

* *ACTAS DEL IV SIMPOSIO "EMILIA PARDO BAZÁN Y LAS ARTES DEL ESPECTÁCULO" (2008): EDICIÓN A CARGO DE JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN, CRISTINA PATIÑO EIRIN Y ERMITAS PENAS VARELA, A CORUÑA, REAL ACADEMIA GALEGA.*

Hay que felicitar a los organizadores del simposio cuyas actas se presentan en este volumen por haber elegido como tema un aspecto de la obra de Emilia Pardo Bazán muy poco tratado: su relación con las artes del espectáculo. También habría que felicitarlos por haber tenido la idea imaginativa de reunir trabajos no sólo sobre la obra dramática y periodística de la autora sino también sobre las adaptaciones cinematográficas y televisivas de sus novelas, rompiendo con los prejuicios que, con demasiada frecuencia, descartan tales adaptaciones como la tergiversación de un texto original auténtico. Resulta sumamente gratificante ver la diversificación, en tiempos recientes, de los estudios sobre esta autora, que la revelan como una figura polifacética, plenamente inmersa en la cultura de su época, en todas sus vertientes. Al considerar la diversidad de su obra, nos damos cuenta, no sólo de la infatigable energía de una mujer que ha decidido demostrar que puede desempeñar la carrera del escritor profesional que vive de lo que escribe, sino también de sus contradicciones y las complejas estrategias que supo adoptar para presentarse ante un público poco dispuesto a tolerar a las mujeres que querían tener una voz en la esfera pública.

Al principio, estaba sorprendida de que los ensayos sobre los textos dramáticos de Pardo Bazán aparecieran al final del libro, y no al principio. Pero, al leerlos, el lector se da cuenta de que, lamentablemente, los intentos de Pardo Bazán de triunfar en las tablas merecen un lugar secundario. Lo que se destaca en los tres ensayos dedicados a la obra teatral de la autora es su obcecación al no poder aceptar que este género, que establece el contacto directo con el público que ella tanto deseaba, se le escapa: un fracaso doblemente doloroso por coincidir con el momento en que Galdós negocia con éxito la transición de la novela al teatro. Resulta fascinante la información ofrecida sobre los contactos cotidianos de Pardo Bazán con los actores más famosos de la época, recordándonos que la producción cultural está inmersa en una red de relaciones sociales. Salvador García Castañeda reconstruye la recepción pública de las obras teatrales de Pardo Bazán, basándose en reseñas y epistolarios. Los epistolarios demuestran que la autora cultivaba la amistad de las principales actrices de la época -María Guerrero, Balbina Valverde, María Tubau- que correspondían a su amistad al interpretar

sus obras (*Verdad, El vestido de boda, Cuesta abajo* respectivamente). García Castañeda atribuye la incapacidad de Pardo Bazán de aceptar sus fracasos teatrales al “convencimiento de pertenecer a una élite intelectual”, lo cual la lleva a echar la culpa al mal gusto del público. Ángeles Quesada Novás hace un repaso de las reseñas teatrales escritas por Pardo Bazán para *La Ilustración Artística* de Barcelona y *La Nación* de Buenos Aires. Son especialmente interesantes sus ideas sobre la necesidad del apoyo estatal para el teatro (*La Nación*, 1911), y su insistencia en la importancia de representar el teatro clásico español (*La Ilustración Artística*, 1916), observando -curiosamente, dado su elitismo normal- que el público del Circo Price es capaz de apreciar a Rafael Borrás en *El zapatero y el rey* (160-2).

Cristina Patiño Erín nos ofrece un censo exhaustivo de los actores tratados o mencionados por Pardo Bazán (tanto de cine como de teatro): una lista realmente impresionante, incluyendo a actores franceses, italianos, portugueses, norteamericanos, rusos y japoneses. El ensayo de Patiño Erín demuestra un conocimiento admirable del teatro europeo del momento, observando cómo las ideas sobre el teatro de Pardo Bazán coinciden con las ideas contemporáneas de Stanislavski, al valorizar el teatro por sus cualidades performativas -lo cual hace todavía más inexplicables los fracasos dramáticos de la autora. Este ensayo es importante también por insistir en lo que llama los “escenarios de la sociabilidad teatral”: la “performance” de la vida social que es una parte fundamental del mundo del espectáculo (en este tipo de “performance”, Pardo Bazán sí supo desempeñar un papel destacado). Este ensayo ofrece un modelo importante de análisis cultural, al concebir el teatro como un espacio de sociabilidad. El corto artículo de Patricia Carballal Miñán sobre las actitudes de Pardo Bazán sobre los espectáculos populares de su día es un complemento útil al ensayo sustancioso de Patiño Erín, confirmando los gustos elitistas de la autora. Es un poco decepcionante aprender que Pardo Bazán se ensaña sobre todo con el espectáculo erótico (“sicalíptico”), demostrando la autora en su propia obra novelística una tolerancia admirable en las cuestiones sexuales. Esta sección sobre el teatro se cierra con el análisis por Carmen Pereira-Muro de las referencias en la novela de Pardo Bazán, *Dulce dueño*, al *Lohengrin* de Wagner y al *Salomé* de Richard Strauss (basado en la obra de Oscar Wilde),

Procediendo en orden inverso, la cuarta parte del libro se dedica a la adaptación televisiva de *Los pazos de Ulloa* y *La madre naturaleza* (titulada *Los pazos de Ulