, 4, Homenaxe a Ramón Martínez López, Santiago de Compostela, Publicacións do Seminario de Estudos Galegos, 1990: 55-72.

Staël, Madame de, *Corinne ou l'Italie*, édition de Simona Balayé, Paris, Éditions Gallimard, 1985.

Stanislavski, Constantin, *La construcción del personaje*, traducción del inglés de Bernardo Fernández, Madrid, Alianza Editorial, [1975], 2002.

_____, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, traducción y notas de Jorge Saura, Barcelona, Alba Editorial, 2003.

Vega, Lope de, *Laurel de Apolo*, edición de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007.

Wilde, Oscar, *El cuadro de Dorian Gray*, edición y traducción de Manuel Francisco Míguez, Madrid, Cátedra, Letras Universales, 1995.

Yxart, Josep, "Coquelin, actor", "Coquelin, monologuista", "*La Robe*. Estudio de Coquelin", en *El año pasado (1886-1888)*, en *Obras completas*, edición de Rosa Cabré, Barcelona, Edicións Proa/Ajuntament de Tarragona, 1995: 501-518.

PATRICIA CARBALLAL MIÑÁN

Emilia Pardo Bazán y los espectáculos populares[1]

Uno de los grandes valores de las crónicas periodísticas de Pardo Bazán, que ocupan decenas de periódicos desde el periodo de la Restauración hasta la entrada de la década de los "felices años 20" del siglo pasado, es que nos permiten tanto conocer de primera mano la vida cultural de esta época como hacerlo de la mano de una de sus principales protagonistas.

Y es precisamente en este momento cuando tienen lugar las más profundas transformaciones en cuanto a la cultura del ocio. Con el paulatino crecimiento de las ciudades, las viejas fórmulas de la cultura tradicional, con sus saberes y creencias, así como con sus manifestaciones más festivas (asociadas en su mayor parte a los trabajos agrícolas y a la religiosidad) quedaban relegadas cada vez más al terreno de lo rural. Mientras, en las ciudades, a consecuencia del incremento de población, tenía lugar una lenta reestructuración de la cultura del ocio, que pasaba de ser feudo de una élite socioeconómica a compartir espacio con la clase media y con los sectores más populares, que tímidamente comenzaban a disfrutar de mejores condiciones laborales y a acceder a un ocio mercantilizado que se hacía cada vez más asequible económicamente[2].

La industria tradujo esta cultura del ocio en multitud de empresas y espectáculos teatrales que ofrecían nuevas fórmulas[3] y que acusaban ya a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX una marcada tendencia a integrar a los diferentes tipos

[1] Con la denominación "espectáculos populares" me refiero a aquellos que estaban al alcance de las clases más populares y desfavorecidas de la sociedad, quienes también formaron parte de la dinámica cultural del periodo al que voy a referirme, constituyendo los valores y usos culturales de masas. Sobre la denominación "popular", conflictiva en todo momento, gira todo un debate que ya Burke, en su monografía de 1978 *Popular Culture in Early Modern Europe* analizaba y que, por supuesto, está fuera del alcance de este breve estudio. Me he guiado para la realización de estas páginas, por los estudios enmarcados en el campo de la historia cultural española, notablemente incrementada por varias aportaciones desde la década de los 90. Me ha sido de gran ayuda a este respecto la compilación editada por Jorge Uría en 2003, *La Cultura popular en la España Contemporánea*, que contiene numerosos datos para la reconstrucción de la cultura popular en el periodo en el que vivió Emilia Pardo Bazán.

[2] Uría, Jorge (2003: 77-78).

[3] En realidad bajo la denominación administrativa de "empresa de teatro" se ofrecían "funciones públicas de declamación, de canto, de espectáculos pantomímicos, coreográficos". Datos extraídos de la *Estadística Administrativa de la Contribución Industrial y de Comercio* (Uría 2003: 92).

de público bajo una misma demanda. Esta situación causaría una profunda crisis en cuanto a la ópera y al "teatro serio" que reclamaba la crítica conocedora de las corrientes europeas y que veía invadida la escena de otros espectáculos preferidos por el público[4]. Comedias de situación, sainetes y obras cómicas compartían cartel con una numerosa oferta de otros espectáculos más populares y de menor precio que se sucedieron con el paso de los años: los géneros chico e ínfimo, el teatro sicalíptico, los espectáculos de *varietés*, la revista, el cuplé y, por supuesto, más tarde, el cine.

Así pues, el objetivo de este breve estudio es ver, por un lado, cómo estos fenómenos se recogen en las colaboraciones periodísticas de Pardo Bazán y, por otro, analizar el juicio de la escritora ante la entrada masiva de esta oferta comercial y de ocio urbano. Aficionada incorregible al arte escénico, como ella misma confesaría, y gran conocedora de los autores dramáticos -contemporáneos y pasados, nacionales y extranjeros-, sintió la llamada crisis del teatro serio como una invasión de productos muy distantes de su concepto de arte cuyos responsables eran autores, empresarios, actores y actrices, pero cuya última culpa residía sobre todo en el público que los demandaba y los consumía. Un público que consideraba adocenado, infantil y desconocedor del arte, y que contribuía cada vez más a la pérdida de calidad escénica imponiendo sus preferencias. Junto a Emilia Pardo Bazán intelectuales como Yxart o Unamuno se preocuparon tanto de denunciar esta pérdida de calidad en la escena española como en proclamar que la única solución para regenerar el teatro sería por tanto educar a los espectadores. Esta misma situación tenía también su correlato en toda Europa, donde la élite social y cultural lamentaba la misma invasión[5].

Pero para conocer mejor la crítica y los posicionamientos de Pardo Bazán frente a esta crisis, debemos conocer brevemente su vinculación con el teatro. Aparte de que entre sus numerosas lecturas de "mujer de letras" constaban las de autores dramáticos, Dª Emilia tuvo contacto directo -y no sólo cuando residía en la capital, sino también en sus estancias en A Coruña- con autores, compañías y actores, lo que le proporcionaría todavía un mayor acercamiento a la escena.

Como sabemos, Doña Emilia era miembro de una familia acomodada que contaba con medios económicos más que suficientes para disfrutar del tiempo libre y del ocio que le ofrecía la vida cultural provinciana. Los Pardo Bazán pertenecían a una élite coruñesa, formada por unas cuantas familias de aristócratas, ricos burgueses y altos puestos burocráticos militares y civiles. El grupo que constituían se caracterizaba por una formación cultural media-alta y por integrarse bajo una misma demanda de

[4] Doña Emilia ya aludía al inicio de este periodo de cambio cuando recordaba la vida teatral tras la Revolución del 68, en su primera estancia en Madrid, ya casada. ("Apuntes Autobiográficos", en Pardo Bazán 1999a: 19-20).

[5] Salaün 2005: 125.

ocio que, además facilitaba sus relaciones personales. Sus miembros eran asiduos a la temporada de ópera en la ciudad y estaban abonados a las representaciones de las compañías contratadas por el Teatro Principal[6]. De hecho, los condes de Pardo Bazán figuran siempre como asistentes, en las localidades de palcos y plateas de este teatro[7] asistiendo a los acontecimientos escénicos más relevantes de la ciudad, como fueron la gira de la compañía de la actriz María Guerrero en 1902, la de María Tubau en 1903[8] o la representación de *Electra* de Galdós en 1901[9]. La ciudad fue visitada, en ocasiones, por importantes gentes de la escena y en todas estas visitas Pardo Bazán tuvo especial protagonismo. Conocemos, por ejemplo, ya desde la monografía de Bravo Villasante[10] la velada que los condes de Pardo Bazán ofrecieron en honor de Zorrilla en 1883. Si nos sumergimos en la prensa local de la época sabremos además que el vate vallisoletano visitó A Coruña para ofrecer una serie de veladas literarias en el Coliseo de San Jorge, donde dedicó algunas de sus creaciones a su fiel admiradora Emilia[11].

Ya el nuevo siglo, Pardo Bazán también dedicaría una recepción en sus Torres de Meirás a María Guerrero y a Fernando Díaz de Mendoza, con motivo de la segunda gira por A Coruña, según nos cuenta *La Voz de Galicia*[12].

En Madrid, como sabemos, es el teatro una de las diversiones que más ocupa su tiempo[13]. Superado el hastío juvenil que le provocaban los entretenimientos de la corte[14], su interés por este arte se acrecienta, como demuestran sus propias declaraciones[15] y las numerosas crónicas referidas al tema, en las que eleva su voz y su autoridad crítica. Poco a poco sus opiniones se van consolidando tanto en diarios madrileños como de provincia. Desde su ciudad natal sus impresiones sobre el teatro constituyen una carta de presentación para los estrenos. El público coruñés, por ejemplo, conoció el 3 de febrero de 1892 en el periódico local *El Telegrama* el entusiasmo de la escritora ante el inminente estreno en Madrid de *Realidad* de

[6] Vid. Barreiro Fernández, Xosé Ramón, "El Teatro como excusa para una sociología urbana" (Díaz Pardeiro 1992: 9-14).

[7] Díaz Pardeiro 1992: 58.

[8] Díaz Pardeiro 1992: 101.

[9] Díaz Pardeiro 1992: 48.

[10] Bravo Villasante 1973: 58-61.

[11] Al respecto Vid. Carballal Miñán, Patricia (2007): "La velada en honor a José Zorrilla en Meirás", en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 5, pp. 389-431.

[12] "En las Torres de Meirás. Una Garden Party" (27 junio 1902): *La Voz de Galicia*, p. 1

[13] "soy una aficionada incorregible al teatro", nos confesaría el 6 de julio de 1909 en *La Nación* de Buenos Aires (Pardo Bazán 1999b: tomo 1, 279).

[14] "Apuntes autobiográficos" (Pardo Bazán 1999a: 18).

[15] "Apuntes autobiográficos": (Pardo Bazán 1999a: 20).

Galdós a través de la crónica "Un acontecimiento teatral en perspectiva"[16]. La obra se estrenó en A Coruña en abril de ese año por la compañía de Antonio Vico en medio de una gran expectación a la que, sin duda, contribuyó el artículo de doña Emilia.

Pero a pesar de la afluencia de público que hubo en A Coruña -el esperable en una ciudad de provincias donde el estreno de una obra teatral de un autor de renombre se convertía en todo un acontecimiento- *Realidad* no obtuvo en Madrid la respuesta que Pardo Bazán hubiera esperado. A pesar de su entusiasmo, el público no acogía con simpatía el teatro de ideas o de estudio social, que triunfaba en otras naciones. El teatro español, como comentaría la escritora unos años después en la crónica dedicada al libro de Yxart *El Arte escénico en España*, decaía y se entregaba "ya a las traducciones y arreglos del francés, ya a la afición del público por el género zarzuelesco, ya el flamenquismo, ya el can cán, ya el supuesto realismo de Echegaray, Cano y Sellés"[17].

A medida que pasan los años se reiteran las declaraciones de este tipo. La autora de *Verdad* observaba la constante pérdida de calidad literaria ante la entrada de nuevos géneros y comentaba:

> (...) los estrenos en Madrid desde hace años, tienen más de desfile que de otra cosa. Por deplorable anomalía, las únicas obras que duran en cartel son las frívolas, bufonescas o sicalípticas, de los pequeños teatros. Las literarias y más serias son efímeras, así se presenten revestidas del aparato de una *mise en scène* ostentosa, ajustada a la propiedad histórica más precisa (...)

De hecho según su opinión,

> Casi pudiera afirmarse que existe una proporción exacta entre el carácter elevado de las obras y su desaparición en cartel. Cuanto mayor esfuerzo supone una comedia o un drama, menos éxito produce en taquilla (...)[18]

La vida teatral madrileña la desilusionaba cada vez más. Un año antes en una de sus cartas de *La Nación* de 1909 confesaba a sus lectores:

[16] Pardo Bazán, Emilia (3 febrero 1893): "Una acontecimiento teatral en perspectiva", en *El Telegrama*, p. 2.

[17] Pardo Bazán, Emilia (31 agosto 1896): "De actualidad", en *La Ilustración Artística* (Pardo Bazán 2005: 62).

[18] Pardo Bazán, Emilia (23 enero 1910) "Cartas de la Condesa" en el *Diario de la Marina* (Pardo Bazán 2006: 62).

> La verdad es que he ido poquísimo a los teatros en la temporada que termina. Apenas habré asistido a 12 o 13 funciones, incluyendo los estrenos[19].

La razón la encuentra en la poca calidad de los espectáculos, que al margen de algunos estrenos resumía así:

> Dos o tres noches de humorada, en el Apolo o en la Zarzuela a ver trapos, lentejuelas, luces de Bengala y apoteosis, en revistas donde los hombre políticos o sus caricaturas, salen bailando matchichas [matachines] o garrotines...[20].

Y esta situación, según ella, se debía a la demanda del público que exigía cada vez espectáculos más frívolos.

Si bien escritores como la propia Emilia Pardo Bazán, Galdós o Valle Inclán intentaron renovar el teatro haciéndose eco de las nuevas corrientes que alentaba la crítica aun pesar de la fría acogida del público, lo cierto es que fueron muchos los autores que sucumbían que ante la demanda de los espectadores.

Pardo Bazán nos pone, entre muchos, el ejemplo de los hermanos Quintero. En una de sus Cartas del *Diario de la Marina* nos dice de ellos:

> (...) han escrito obras en que se estudiaba a la clase media, ahondando en las llagas y en los dramas sombríos y secretos que se escoden debajo de la tranquila apariencia de la de la modestia y la casera y encalmada vida familiar, sin relieve (...)[21].

Este comentario se refiere a *La casa de García*, obra que le había agradado mucho pero de la que comentaba:

> (...)al público no le sucedió lo mismo. Este incomprensible público que traga un bollo entero y no deglute un anís, rechazó la obra por "cruda" y encontró que tales cosas no deben llevarse a la escena y los jóvenes autores se dieron por advertidos. Siguieron cultivando la realidad, pero la realidad risueña, optimista, completamente despojada de espinas y amargores. En este terreno les valió un éxito verdadero y franco, *El Genio Alegre*, y acaba de darles otro, no tan completo y unánime, *Amores y Amoríos*.

[19] Pardo Bazán, Emilia (mayo 1909): "Teatros y público", en *La Nación* (Pardo Bazán 1999b: tomo 1, 262).

[20] Pardo Bazán, Emilia (mayo 1909): "Teatros y público", en *La Nación* (Pardo Bazán 1999b: tomo 1, 262).

[21] Pardo Bazán, Emilia (20 marzo 1910): "Dos géneros. La comedia apacible y el drama simbólico social", en el *Diario de la Marina*. (Pardo Bazán 2005: 71-72).

> Digo que no tan completo porque la crítica se ha mostrado severa. Aquí, uno de los inconvenientes que tropiezan los escritores, es lo que yo llamo la "inaceptación", o para decirlo más claro, la costumbre de pedir a los artistas que hagan todo... excepto lo que hacen.[22]

Los autores teatrales y los empresarios estaban condicionados por la demanda de los espectadores, con opinión muy dispar a la de la crítica. Y ese público, según la autora, estaba dividido del siguiente modo de acuerdo con sus exigencias:

> De aquí las dos direcciones preferentes en el teatro de ahora: para los burgueses y los que sostienen que "demasiadas desgracias hay en la vida y al teatro se va a divertirse", las comedias jocosas, con grajea de chistes de tirabuzón; para la plebe, los dramatistas en un acto; y para todos las obras de exhibición de formas y escenografía, con música retozona, cuplés intencionados, aleluyas cien veces bisadas y bailes de añadidura. Lo único que no tiene colocación ni acomodo es la obra de arte, o la obra de análisis social (...)[23].

Y en otra volverá a reincidir en la diversificación social de los asistentes a los escenarios:

> Cuando en Madrid un espectáculo cae bien es porque lo patrocina una clase social. No se crea que sólo las altas clases, la crema, patrocinan espectáculos: también la clase media y los elementos populares adoptan algunas producciones, algunos autores, algún género especial con especial predilección.[24]

La afluencia de espectadores, formada paulatinamente, como hemos dicho, por la clase popular y la clase media, exigía cada vez más espectáculos. Los precios bajaban, la oferta se multiplicaba y los empresarios probaban con nuevas fórmulas. Pardo Bazán denunciaba que esta situación había desembocado en lo siguiente:

> La proscripción del arte grande y serio ha dado por fruto la invasión victoriosa de todos los géneros inferiores: se condena a Lope, a Tirso, a Calderón y se entronizan a el "vaudevilles" inepto, la zarzuelita chabacana y obscena, o la comedia con moraleja boba. Poco a poco, los espectáculos ínfimos, sin valor artístico, van formando un pueblo que ignora el arte.[25]

[22] Pardo Bazán, Emilia (20 marzo 1910): "Dos géneros. La comedia apacible y el drama simbólico social", *Diario de la Marina* (Pardo Bazán 2005: 72).

[23] Pardo Bazán, Emilia (mayo 1909): "Teatros y público", en *La Nación* (Pardo Bazán 1999b: tomo I, 263).

[24] Pardo Bazán, Emilia (junio 1919): "Crónicas de España", en *La Nación* (Pardo Bazán 1999b: tomo II, 1130).

[25] Pardo Bazán, Emilia (marzo 1912): "Crónicas de España", en *La Nación* (Pardo Bazán 1999b: tomo I, 645-646).

En la visagra de los siglos XIX y XX los empresarios tuvieron que crear, como hemos dicho, nuevas alternativas escénicas o modificar las anteriores para satisfacer la demanda. En la década de 1860 se había impuesto, por ejemplo, el teatro por horas, que había derivado la zarzuela en lo que vendría a llamarse el género chico, que no era más que una zarzuela en un acto dividida en "cuadros impregnados de un aire asainetado, a manera breve de estampas de saber popular"[26]. Si bien algunos maestros de la zarzuela quedan bien parados en las críticas de Doña Emilia, como Chapí[27], Chueca o Ramos Carrión[28], aun habiéndose acercado al género chico para consagrar así su fama, la escritora no duda tampoco en condenar otras producciones de este género breve como, por ejemplo, *El rapto de las Sabinas* de Francisco Asenjo Barbieri, sobre todo por la falta de calidad de sus intérpretes cuando la ve representada[29] o el poco esfuerzo intelectual que veía en obras como *La Gatita Blanca*, de Gerónimo Jiménez[30].

En esta última a de las obras citadas, *La gatita Blanca*, primaba más la interpretación femenina de las partes cantables que otros elementos como la trama o la tensión dramática[31]. Y es que la España finisecular y de principios de siglo, se estaba viviendo una ola de erotismo, común a la que ya prevalecía desde hacía años por toda Europa[32]. En la península la zarzuela pareció atrasar este fenómeno satisfaciendo las demandas del público. A este respecto, podemos señalar una anécdota que la escritora relata, varios años antes, en 1873, en el transcurso del viaje que realiza con su familia a Europa y que el profesor González Herrán parafrasea:

> En 1873 "en Burdeos, alojados en el hotel que regenta una española viuda de carlista, acuden (...) al *vaudeville* (cuya «libertad de acción» censura: «en escena se hace y se dice todo. Felizmente en España aún hay reserva en este terreno») y a «un teatrillo de mala muerte en que se cantan cancioncitas. Es un género exclusivamente francés, y estas canciones giran sobre asuntos humorísticos, políticos o amorosos"(...)[33].

[26] Santiago y Mirás (2001).

[27] Pardo Bazán, Emilia (19 abril 1909): "La Vida Contemporánea", en *La Ilustración Artística* (Pardo Bazán 2005: 389).

[28] Pardo Bazán, Emilia (23 agosto 1915): "La Vida Contemporánea", en *La Ilustración Artística* (Pardo Bazán 2005: 567).

[29] Pardo Bazán, Emilia (11 mayo 1896): "Remete Novelli y su repertorio", en *La Ilustración Artística* (Pardo Bazán 2005: 56).

[30] Pardo Bazán, Emilia (23 enero 1910): "Cartas de la Condesa", en el *Diario de la Marina*, (Pardo Bazán 2006: 62).

[31] Salaün, Serge (1992: 139).

[32] Salaün, Serge (1992: 132-134).

[33] González Herrán (1999: 182).

Sin embargo, la "reserva" que la joven Emilia señalaba en los escenarios españoles finalmente sucumbió. El género chico perdió progresivamente su apogeo y poco a poco las "tiples" (de irregular calidad) y los empresarios se deslizaron hacia los espectáculos de variedades y hacia la sicalipsis escénica, que alcanzarían su mayor auge en la primera década del nuevo siglo. Unos años antes, en 1892, Emilia Pardo Bazán había condenado ya esta situación en una de sus "Instantáneas" de *Las Provincias* de Valencia, donde criticaba los excesos de una cupletista que actuaba en el Parish:

> Una francesa con voz de grillo, de algodonadas formas, trajes que, por asociación de ideas, se me figura deben oler a almizcle, y sin vérsela otras prendas que justifiquen el dictado de *artista* que la empresa del Parish le otorga generosamente, ha provocado estos días alborotos sin cuento, artículos sin número, discusiones interminables y hasta incidentes jurídicos que llevan trazas de prolongarse y de acrecentar la curiosidad y la expectación de Bizancio la minúscula, o sea Madrid.
>
> Ya se comprenderá que me refiero a la *Bella Chiquita* (...) a sus admiradoras y jaleadores, y también a sus perseguidores los severos *padres de familia* (...)[34].

De estos perseguidores, los "severos padres de familia" nos había hablado doña Emilia en unos meses antes en el mismo periódico. Habían fundado la llamada *Asociación contra la inmoralidad* y, según nos cuenta su "primer acto público ha sido denunciar a la empresa del teatro donde la Judic representa"(...). Pardo Bazán se mostraba completamente de acuerdo con los fines de esta asociación:

> Creo excusado añadir -nos dice- que los fines de tal asociación me parecen excelentes. Combatir la inmoralidad, dicho así en seco, no tiene pero, ni vuelta de hoja.
>
> En cuanto a mi poca afición al teatro que nos trajo la madama Judic, se demuestra con saber que no he puesto los pies en el consabido teatro, a pesar de que no me costaría un real: me convidaban, y en buena compañía.
>
> Pensar en llevar a mis hijas ni a mis hijos a ver tales chabacanadas, ni por un instante se me ocurrió[35].

Contra el fenómeno de la sicalipsis o de los espectáculos de mayor o menor contenido erótico, surgieron como respuesta varias de estas asociaciones, que crecieron todavía más hacia los años de apogeo del género, en la primera década del siglo XX. Sabemos, por ejemplo, por Miguel de Unamuno que hacia 1907 se fundó

[34] Pardo Bazán, Emilia (14 junio 1893): "Lo que alborota a Bizancio", en *Las Provincias* (Axeitos Valiño y Carballal Miñán 2004: 413).

[35] Pardo Bazán, Emilia (18 febrero 1893): "Contra la inmoralidad", en *Las Provincias* (Axeitos Valiño y Carballal Miñán 2004: 406).

también una "Asociación de padres de familia" con los mismos fines, sin obtener demasiada relevancia y sabemos también que en 1911 nació la "Liga Antipornográfica" que tanto había anhelado Ramiro de Maeztu[36].

La ola sicalíptica no había aparecido solamente en los teatros, por donde se extendió como un reguero de pólvora. En el mismo año de creación de esta liga, encontramos el siguiente comentario de doña Emilia:

> Se ha suscitado estos días, más por encuestas periodísticas que por curiosidades de la opinión, el debate de la literatura pornográfica y se ha discutido acerca de su incremento y difusión extraordinaria en España, desde unos años acá.
>
> No es tan sólo en los libros de verso donde se nota el predominio de la tendencia erótica. Se observó primero en el teatro. Allí recibe el nombre nuevo, griego y ya chulesco de "sicalipsis". La diferencia consiste en que las obras teatrales de tal índole, con bien raras y poco demostrativas excepciones, no tiene[n] pretensiones artísticas, y se conforman sus autores con que el espectador acuda y compre su entrada y se solace a su manera[37].

Encontraba que dentro de esta clase de literatura, que había popularizado en España a través de colecciones baratas y de amplia difusión como "La novela corta" y "Los contemporáneos", todavía se podía "encontrar arte"[38]. No le parecía peligrosa esta literatura, siempre y cuando no se convirtiese en la única alternativa del lector:

> Nada tiene de alarmante el caso, si en esa nación también se lee mucho de otros géneros. Será para preocupar, si en esa nación apenas se lee y los libros que tienen enjundia carecen de atractivo y caen en el vacío[39].

Era consciente de que tanto la literatura erótica como la sicalipsis eran manifestaciones que cada vez se hacía más populares y a las que cada vez podía acceder más número de espectadores. Para las dos señalaba un origen común:

> Tal literatura es un aspecto más del infatigable juerguismo madrileño, de lo que en París se llama "faire la noce". Sed hidrópica de placeres que sufren las clases menos acomodadas, en mayor grado quizá que los ricos, y sirven para que hagan su agosto los espectáculos inferiores, baratos y excitantes, las tabernas, tupis, figones y merenderos con

[36] Salaün 1992: 148.

[37] Pardo Bazán, Emilia (19 mayo 1911): "Crónicas de España", en *La Nación* (Pardo Bazán 1999b: tomo I, 526)

[38] Ibidem. De hecho, ella misma editaría en "La novela corta": *Finafrol* (1909), *La aventura de Isidro* ([1916]), *La última fada* ([1916]), *Clavileño* ([1917]), *Dioses* ([1919]) y *Rodando* [(1920)]. En "Los contemporáneos" publicaría también: *La gota de sangre* (1911), *Arrastrado* (1912), *La muerte del poeta* (1913), *Bucólica* (1918), *La dama joven* (1914) y *Los tres arcos de Cirilo* (1918).

[39] Pardo Bazán, Emilia (19 mayo 1911): "Crónicas de España", en *La Nación* (Pardo Bazán 1999b: tomo I, 529).

otros establecimientos menos santos aún. En la violencia de las corrientes reivindicadoras de todos los goces para todos los hombres igualmente, y en la imposibilidad de que los goces verdaderamente propio de los ricos se repartan, hay una serie de excitaciones y placeres, los que dependen del instinto amoroso, que están al alcance de todas las fortunas, que se ofrecen en las esquinas, en la calle... El teatro, las letras, la industria, democratizan las complicadas sensualidades de las naciones viejas[40].

En realidad lo que se había democratizado eran no tanto las "excitaciones y placeres", como los canales por donde circulaban: la literatura y los espectáculos, a los que ahora accedían los las clases más populares, debido a su cada vez más bajo precio.

En las crónicas de Doña Emilia nos encontramos más diatribas contra los números eróticos, que consideraba, junto con otros, una verdadera plaga:

> Todos son cines, "varietés", cupletistas dúos, tríos, excéntricos, sicalipsis... Y no le echo en cara a la sicalipsis lo que todos pueden echarle -que corrompe- sino otra cosa peor -que vuelve ineptos a sus aficionados... [41].

Pero lo cierto es que la "ley de taquilla" se imponía, los espectáculos de este tipo proliferaban y sus protagonistas cobraban cada vez más fama. Con la importancia y proliferación de las partes cantables en el género chico, el género ínfimo y el de variedades en detrimento de los diálogos y de la acción dramática, la canción había experimentado un gran auge. Era, en ocasiones, lo más relevante del espectáculo, y muchas veces lo único. Nacía así el cuplé y se elevaban a la categoría de celebridades sus protagonistas. Decenas de cupletistas poblaban los cafés cantantes y los cabarets, pero también tenían entrada en los teatros. Doña Emilia nos habla, por ejemplo, de la también gallega Carolina Otero, a la que nos describe en escena, donde salía vestida con el típico mantón que se había convertido en el rasgo característico de las cupletistas:

> A cada viaje que hace a Madrid (...) se lleva dos o tres [mantones] de los mejores y más recargados de trabajo y de más ancho fleco que encuentra en las prenderías, para enriquecer la colección que ya posee y con la cual se engalana al ejecutar en no sé qué *Folies*, las danzas hispano moriscas[42].

A través de los artículos de la coruñesa conocemos también a otras "tiples", "vicetiples" o cupletistas que hacían espectáculos más o menos subido de tono y cuya

[40] Pardo Bazán, Emilia (19 mayo 1911): "Crónicas de España", en *La Nación* (Pardo Bazán 1999b: tomo I, 529).

[41] Pardo Bazán, Emilia (9 marzo 1913): "Los hoteles y la vida de hotel. La "cuesta de enero", en *La Nación* (Pardo Bazán 1999b: tomo II, 754).

[42] Pardo Bazán, Emilia (27 junio 1898): "¡Siempre la guerra!", en *La Ilustración Artística* (Pardo Bazán 2005: 109).

popularidad era tal que sus imágenes ilustraban las cajas de cerilla de los vendedores ambulantes, compartiendo protagonismo con los políticos más relevantes del país:

> Ha de ser en la calle, en la esquina, en el quicio de una puerta, donde se adquiere la cajetilla con el retrato de la celebridad y la belleza, reunidas del modo más incoherente y disparatado. A veces me divierto en mirar esos casamientos, sin dispensa, de las cajas de cerillas. Cleo de Merode y Canalejas; Martínez Campos y Liana de Pongy; Réjane y Maura; la Princesa de Caramán Chimay y el Conde de Romanones... Son estas cajas el *Allegro* y el *Pensieroso* -¡caritativamente pensando!- de los señores formales que encuentran unida su efigie a las *demi mondaines* más vivarachas de ambos mundos.
>
> Si les molesta habrá que resignarse(...). Tal ha sido el destino siempre de las caras ilustres o famosas[43].

Pero aunque en los primeros años de apogeo del cuplé las artistas hicieron gala de su picardía y sensualidad, lo cierto es que hacia los años 10 del siglo XX esta ola erótica acabó por mermar, sobre todo por las reacciones morales que suscitó. Hacia 1914 y1915 el cuplé se había transformado y su letras habían pasado de ser picantes a tener un contenido más sentimental y melodramático, aséptico y para todos los públicos. De hecho se convirtió en uno de los géneros de la burguesía dominante. En 1914 Emilia Pardo Bazán acude a ver a una del las grandes cupletistas de la época, Pastora Imperio, de la que nos dice:

> (...) la danza de la *Imperio*- como la de *Salomé*- no es indecorosa, no es sicalíptica. Es de las que baila solamente la mujer, sin compañía de varón; nótese que esto caracteriza a los países orientales, en que el hombre -tetrarca, bajá, sultán, pirata argelino- mira. "Danza para mí, Salomé", exclama Herodes. No se le ocurre decir: "Danza conmigo". Y contribuye a hacer más noble la danza de la *Imperio*, aquella su plástica incomparable, de líneas hermosas sin exageración, y la elegancia felina de sus movimientos[44].

En la misma crónica también nos habla del tango y la matchicha brasileira, bailes que confiesa haber criticado alguna vez. Sin embargo relata que tras su asistencia a una fiesta en la Embajada Francesa cambió de parecido. En esa ocasión había visto bailar a dos de sus asistentes, "la marquesa de Mohernando" y "el hijo de los marqueses de Portago", moviéndose artísticamente y tuvo que retractarse "interiormente", ya que, según opinaba "el arte lo ennoblece todo"[45].

[43] Pardo Bazán, Emilia (3 febrero 1902): "¡El comercio en la calle!", en *La Ilustración Artística* (Pardo Bazán 2005: 204).

[44] Pardo Bazán, Emilia (18 mayo 1914): *La Ilustración Artística* (Pardo Bazán 2005: 521).

[45] Pardo Bazán, Emilia (18 mayo 1914): *La Ilustración Artística* (Pardo Bazán 2005: 521).

Aparte de este tipo de espectáculos relacionados con la canción y la danza encontramos también en las crónicas de Doña Emilia alguna alusión a otros espectáculos de variedades como los de transformismo, que realizaba el actor Frégoli[46], o los de adivinación, como el que nos relata en la Instantánea "Los adivinadores Kreps y su hija". En este caso la escritora, ofrece curiosa interpretación científica del número, alejándose de la mayoría los espectadores que expresan, según ella "la repugnancia a admitir la explicación natural de los hechos, y la inclinación a lo maravilloso que domina en las multitudes"[47].

Los artículos de la autora de *La suerte* nos acercan también a los números circenses -que programaba el Circo Parish- representados por acróbatas, clawns, caballos danzantes y monos sabios, como "Moritz", del que nos habla en una crónica de *La Ilustración Artística* el 12 de Julio de 1909 donde nos ofrece la siguiente reflexión sobre las gentes del circo:

> En el Circo, por lo menos, se puede afirmar la superioridad de las especies animales sobre la humana. Para verles trabajar me gustan doblemente los perros, los monos, los gallos y las cacatúas que los acróbatas y barristas. El animal (menos animal de lo que pudiera creerse) nunca ejecuta un ejercicio que pueda poner su vida en riesgo. Así es que al placer del espectáculo no lo amarga el temor de una tragedia[48].

Pero al margen de su asistencia a estos espectáculos, siempre prevaleció en la condesa el gusto por el arte, por el gran teatro. Frente a la gran demanda de todo tipo de espectáculos escénicos se quejaba siempre de que no se programasen aquellos que respondían a una afición como la suya, alejada de las del gran público. Por ello reclamaba y defendía un Teatro Nacional, que se votaría a Cortes en 1912:

> Un teatro nacional en España debieran darnos a algunos aficionados que por ese concepto valemos más que el resto del público estragado y entumecido regalo de oír alguna vez a Lope, A Tirso, a Guillén de Castro, a Calderón, Rojas[49].

Tenía confianza en que educando el gusto del público –del que decía que había "retrocedido a la infancia"-, crecería en él su interés por el teatro serio. Educar a los

[46] Pardo Bazán, Emilia (23 abril 1911): "De teatros", en el *Diario de la Marina* (Pardo Bazán 2006: 137-138).

[47] Pardo Bazán, Emilia (30 junio 1892): "Los adivinadores Kreps y su hija", en *Las Provincias* (Axeitos Valiño y Carballal Miñán 2003: 390).

[48] Pardo Bazán, Emilia (12 julio 1909): "La Vida contemporánea", en *La Ilustración Artísitica* (Pardo Bazán 2005: 394).

[49] Pardo Bazán, Emilia (6 junio 1909): "Teatros y público", en *La Nación* (Pardo Bazán 1999b: tomo 1, 265).

espectadores fue siempre una de sus premisas, como lo fue también la de su amigo y también escritor Unamuno. En una crónica de *La Nación* la escritora denunciaba:

> (...) ni aquí existe una autoridad crítica que en este terreno especial, ejerza sobre el público una verdadera influencia educativa, que le enseñe lo que debe admirar, comprender y saborear, ni nadie se toma el trabajo de examinar y revisar los fallos del público en masa, para confirmarlos y corregirlos (...).[50]

Pero en las crónicas de la escritora coruñesa nos encontramos también con otros espectáculos que no tenían lugar en las tablas y que se fueron también extendiendo entre las masas más populares. Y si hubo, durante la vida de Pardo Bazán, un acontecimiento público de igual envergadura al teatral, ese fue, sin duda el de los toros. En pocos años el toreo sufrió un espectacular desarrollo. Si en 1867, según la *Estadística Administrativa de la Contribución Industrial y de Comercio* el censo de las plazas españolas era de 99, algunos años más tarde, en 1900 se contaban 264 las empresas de cosos taurinos que cotizaban, a las que se sumaban 44 más de plazas no permanentes[51]. Las crónicas de Doña Emilia dejan constancia de esta fiebre taurina[52]:

> Si España fuese el país de la lógica (pero ya sabemos que le han llamado "el de los viceversas"), parecería caso admirable el de que con una corrida cada dos días no esté desierta la plaza. No se explica de dónde puede salir tanto dinero, tanto humor, tanto pañolón de Manila y tanta naranja. Solo en la corrida magna de los ocho toros, cuatro de Veraguas y cuatro de Miura, estoqueados por Manzzantini, *Guerrita*, *Bombita* y Reverte, se calcula que ha tirado por la ventana el pueblo de Madrid unos veinticinco mil duros -medio millón de reales-"[53].

[50] Pardo Bazán, Emilia (29 abril 1919): "Crónica de España", en *La Nación* (Pardo Bazán 1999b: tomo I, 523).

[51] Uría 2003:92.

[52] El profesor González Herrán le ha dedicado un amplio estudio a este tema en "Emilia Pardo Bazán y la fiesta de los toros (1875-1921)" artículo incluído en *Fiestas de toros y sociedad: actas del congreso internacional celebrado en Sevilla del 26 de noviembre al 1 de diciembre de 2001* y publicado en Sevilla por la Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla en 2001. Al respecto vid. también el capítulo: "Tauromaquia e relato pardobaziano. "El toro negro"" de la monografía de Araceli Herrero Figueroa *Estudos sobre a obra de Emilia Pardo Bazán e recompilación de dispersos*, Lugo: Deputación Provincial, 2004, y también de la misma autora el artículo "Canto heroico. Tauromaquia y Regeneracionismo", en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 5, pp. 367-377.

[53] Pardo Bazán, Emilia (7 mayo 1897): "La Vida Contemporánea", en *La Ilustración Artística* (Pardo Bazán 2005: 81).

Y junto con los nombres propios del citados en esta crónica, también nos habla doña Emilia de otros grandes toreros del XIX como fueron Antonio Fuentes Zurita, "El Gallo", Vicente Pastor, Rafael Molina "El Lagartijo", "El Gallo" o "El Machaco".

Sin embargo, como ella reconocía:

> Las corridas han perdido su prestigio, entre la gente del gran mundo. La sociedad elegante no siente ya entusiasmos por este deporte de los tiempos castizos de Goya y de D. Ramón de la Cruz. Han venido a hacerle competencia otros nuevos y extranjerizados, y, a decir verdad, menos crueles, nada crueles algunos.

Y es que poco a poco, frente a la fiesta castiza proliferaban otros *sports*, como los llamaba la escritora, que empezaban a atraer a esa sociedad elegante, como el polo, las carreras de coches, el tenis, la aviación o el fútbol, del que aventuraba que no cuajaría nunca en España[54]. De hecho, tendremos que esperar hasta los años de la Segunda República para que estos deportes se popularicen y sean seguidos por toda la población.

Como vemos, a través del carácter testimonial de las crónicas, que tanto fueron cultivadas por la pluma de Pardo Bazán, obtenemos una radiografía de la vida cultural urbana de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Observamos también, el proceso de popularización de ciertos espectáculos (genero chico, "varietés", cuplé, toros) entre el nuevo sector que paulatinamente iba teniendo tiempo y dinero para disfrutar del ocio, que dejaba de ser un privilegio de los sectores más acomodados. Y como la crónica nos refleja la opinión de quien la escribe, obtenemos también la visión de Emilia Pardo Bazán ante esta reestructuración en el sector del ocio industrializado. Doña Emilia nos habla de sus preferencias y se queja de que la oferta muchas veces no tiene en cuenta su propios gustos, pero también analiza, reflexiona y la mayor parte de las veces condena el gusto del gran público, de cuya opinión casi siempre se aleja, defendiendo siempre y sobre todo su propio concepto del arte y del espectáculo.

[54] Pardo Bazán, Emilia (6 julio 1896): "Polo", en *La Ilustración Artística* (Pardo Bazán 2005: 58).

BIBLIOGRAFÍA

Axeitos Valiño, Ricardo y Carballal Miñán, Patricia (2004): "Instantáneas de Emilia Pardo Bazán en *Las Provincias* de Valencia", en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 2, pp. 367-415.

Burke, Peter (1997): *La Cultura popular en la Europa Contemporánea*, Madrid, Altaya.

Díaz Pardeiro, José Ricardo (1992): *La Vida Cultural en La Coruña: El Teatro 1882-1915)*, A Coruña, Biblioteca Gallega.

"En las Torres de Meirás. Una Garden Party" (27 junio1902): *La Voz de Galicia*.

González Herrán, José Manuel *(1999)*: "Un inédito de Emilia Pardo Bazán: "Apuntes de un viaje. De España a Ginebra" *(1873), en Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 177-187.

Herrero Figueroa, Araceli (2004): *Estudos sobre Emilia Pardo Bazán e Recompilación de dispersos*, Lugo, Diputación Provincial.

Pardo Bazán, Emilia (3 febrero1892):"Un acontecimiento teatral en perspectiva", en *El Telegrama*.

Pardo Bazán, Emilia (1999a): *Obras Completas, II*, Darío Villanueva y J. M. González Herrán (eds.), Madrid, Fundación Castro.

Pardo Bazán Emilia (1999b): *La obra periodística completa en "La Nación" de Buenos Aires (1879-1921)*, Juliana Sinovas Maté (ed.), A Coruña, Diputación.

Pardo Bazán, Emilia (2005): *La Vida Contemporánea*, Carlos Dorado (ed.), Madrid, Hemeroteca Municipal de Madrid.

Pardo Bazán Emilia (2006): *Cartas de La Condesa en el "Diario de la Marina" de La Habana, Cuba*, Juliana Sinovas (ed.), Newark. Delaware, Juan de la Cuesta.

Salaün, Serge (1992): "Apogeo y decadencia de la sicalipsis", en *Discurso erótico y discurso trasgresor en la Cultura peninsular. Siglos XI al XX*, Myriem Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala (coords.), Ediciones Tuero, Madrid.

Salaün, Serge (1990): *El cuplé*, Madrid, Colección Austral – Espasa Calpe.

Salaün, Serge (2005): "Cuplé y Variedades (1890- 1915)", en *La Escena Española en la encrucijada (1890-1910)*, Serge Salaün, Evelyn Ricci, Marie Salgues (eds.), Madrid, Espiral Hispanoamericana.

Santiago y Miras, Mª Ángeles (2001): "La Zarzuela y el género chico", en *Cultura e Intercultura en la enseñanza del español como lengua extranjera*, http://www.ub.es/filhis/culturele/00culturele.gif

"Teatro", (26 junio1883): *El Telegrama*, p. 3

Uría, Jorge (2003): *La cultura popular en la España Contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva.

CARMEN PEREIRA-MURO
(TEXAS TECH UNIVERSITY)

Relecturas feministas del modernismo: las óperas de Wagner y Strauss y el teatro de Wilde en *Dulce Dueño*, de Emilia Pardo Bazán

Sin duda, una de las características más destacadas de la extensa carrera intelectual de Emilia Pardo Bazán fue su apertura hacia lo nuevo, su extraordinaria capacidad de intuir, experimentar e introducir en el ámbito peninsular nuevas direcciones literarias, como el naturalismo, el realismo espiritual ruso, el modernismo, o su temprana aceptación e incorporación a su obra de nuevos medios de expresión, como el cine (del que fue precoz defensora) y la ópera moderna. Acérrima wagneriana, como ella misma se declara en sus artículos periodísticos sobre Wagner[1], Pardo fue capaz de ver en el simbolismo de los mitos germánicos del compositor, y en su concepto de "ópera total" el epítome de la transformación y síntesis cultural emprendida por el modernismo de fin de siglo. No es extraño pues, que, al igual que lo hizo Clarín con la ópera italiana en su novela post-realista *Su único hijo*, Pardo Bazán recurra de forma explícita y estructural a la ópera de Wagner *Lohengrín* y a la *Salomé* del wagneriano Richard Strauss, basada en la obra de teatro de Oscar Wilde, para incrementar la capacidad significativa del texto en la que fue su última novela, *Dulce Dueño*, escrita en 1911 desde posiciones estéticas claramente modernistas. La ópera, como apuntan Susan Larson y Eva Woods, constituía en la España de comienzos de siglo uno de los últimos reductos de la alta cultura en un momento histórico en el que la explosión de imágenes reproducidas mecánicamente (la fotografía y el cine) estaban provocando una auténtica revolución en la cultura visual[2]. La ópera, espéctaculo eminentemente visual (sobre todo en su concepción wagneriana), todavía entrelazaba texto y música,

[1] Sobre la pasión de Pardo por Wagner, su crítica a la poca sensibilidad del público (en especial el de las clases superiores) y su admiración por la Salomé de Strauss, ver Faus 412. Bravo Villasante también recoge en su biografía el wagnerismo de Pardo; cuando en 1872 acude a la representación de *El buque fantasma* en la Exposición Universal de Viena, afirma su biógrafa que "[e]l coro de los marineros y el canto de las hilanderas la hacen wagneriana para siempre." (Bravo Villasante 31)

[2] Noël Valis ha encontrado en esta explosión de la cultura visual a fines del XIX una de las claves de la cuestión genérica central al modernismo: "Stimulated by the nineteenth-century media explosion, a cult of images both encouraged and disclosed a special way of looking at things and persons, which is peculiarly modern. It made women less and more than they were before; as fetishized, they carried the burden of symbol and flesh together, much like modernist writing itself, engaged in that endless striptease called modernity." (395)

constituyendo, como indica Hazel Gold en su estudio de *Su único hijo*, un género emblemático de los procesos intertextuales en toda su heterogénea multiplicidad. (*Intertextual Pursuits* 83).

Sin embargo, en su propio uso intertextual de ese género -intertextual en sí- que es la ópera, Pardo no busca el refugio en la cita nostálgica de la alta cultura[3], ni simplemente la interconexión de las artes como árboles en el bosque del simbolismo (como Baudelaire describe las óperas wagnerianas -Dayan 25-38-), sino que va a proceder de una forma dialógica, rearticulando mediante estrategias personales el discurso de género sexual y nacionalista presente en el modernismo europeo. En este sentido *Dulce Dueño* es un ejemplo magistral de como, a diferencia de las acusaciones que recibió en su tiempo, la autora no se limitaba a "seguir modas" (mujer al fin, como concluyeron Clarín, Valera, Palacio Valdés y tantos otros de sus "colegas"), sino que poseía una habilidad asombrosa para adaptarse a la temperatura cultural de su época y ponerla al servicio de sus propios principios ideológicos: en este caso, como veremos, su feminismo y su nacionalismo español.

Ha sido señalado por la crítica el hecho de que el modernismo (del que las óperas de Wagner funcionan como bandera y referente cultural) acusa una crisis de ansiedad respecto a la diferencia sexual, fruto de su propia desestabilización de categorías, como "bien y mal, dolor y placer, materia y espíritu" (Kirkpatrick 93). La exacerbación del esteticismo en el modernismo lleva implícito un afán de reestabilización de la diferencia sexual. En palabras de Susan Kirkpatrick:

> La exaltación del sujeto estético como el único agente capaz de transformar el mundo natural y material (con tanta frecuencia representado por figuras femeninas) en la realidad superior del arte y la belleza funcionaba como potente refuerzo de una diferenciación de género que codificaba la feminidad como pasiva, inferior y objeto de la mirada masculina. (93).

No hay más que pensar en algunos poemas emblemáticos de Rubén Darío, como su soneto "El cisne", en el que el poeta/cisne/Zeus posee a Leda/la poesía para engendrar la belleza/Helena a los acordes de Wagner, o la famosa "Sonatina", en la que la princesita melancólica, ahogada en su mundo de riquezas materiales, espera la llegada del caballero (el poeta) que venga a rescatarla a modo de Lohengrín. Pero estos intentos de masculinizar al artista mediante la feminización del arte constituían un arma de doble filo. Una caricatura de Pardo Bazán con ocasión de la publicación de *La Quimera*, su novela-estudio de un sujeto modernista masculino, el pintor Silvio

[3] Dolar recuerda que el ascenso de la ópera coincide con el del absolutismo; se trata de un arte eminentemente aristocrático. "The opera became the privileged place of presenting and showing the conditions of power; at the time of its birth, nobles and monarchs rocked its cradle. It grew up by imbuing absolutism, and thus it is a miniature model of it, its homegrown fantasy" (Žižek y Dolar 7).

Lago, muestra el carácter vampírico y debilitador que para el artista hombre supone esa quimera artística significativamente representada en forma de mujer-muerte (FOTO 1).

FOTO 1. Caricatura de Emilia Pardo Bazán para la primera edición de *La Quimera* (1895).

El artista en la era modernista, era también del cientifismo y auge del materialismo capitalista, corría fácilmente el riesgo de ser caracterizado de "afeminado". Así, en la ficción de *Dulce dueño*, el divo Cristalli, que encarna a Lohengrín en la representación de esta ópera a la que asiste la protagonista, es imaginado por ésta celebrando su éxito, y, "a fin de que no se le tenga por afeminado, propasándose con las flamencas que forman parte del agasajo" (154). Estudios científicos como el célebre de Max Nordau *Degeneración* (1892) o las explicaciones frenológicas de Lombroso caracterizaron como "afeminamiento" el esteticismo de los modernistas. El juicio y encarcelamiento de Oscar Wilde en razón de su homosexualidad puso en evidencia el miedo institucional al carácter desestabilizador de los valores tradicionales que suponía la ambigüedad modernista. El contexto histórico específico de la España de fin de siglo hace más compleja esta situación, con las llamadas por parte de la generación del 98 a la virilización de la nación emasculada por la pérdida de las colonias. Sin embargo, en mayor o menor medida los miembros de esta generación participarán también de los presupuestos estéticos y literarios del modernismo.

Pardo Bazán, en su novela *Dulce Dueño* y con el recurso a óperas que presentan iconos sexuales y estéticos del modernismo internacional, va a explotar y redirigir la potencialidad subversiva implícita en estos iconos, a la vez que los nacionaliza, creando una ruta alternativa para la regeneración nacional que no excluye ni demoniza a la mujer. Para ello recurre a la relectura de dos relatos misóginos de plena actualidad en la cultura del espectáculo de su tiempo, la historia de Lohengrín (el paladín que acude a rescatar a la dama, quien no es capaz de estar a la altura de la fe de su caballero) y de Salomé (la mujer de fatal erotismo), contraponiéndoles una narrativa femenina que a la vez las anticipa y las rebate, redefiniendo tanto la noción de sujeto como la de feminidad: la historia de Santa Catalina de Alejandría, entendida a la luz de la tradición mística nacional (Santa Teresa), y reencarnada en un moderno sujeto estético femenino, Lina Mascareñas, la protagonista de la novela.

Que la intertextualidad es algo sumamente buscado y elaborado en *Dulce Dueño* ya ha sido estudiado por Maryellen Bieder, quien apunta el relato hagiográfico, la novela sentimental, el naturalismo y la mística como los géneros familiares que ayudan a facilitar al lector el procesar y aceptar una novela de planteamientos radicales (como lo es el rechazo del matrimonio y la construcción de un sujeto estético femenino).

Si bien es cierto que los géneros apuntados por Bieder son cruciales en la estrategia de esta novela, la ópera como género híbrido y las óperas *Lohengrín* y *Salomé* en concreto constituyen un referente intertextual familiarizador fundamental en la novela que no ha sido suficientemente considerado por la crítica. Es importante en primer lugar proceder a dilucidar cuáles serían los motivos que habrían llevado a Pardo a seleccionar precisamente estas dos óperas, para poder determinar a continuación su funcionamiento dentro de las estrategias novelísticas e ideológicas de *Dulce Dueño*.

La ópera *Lohengrín*, escrita por Wagner en 1848 y estrenada por primera vez en el Teatro Real de Madrid en 1881, tiene una presencia directa en la novela. Lina, la protagonista, acaba de descubrir, gracias a su aguda inteligencia, que la que tenía por tía era en realidad su madre ilegítima, que ahora, al morir, le ha dejado heredera de toda su fortuna, sacándola de la semi-pobreza en la que vivía en Alcalá de Henares. Asqueada por el descubrimiento de haber sido abandonada por su madre, desechando las posibilidades de un amor humano que no esté manchado de interés o bajos instintos, Lina aspira a evadirse en un mundo superior, de arte y espíritu, y por este motivo acude al Teatro Real de Madrid, donde semi-escondida en un palco de luto asiste extasiada a su primera ópera, la representación de *Lohengrín*.

¿Por qué escoger *Lohengrín*? Aparte de los propios ímpetus de trascendencia del mundo visible que animaban a Wagner, como la propia Pardo afirma en una de sus crónicas musicales, *Lohengrín* era una de las óperas más populares de Wagner, de las que más había calado en la sociedad madrileña. Ante la resistencia del público a *La Walkyria*, afirma Pardo en 1899 que "[l]legará a oírse la tetralogía como se oyen *Lohengrín* y *Tanhauser*" (*La Vida Contemporánea* 76) y que el público "poco a poco se familiarizará con los personajes de la leyenda renana, como se ha familiarizado con el

Caballero del Cisne y la maga Orturda" (LVC 78). Que *Lohengrín* había calado hasta los estratos populares de la sociedad lo demuestra el hecho de que aparecieran referencias en zarzuelas y obritas cómicas durante el cambio de siglo. Así, Miguel Echegaray, el hermano del premio Nobel José Echegaray, escribió el libreto para una zarzuela del maestro Chapí, titulada *El cisne de Lohengrín* y ambientada, aunque en clave de amable comedia con reconciliación final, en el mismo aire de regeneración nacional que el desastre de 1898 inspiraba en las crónicas de Pardo Bazán. Si ésta, en su artículo de 1899 afirmaba que "[t]raer a Madrid la obra titánica de Wagner no se figurarán muchos que tiene que ver gran cosa con esa regeneración de que tanto nos hablan; pues desengáñense: la belleza es un regenerador poderoso." (LVC 78), en la zarzuela nos encontramos a un pueblo enfrentado entre los partidarios de la educación y la alta cultura (la ópera *Lohengrín* y los juegos florales) y los partidarios de las tradiciones populares (los toros y la revista musical con tiples ligeras). Ramón, el alcalde nuevo del pueblo, pretende imponer la regeneración a la fuerza:

> ***Ramón***. ¡Todo el mundo dice que es preciso regenerarse! ¡Pues la regeneración va a empezar por este pueblo! [...]
>
> ¡Los toros son una vergüenza y yo los suprimo!
>
> ***Coro***. ¡Toros!
>
> ***Ramón***. ¡No hay toros! En lugar de esa fiesta salvaje tendremos juegos florales [...] Y este año en el teatro ópera, el Lohengrín, que ya se está haciendo el cisne en casa. Y nada de género chico, ni de salir á la escena con mallas, ni de bailar tangos, ni couplets [...] ¡Aquí la moral!
>
> ***Pedro***. ¡Aquí toros!
>
> ***Ramón***. ¡La regeneración!
>
> ***Coro***. ¡Toros!
>
> ***Ramón***. ¡Silencio, y respetad al Alcalde! (9).

En una crónica wagneriana de 1914 Pardo no puede estar más de acuerdo con el alcalde regeneracionista de la zarzuela:

> ¡Ah, si *Parsifal* y sus nobles hermanas, las otras bellas creaciones de Wagner, pudiesen redimirnos del 'Tápame, tápame...' y de la creciente manía taurómaca; o al menos redujesen estas plagas a sus justos límites, y al puesto secundario que deberían ocupar en la vida nacional! ¡Si la vacuna alemana contra la viruela de grosería y ferocidad nos librase de contagio! (LVC 453).

Tan apasionado wagnerismo en vísperas del estallido de la I Guerra Mundial (fruto de los nacionalismos europeos exacerbados) nos orienta hacia una de las claves del éxito de Wagner en España y quizá del gusto de Pardo por el compositor: su poderoso componente nacionalista. *Lohengrín* no era tan ajeno a las tradiciones nacionales españolas ni a la situación política nacional contemporánea como los detractores taurófilos de la zarzuela de Chapí parecían pensar. Así, el catalanismo

modernista simpatizaba plenamente con la mezcla de antiguas tradiciones y visión moderna de Wagner, epitomizada en su ópera más popular, *Lohengrín*, estrenado en el Liceo en 1882[4]. Su espíritu nacionalista parece inspirar también al adaptador del libreto de *Lohengrín* al español, Antonio Gil y Gordaliza, quien dedica su texto de 1910 "A los que fueron españoles y son siempre nuestros queridos hermanos". Esta nostalgia imperial de la ideología panhispanista, surgida tras la pérdida de las colonias, y de la que también Pardo participaba fervorosamente (LVC 287), tiene resonancias en el pangermanismo del rey Enrique el Halconero en el acto I de la ópera: [...] la tregua espira,/ tributos á pagar se niega un pueblo/ en armas levantado. Al fin precisa/ por el honor del Reino en Occidente,/ en Oriente luchar. Germania entera/ vuele al combate y al enemigo audaz/ domeñará!" (6)

Lohengrín como ese caballero enviado por el cielo para defender el honor de una doncella acusada injustamente de matar a su hermano pequeño y a punto de ser privada de su reino (como España de sus colonias), el paladín que unirá a las distintas fracciones germanas (como también empezaban a fragmentarse los nacionalismos ibéricos) en su lucha contra el enemigo común[5], podía ser entendido en el contexto español como el hombre providencial pedido por los regeneracionistas (un nuevo Cid Campeador), y por supuesto ser identificado con el arquetipo hispano del paladín idealista, Don Quijote de la Mancha, al que la generación del 98 evoca constantemente[6], y cuyo cuarto centenario de su publicación en 1905 le había dado nuevo protagonismo y significado cultural (LVC 287)[7]. Así, en *Lorenzín, el camarero del cine*, obrita cómica que parodiaba la ópera de Wagner, Lorenzín/Lohengrín, el mozo escapado del manicomio que viene a rescatar a Celsa, la tonta del pueblo, de las falsas acusaciones del matón Telamondo y la gitana Oruga, es directamente comparado

[4] Ver al respecto Francesc Cortés, "La ópera en Cataluña desde 1900 a 1936".

Interesantemente, Pardo recoge la teoría de una conexión catalana de la leyenda de Lohengrín en una de sus crónicas para *La Ilustración Artística*: "Siempre había yo deseado saber [...] en qué lugar del planeta habían situado, primero Wolfrango de Eschenbach y luego Wágner, el castillo de Monsalvato, donde se alza el místico templo del Santo Grial. Y juraría que era en España [...] He aquí que un distinguido hispanófilo, Havelock Ellis, emite la idea de que Monsalvato no es sino Monserrate. [...] Si es cierto que las antiquísimas tradiciones referentes al Grial [...] se han de buscar en España, y en Monserrate..., será una belleza añadida a tantas como ofrece al viajero algo romántico [...] el país más fecundo en poesía, más sugestivo, de Europa." (LVC 346)

[5] Enrique el Halconero expresa su preocupación por esta desunión: "Más profundo dolor es para mí/ que sin un jefe aún estéis aquí./ Discordias encuentro y poca fe..." (6) y que los soldados vean en Lohengrín no sólo al salvador de Elsa sino un nuevo líder para el pueblo: "Gloria a nuestro paladín/ modelo de virtud./ del justo el salvador!/ Tiene Brabante al fin/ un protector! Salud!" (36).

[6] A este respecto ver especialmente el capítulo de Roberta Johnson "Don Quixote as National Icon and Modernist Ideal" (69-110).

[7] Otro centenario celebrado recientemente había sido el del descubrimiento de América, y Pardo también encuentra conexiones entre el paladín wagneriano y Cristóbal Colón: "Es indudable que Colón se propuso (como otro *Lohengrín*) esconderlo todo ello [su origen, tal vez pontevedrés, como propone la teoría que Pardo reseña en su artículo], lo más posible." (LVC 448).

con el hidalgo. Al desafiar Lorenzín a Telamondo, éste exclama: "Acepto el reto, vil rata,/y voy á hacerte gigote,/ridículo Don Quijote,/cafetera de hojalata"(16). El autor de la parodia explota las posibilidades en sí ridículas que ofrecían a ojos castizos las exageraciones propias del género operístico, quizás más obvias por las deficiencias de las representaciones en Madrid, tantas veces criticadas por la propia Pardo y notadas también por Lina en la novela. Así, en los momentos cumbres de la obra cómica, los personajes recurren de pronto al italiano (lengua en la que eran cantadas en España las óperas de Wagner) y el coro de gentes del pueblo comenta lo irreal de las situaciones melodramáticas:

> LOR. [...] Celsa. (Exagerado.) *Io t'amo.*
> (La abraza.)
> CORO. (¡Recaracoles con este señor
> y qué de repente le ha entrado el amor!)

Esta oposición del realismo al idealismo de la ópera presente en la parodia (así como, no hay que olvidarlo, en el propio *Don Quijote* con respecto a las novelas de caballerías) existe también en *Dulce Dueño*. La presencia del realismo, incluso de rasgos naturalistas, entremezclados con pasajes de elevación poética y melodramática a lo largo de la novela, especialmente en el episodio de la ópera, contribuye a sugerir la inviabilidad de los Lohengrines/Don Quijotes en las narrativas femeninas de la modernidad. Roberta Johnson comenta al respecto que a diferencia de los autores varones de principios de siglo, que recurren una y otra vez al modelo quijotesco, las mujeres escritoras con frecuencia tenían una perspectiva muy distinta sobre el caballero de la triste figura, mostrando su oposición a que la mujer fuera convertida en una Dulcinea irreal o una dama necesitada de rescate (Johnson 109).

Veamos como el realismo subvierte el idealismo (o quijotismo si se quiere) presente en el episodio de la ópera. Cuando Lina ve la representación de *Lohengrín* experimenta el estado de "trance" que Nietzsche tachaba como característica "femenina", histérica o debilitadora de la música de Wagner (Kramer 61) (FOTO 2).

FOTO 2. Portada de una colección de argumentos de ópera en español, de principios de siglo (incluye *Lohengrín*).

Al ser una primeriza que asiste con ojos y oídos vírgenes al espectáculo, la belleza hipnótica de la ópera le hace remontarse por encima de los detalles sórdidos de la mezquina realidad teatral madrileña. Sin embargo, como en otros momentos de la novela, se percibe a lo largo de este episodio una doble voz fruto de la dislocación temporal de una novela en primera persona narrada en presente pero que tiene carácter de "memoria". Puesto que lo que estamos leyendo son las memorias o confesiones de Lina, en sus apreciaciones alternan sus dos "yos" correspondientes a dos momentos distintos en el tiempo; así el texto por un lado reproduce las impresiones de la Lina todavía inocente, que comienza su andadura en pos de la perfección estética y ve en Lohengrín (el personaje y el tenor que lo interpreta) la primera encarnación de su ideal y oximorónico "dulce dueño", y por otro, desde dentro del mismo discurso, las reflexiones propias de la mayor experiencia acumulada al final de la novela tras un proceso de desencanto con los hombres que le llevará al estado de conocimiento trascendente o iluminado desde el que escribe. Significativamente, en el episodio de la ópera la voz de la Lina en trance (falso o melodramático trance, como se verá) es la responsable del texto más marcadamente modernista ("femenino" según los patrones culturales del momento), mientras que la Lina experimentada, cuya voz se acerca mucho a la de la propia Pardo en sus crónicas, se expresa en términos mucho más realistas, ve la fealdad y lo prosaico[8] a pesar de la hipnosis de Wagner. Así, una voz subvierte a la otra, hasta que al final el desencanto realista predomina sobre la ilusión romántica del modernismo wagneriano (y este triunfo del desencanto es una tónica constante en la obra de Pardo que ha sido tradicionalmente asociado con su escritura "masculina" -Tolliver 19-). Veamos un ejemplo de esta doble voz:

> Nunca he oído cantar una ópera. Mi frescura de sensación tiende un velo brillante sobre las mil deficiencias del escenario. No veo las tosquedades del coro, las coristas en la senectud, imponentes de fealdad o preñadas, en meses mayores; los coristas sin afeitarse, con medias de algodón, zurcidas, sobre las canillas garrosas; todo lo que, a un espíritu gastado, le estropea una impresión divina. Tengo la fortuna de poder abstraerme en las delicias del poema y de la música. (150)

En contraste con lo que una persona más experimentada (la Lina futura) vería, la Lina presente se evade, se "feminiza" en términos nietzscheanos, al dejarse atrapar o seducir por la hipnosis musical. Durante el célebre *raconto* de Lohengrín, Lina se acerca al delirio místico con una exageración y dramatismo teatrales, operísticos, que imitan en gran medida las palabras de amor y los gestos de la propia Elsa: "La pasión

[8] Sobre el estado material bochornoso del Real, ver Faus 416.

íntima que late en el *raconto*, aquel ideal hecho vida, me corta la respiración; hasta tal punto me avasalla. Anhelo morir, disolverme; tiendo los brazos como si llamase a mi destino... apremiándole." (153) Durante el *raconto* Lina conecta visualmente con el tenor y por un instante encarna en él el ideal: "Imantado por el sentimiento hondo que tiene tan cerca, Lohengrín alza la frente y me mira. Fascinada, respondo al mirar. Todo ello un segundo. Un infinito." (153) Una vez terminado el espectáculo, con el final de la ilusión del arte total wagneriano y de la conexión intersubjetiva, la realidad miserable del teatro se impone de nuevo.

> Me pierdo en un dédalo de pasillos mugrientos, desalfombrados, inundados de gentío que me estorba el paso, me empuja y me codea impíamente, obligándome a defenderme y profanando mi elevación espiritual. Al fin, huyendo del *foyer*, de las curiosidades, llego a la salida por contaduría, donde me esperará mi berlina."(153-154).

A la salida Lina ve al tenor que le había fascinado abandonando el teatro y desbarata su ideal a golpe de detalles realistas:

> Subido el cuello del abrigo, a pesar de lo avanzado de la estación, por miedo a las bronquitis matritenses, terribles para los cantantes; mal borrado el blanquete, corto el cabello en la fuerte nuca, algo saliente la mandíbula, riente la boca, que detalla la satisfacción de una noche triunfal, cruza mi ensueño de un instante; el muñeco sobre cuya armazón tendí la tela de un devaneo siquico. (154).

En este afán de mostrar la ilusión como ilusión, aunque sea tan fuerte, poética y atractiva como la obra wagneriana, Pardo está rompiendo convenciones de género, equipando a su protagonista con poderes de observación antiquijotescos, propios de una Santa Teresa -modelo textual crucial en esta novela (Pereira-Muro 161, 172)-, capaz de ver perfectamente que la realidad no se ajusta a su ideal, y lo que es más, resistiéndose a ser el ideal (la ficticia Dulcinea) de otros. A lo largo de la novela, Lina desenmascara uno tras otro a los tres hombres que aspiran a casarse con ella (tres historias de desamor como tres actos de una anti-ópera), mostrando el pretendido amor romántico por lo que realmente es: codicia en un caso, lujuria en otro, ambición y mentira en el último. El final de la novela subraya la importancia del subtexto quijotesco (o antiquijotesco) de esta novela. Farnesio, el padre natural de Lina, acude al manicomio en el que la han encerrado sus enemigos. Lina, que es feliz finalmente tras haber dejado la búsqueda agotadora (y masculina) del ideal o la quimera al encontrarlo en el abandono de sí misma y la apertura al Otro, ha aprendido una lección eminentemente cervantina: la inestabilidad de los significados sociales (es lo mismo ser santa que loca), que le lleva a ironizar sobre los paladines salvadores a lo Lohengrín: "Cuando se retiró, decidido a rescatar a la princesa del poder de malignos encantadores, suspiré. ¡Ojalá no lo consiga!" (291).

Así, la selección de *Lohengrín* como punto de partida de la andadura estética de Lina y la búsqueda de su quimera masculina (el "dulce dueño" que da título

a la obra) consigue por un lado conectar la novela con un contexto europeo de alta cultura (el ideal modernista de un arte total y exquisito al que aspira la propia Lina), y con preocupaciones nacionalistas propias del momento histórico español (el regeneracionismo, la figura de don Quijote), mientras que por otro lado subvierte las categorías modernistas de un arte femenino y un artista masculino, mezclando además en la misma voz de mujer, idealismo artístico -arte "femenino"- y prosaísmo naturalista -arte "masculino-".

La cuestión del conocimiento que, como decía, genera esta doble voz, es probablemente otra de las razones por las que Pardo decidió hacer coincidir el comienzo de la búsqueda de Lina con la representación de *Lohengrín*. De hecho, el tema del conocimiento es uno de los hilos conductores presentes desde el principio en *Dulce dueño*. La novela, a modo de una ópera, se abre también con un preludio cuyos acordes siguen resonando a lo largo de los diferentes actos de la trama, la historia de una santa intelectual de los primeros tiempos del cristianismo, Santa Catalina de Alejandría. La santa, como Lina, busca llegar al conocimiento trascendente (el Amor platónico) a través de la belleza, lo que finalmente le llevará al encuentro con el amor divino cristiano[9].

> -¿De qué me sirve -pensaba- tanto libro en mi biblioteca, si no me enseñan la ciencia de amar? Desde que he empapado el entendimiento en las doctrinas del divo Platón [...], siento que todo se resuelve en la Belleza, y que el Amor es el resplandor de esa belleza misma, que no puede comprender quien no ama. (57-58).

Lina buscará un conocimiento similar, de ahí que desprecie el mensaje misógino que encierra la historia de Lohengrín. "La necedad de Elsa, empeñada en rasgar el velo, me exaspera. ¿Saber, qué? ¿Una palabra, un punto en el globo? ¿Saber, cuando tiene a su lado al prometido?" (153). Lina sabe ver detrás del caso de Elsa, que pierde a su esposo Lohengrín cuando rompe la promesa de no preguntarle su nombre y su origen, toda una tradición misógina cristiana de achacar la caída del hombre a la curiosidad y fragilidad femenina. A diferencia de Elsa/Eva, el conocimiento que busca Lina es, como el de Catalina, trascendente, más allá de las limitaciones humanas:

[9] Tras su martirio, el legado de la santa es exaltado en términos de entendimiento y sabiduría: El verdugo "soltó el largo pelo y la cabeza de Catalina, que cayó cercada del magnífico sudario de su cabellera, tan larga como su entendimiento, y cómo él llena de perfumes, reflejos y matices." (102). Del cuello cercenado de la santa surge un mar de leche "el raudal lácteo de ciencia y de verdad que había surtido de la mente de la Alejandrina" (102) que es descrito en términos modernistas, con referencias al famoso cisne icónico de Darío y de Lohengrín: "las ondas [de leche] [...] se remansaban en lago de blancor lunar, hecho de claridades de astro y de alburas de nube plateada y plumajes císneos." (102)

"'Sácame de la realidad, amado... Lejos, lejos de lo real, dulce dueño' [...] Yo no he sido como Eva y como Elsa; yo no he mordido el fruto, no he profanado el secreto. A mí podrá acogerme el caballero de la cándida armadura y murmurarme las inefables palabras..." (153). El fruto mordido, el secreto profanado, adquiere en el contexto de la historia de Lina un sentido sexual. El conocimiento que empobrece, que enloda en su excesiva animalidad, es para Lina el del sexo (en términos lacanianos, Lina busca huir de lo Real amparándose en lo Simbólico[10]). Para protegerse de esa realidad excesiva, Lina se refugia en la ópera e idealiza a Lohengrín huyendo del trauma de su encuentro con "lo real" de la sexualidad de su madre de la que su propia existencia es evidencia:

> La herida me sangra hacia dentro. Me acuerdo de mi madre, negándome no ya su compañía, sino una caricia, un abrazo; empujándome a un claustro por evitarse rubores en la arrugada frente...¡Miseria todo! Una necesidad de ilusión, de idealismo inmenso, surge en mí. ¡Azucenas, azucenas! Porque me asfixio con los vapores del cementerio, en que se pudre lo pasado. (149).

Si las azucenas wagnerianas-modernistas se encuentran en la novela bajo el epígrafe "Episodio soñado", acentuando así su irrealidad, el conocimiento de Lina del mecanismo del acto sexual, conocimiento intelectual (en grabados de los libros de un joven doctor) y no real, será irónicamente caracterizado de "Intermedio lírico" (201) en el capítulo V de la novela. Pero el naturalismo brutal de su aprendizaje, que no excluye imágenes de anormalidades sexuales, sirve para curarla radicalmente de cualquier ensueño romántico que esa primitiva visión de Lohengrín y su nueva y fugaz encarnación en su primo granadino le hubieran podido inspirar. "Toda la noche estuve volviendo a ver los grabados, y abochornándome de haber nacido. He aquí lo que sugerían los árboles viejos de la Alhambra, el romanticismo del agua secular en que se disolvieron lágrimas de sultanas transidas de amores [...]" (211). Lina, como Catalina, se creerá incapaz de amar, y como en la historia de Catalina, será una mediación femenina y la experiencia del sentimiento maternal la que le llevará a esa apertura generosa e incondicional al Otro que pone fin a su angustiada búsqueda del conocimiento trascendente (que era tan diferente a la absurda curiosidad inmanente de Elsa o Eva). Contra toda la tradición iconográfica, en la hagiografía de Santa Catalina recontada por Lina/Pardo, la boda mística de Catalina y el Niño Jesús se

[10] Ver al respecto Lacan, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience."

produce como un pacto exclusivo entre dos mujeres, Catalina y la Virgen María, sin ningún tipo de testigo ocular masculino (FOTOS 3-6).

"Entonces la Mujer avanzó, se interpuso, y teniendo al niño en su regazo, cogió la mano derecha de Catalina y la unió a la de él, en señal de desposorio. El niño, que asía un anillo refulgente, miraba a su madre con inocente, encantadora indecisión. La madre guió la hoyosa manita, y el anillo pasó al dedo de la novia." (DD 74)

FOTO 3.

FOTO 4.

FOTO 5.

FOTO 6.

FOTOS 3, 4, 5 y 6. Distintas representaciones pictóricas de los desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría.

Igualmente, la revelación mística de Lina al final de la novela se produce en su trato con dos mujeres. Una de ellas es una vieja ciega y la otra una niña tosca y fea; ambas le niegan la mirada (recibida o dada) que su esquizofrenia esteticista ansiaba materializar a base del fetiche[11] por excelencia, el capital. Afirmaba Lina al comienzo de su carrera de esteta:

> Lo que me rodea, si es hermoso, conspira a mi favor. El misterio de mi alma se entrevé en mi adorno y atavío [...] Toda yo quiero ser lo quintaesenciado, lo superior [...] Esta inesperada fortuna me permitirá artistizar el sueño que yace en nuestra alma y la domina. Como el inteligente en arte que, repleta la cartera, sale a la calle dispuesto a elegir, yo, armada con mi caudal, me arrojaré a descubrir ese ser, que, desconocido, es ya mi dulce dueño. (130-131).

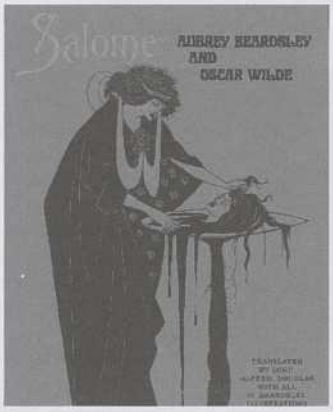
Lina trata de crear arte y ser arte al mismo tiempo, a la vez artista y obra de arte en busca de artista, objeto y sujeto de mirada, femenina y masculina. La ansiedad que provoca esta figura imposible pero posibilitada por la modernidad es representada y mantenida bajo control por los artistas del modernismo bajo la forma amenazante de la mujer fatal. Probablemente el personaje de este tipo más evocado desde mediados del XIX es el de Salomé. Salomé, creadora de arte con su danza y objeto de representación a un tiempo, objeto del deseo y mirada de Herodes y sujeto de la mirada y el deseo sacrílego por el Bautista, que desencadena la decapitación/ castración de éste, es, como argumenta Lawrence Kramer, "a focal point for a bundle of instabilities produced in and around the fin-de-siècle gender system." (Kramer 129). El siglo XIX parece haber estado fascinado con la figura de Salomé: Flaubert, Moreau, Huysmans, Wilde, Beardsley, Strauss, en su tratamiento de esta figura demuestran la creciente preocupación con la feminidad como objeto de culto, estudio y control

[11] Marxista y lacaniano (forma de paliar la falta, castración, hueco en el orden simbólico). Al relacionar las dos nociones de fetiche, Žižek arguye un valor diferente del habitual (paliar el miedo a la castración, sustitución de relaciones humanas por un símbolo metonímico) que supone el fetiche para el sujeto perverso, que resulta sumamente apto para interpretar el caso de "perversión" (sujeto masculino y femenino a la vez) que resulta ser Lina. Dice Žižek: "Contrary to the doxa, the fetish [...] is not primarily an attempt to disavow castration and stick to (the belief in the) maternal phallus; [...] it is easy to discern traces of the desperate attempt, on the part of the perverse subject, to stage the symbolic castration -to achieve separation from the mother, and thus obtain some space in which one can breathe freely. For that reason, when the fetishist staging of castration disintegrates, the Other is no longer experienced by the subject as castrated; its domination over the subject is complete." (104) Esta entrega total del sujeto al Otro se traduce en términos de derretimiento místico y sumisión total al "dulce dueño" al final de la novela.

(Kramer 128). Lo femenino/afeminado se asocia a lo degenerado/exótico como forma de paliar la erosión de la norma social de desigualdad entre los sexos (FOTO 7).

FOTO 7. Salomé y San Juan Bautista. Ilustración de Audrey Beardsley para la obra de teatro *Salomé* de Oscar Wilde.

Pardo Bazán, durante la escritura de *Dulce dueño*, publicada en 1911, tenía fresca en su mente la representación de la ópera *Salomé*, de Richard Strauss, a la que había asistido en el Teatro Real de Madrid y sobre la que había escrito una elogiosa reseña para *La Nación* de Buenos Aires en 1910. En la novela establece una alusión directa cuando Lina, que acabará siendo la causante de su muerte, comenta al conocer a su último pretendiente, Agustín Almonte: "[d]esde el primer momento -es una impresión plástica-su cabeza me recuerda la de San Juan Bautista en un plato; la hermosa cabeza que asoma, lívida, a la luz de las estrellas, por la boca del pozo, en Salomé. Cosa altamente estética." (219) (FOTO 8)



- "Desde el primer momento –es una impresión plástica—su cabeza me recuerda la de San Juan Bautista en un plato; la hermosa cabeza que asoma, lívida, a la luz de las estrellas, por la boca del pozo, en Salomé. Cosa altamente estética." (*Dulce Dueno* 219)

FOTO 8. Portada de la edición inglesa de *Salomé* con ilustraciones de Beardsley

En artículos posteriores hará numerosas referencias a la ópera de Strauss (de la que le entusiasmó la interpretación y danza de Gema Belloncini) así como a la obra de teatro de Oscar Wilde en la que se basa. En una crónica de 1912 para *La Ilustración Artística*, Pardo declara que "no quiero desperdiciar la ocasión de insistir en que *Salomé* es una de las obras maestras que ha producido el arte, en el periodo reciente, entre fines del XIX y principios del XX." (LVC 410). La interpretación y defensa de Pardo de lo que sucede en esta obra es sin embargo muy personal, y muy cercana a lo que tiene lugar en *Dulce dueño*. Describiendo la figura de Salomé, dice la novelista que "muere porque su crimen y su amor no son de este mundo y la colocan, por decirlo así, fuera de la humanidad. Al ver en ella un monstruo, la humanidad se desembaraza de ella." (410). Su crimen se explica por existir (como la mujer de fin de siglo) entre dos épocas:

> El personaje de Salomé es sin duda la antigüedad pagana, ajena a la compasión, inmoral naturalmente [...]; y el Bautista, es el cristianismo que llega, y que con Jesús se hará dulce y piadoso, hasta perdonar a sus verdugos y redimir a la pecadora. San Juan tiene por retórica la indignación. (410).

Monstruosa será considerada también Lina por el canónigo Carranza en la novela. Tras confesar Lina que ella ha sido la causa de la muerte de Agustín, que era el protegido de Carranza, éste le niega la absolución, la declara peor que "las Dalilas y que las Mesalinas" (264) y clama furioso:

> Tú eres un caso de perversión horrible, antinatural, que se disfraza de castidad y de pureza [...] En tus degeneraciones modernistas, premeditaste un suicidio, acompañado de un homicidio. [...] ¡Mira, Lina, yo no quiero insultarte; eres mujer... aunque más bien me pareces la Melusina, que comienza en mujer y acaba en cola de sierpe! Hay en ti algo de monstruoso, y yo soy hombre castizo [...], y no te entiendo, ni he de entenderte jamás. [...] -¡pobre Agustín! ¡Si esto clama al cielo!-y tú no sosiegas, víbora... [...] hasta que le matas... (265).

La imagen monstruosa, híbrido de mujer y serpiente, con la que Carranza, "hombre castizo", conjura la amenaza de lo que no puede entender, esa "víbora" fruto de degeneraciones modernistas, se retrotrae, como Elsa a Eva, a una figura clásica de terror femenino, la mujer fatal arquetípica, la Medusa, que con su mirada petrifica a los hombres. Esta imagen terrorífica es evocada y subvertida por Pardo al comienzo de la novela, en la conclusión de la historia de Santa Catalina. La santa, a caballo también entre dos tiempos, la gentilidad y el cristianismo, es obligada por el César Maximino a sacrificar a los dioses. Ante su negativa tanto a adorar a los dioses como a casarse con él, Maximino ordena que sea decapitada. Se produce así una situación genéricamente inversa al drama de Wilde. Kramer argumenta que en la escena final de Salomé "[t]he severe head changes from an image of castration to an image of that detachable, all-powerful signifier of law, culture, authority, and potency, the phallus itself. And in particular this is the phallus of visual pleasure." (Kramer 136). El eje visual de la escena

final de la historia de Santa Catalina es también una cabeza cortada, pero no de hombre, sino de mujer. Su muerte trae consigo no venganza y castigo, sino el origen de una nueva era de caridad cristiana, alimentada maternalmente por la leche que mana como un río de su cuerpo de virgen: "Del tronco manaba un mar, no de sangre bermeja, sino de candidísima, densa leche; las ondas subían, subían [...]. El cuerpo de la mártir y su testa pálida [...] flotaban en aquel lago, en el cual los cristianos, sin recelo ya, bañaban su frente y sus brazos [...] refrigeraban sus labios." (103). El efecto sobre el representante de la vieja guardia (la gentilidad pagana), el "hombre castizo" de esta escena, es, sin embargo, aterrador. Para el César la mirada de la cabeza cortada de la santa tiene un efecto tan petrificante como la de la Medusa.

> Maximino [...] miraba atónito, castañeteando los dientes de terror frío [...] la cabeza sobrenaturalmente aureolada por los cabellos, que en vez de pegarse a las sienes, jugaban alrededor y se expandían, acusando con su halo de sombra la palidez de las mejillas y el vidriado de los ojos ensoñadores de la virgen [...]. (103).

También para el pintor Caravaggio, que se tomó a sí mismo como modelo en su representación de la cabeza de Medusa (Langdon 122) -quizá un comentario sobre su propia condición "monstruosa" de ambivalencia sexual, (FOTO 9)- la figura de Catalina (FOTO 10) evoca un sentido de perturbadora ambivalencia, que se patentiza en la mirada desafiante que sostiene la del espectador, mientras sujeta un tanto amenazadoramente una espada en la mano. La perturbación de esa mirada vuelta sobre nosotros quizá se deba a lo que Lacan, en sus estudios sobre la mirada, describe cómo la sensación desasosegante de ser observados por el objeto de nuestra mirada, lo que nos afecta de la misma forma que la ansiedad de castración -recordándonos el hueco o vacío que se abre en el núcleo del orden simbólico (Dolar 139)-.

- **Maximino [...] miraba atónito, castañeteando los dientes de terror frío, el puro cuerpo de cisne flotando en el lago de candor, la cabeza sobrenaturalmente aureolada por los cabellos, que en vez de pegarse a las sienes, jugaban alrededor y se expandían, acusando con su halo de sombra la palidez de las mejillas y el vidriado de los ojos ensoñadores de la virgen [...]. (103)**

FOTO 9. Cabeza de Medusa. Autorretrato de Caravaggio

FOTO 10. Santa Catalina de Alejandría,
por Caravaggio

La historia de Lina Mascareñas, a través del diálogo con figuras actualizadas y popularizadas por el espectáculo internacional modernista, pero de raigambre secular y filiación peninsular, como eran Lohengrín y Salomé, supone una alternativa singular a la misoginia inherente a estas figuras, y que a su vez enlaza, desde la perspectiva de la problemática femenina, con presupuestos desarrollados por el modernismo nacionalista español etiquetado como "generación de 1898". Al final de la novela, prescindiendo de los fetiches y ornatos externos del modernismo, renunciando al lujo y dinero, a la necesidad de la mirada del otro o de la confirmación del espejo, volviendo, como exhortaban Unamuno o Ganivet, a las raíces de una tradición hispánica y cristiana, pero también femenina, como es la literatura mística, Lina es capaz, retirada en un valle conventual castellano, de llegar al fin al encuentro con el dulce dueño, el Otro que habitaba en ella. La figura monstruosa se reconcilia consigo misma ("amada en el amado transformada") a través de la caridad cristiana entendida como maternidad simbólica y el modelo de humildad realista teresiano, no melodramáticamente quijotesco. Pero si las cabezas cortadas de Catalina y Juan el Bautista ponían fin a una época y abrían otra, en el caso de Lina, encerrada en un manicomio por sus excentricidades místicas, el final queda abierto e interrogante. Pardo no es capaz de atisbar el final de su época de transición y cambio: si Lina es loca

o santa, si debe permanecer en la *stasis* del manicomio o reincorporarse a la sociedad, si hay una alternativa a los binomios sujeto/objeto, arte/artista, hombre/mujer, queda en último término indecidido y en manos del lector: el telón permanece alzado al cerrarse la novela con la exclamación, seguida de puntos suspensivos "Hágase en mí tu voluntad..." (291).

Bibliografía

Bieder, Maryellen. "Intertextualizing Genre: Ambiguity as Narrative Strategy in Emilia Pardo Bazán". *Intertextual Pursuits. Literary Mediations in Modern Spanish Narrative.* Jeanne P. Browlow and John W. Kronik, eds. Lewisburg: Bucknell U.P., 1998: 57-75.

Bravo Villasante, Carmen. *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán.* Madrid: Revista de Occidente, 1962.

Clarín, Leopoldo Alas. *Su único hijo.* Barcelona: Océano, 2003.

Cicora, Mary A. *Modern Myths and Wagnerian Deconstructions. Hermeneutical Approaches to Wagner's Music-Dramas.* Westport: Greenwood Press, 2000.

Cortés, Francesc. "La ópera en Cataluña desde 1900 a 1936." *La ópera en España e Hispanoamérica".* Vol. II. Emilio Casares Rodicio y Alvaro Torrente, eds. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2002: 325-362.

Dayan, Peter. *Music Writing Literature, from Sand via Debussy to Derrida.* Burlington: Ashgate, 2006.

Dolar, Mladen. "At First Sight". *Gaze and Voice as Love Objects.* Renata Salecl y Slavoj Žižek, eds. Durham: Duke UP, 1996: 129-153.

Echegaray, Miguel. *El cisne de Lohengrín: zarzuela cómica en un acto y cinco cuadros, en prosa y versal original de Miguel Echegaray; música del maestro Ruperto Chapí.* Madrid: R. Velasco, 1905.

Faus, Pilar. *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra.* A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003.

Gold, Hazel. "The Novelist at the Opera: Genre and Intertextuality in *Su único hijo.*" *Intertextual Pursuits. Literary Mediations in Modern Spanish Narrative.* Jeanne P. Browlow and John W. Kronik, eds. Lewisburg: Bucknell U.P., 1998: 76-96

Granés, Salvador María. *Lorenzín, ó, El camarero del cine: parodia de la ópera Lohengrín en acto y en verso, dividido en cuatro cuadros y precedido de un prólogo.* Madrid: R. Velasco, 1910.

Jackson Veyán, José y Francisco Roig Bataller. *Lohengrín: bufonada lírica en un acto, dividido en tres cuadros, en prosal original de José Jackson Veyán y Francisco Roig Bataller; música del maestro Hermoso.* Madrid: R. Velasco, 1902.

Kramer, Lawrence. *Wagner and Modern Culture. Wagner and Strauss.* Berkeley: U. of Califonia P., 2004.

Kirkpatrick, Susan. *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931).* Madrid: Cátedra, 2003.

Lacan, Jacques. "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience." *Modern Literary Theory.* Philip Rice y Patricia Waugh, eds. Nueva York: Oxford UP, 2001.

Langdon, Helen. *Caravaggio: A Life.* Nueva York: Farrar, Strauss and Giroux, 1999.

Larson, Susan y Eva María Woods, eds. *Visualizing Spanish Modernity*. New York: Berg Publishers, 2007.

Johnson, Roberta. *Gender and Nation in the Spanish Modernist Novel*. Nashville: Vanderbilt U.P., 2003.

Pardo Bazán, Emilia. "Crónica de Madrid. El estreno de Salomé". *Crónicas en La Nación de Buenos Aires (1909-1921)*. Madrid: Pliegos, 1994.

----. *Dulce Dueño*. Ed. Marina Mayoral. Madrid: Castalia, 1989

----. *La vida contemporánea*. Madrid: Hemeroteca Muicipal de Madrid, 2005.

Pereira-Muro, Carmen. "Mimetismo, misticismo y la cuestión de la escritura femenina en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán." *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*. Núm. 4, 2006: 153-177.

Schmidgal, Gary. *Literature as Opera*. New York: Oxford UP, 1977.

Tolliver, Joyce. *Cigar Smoke and Violet Water*. Lewisburg: Bucknell UP, 1998.

Wagner, Richard. *Lohengrín: ópera romántica en 3 actos; versión española adaptada á la música por Antonio Gil y Gordaliza*. Barcelona: Imprenta Torns Hnos. y Vila, 1910.

Valis, Noel. "The Female Figure and Writing in *fin de siglo* Spain". *Reading the Nineteenth-Century Spanish Novel. Selected Essays*. Newark: Juan de la Cuesta, 2008: 291-385.

Žižek, Slavoj, y Mladen Dolar. *Opera's Second Death*. New York: Routledge, 2002.

Žižek, Slavoj. *The Plague of Fantasies*. New York: Verso, 1993.

"Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo"

> A Coruña 25, 26, 27, 28, 29 de xuño de 2007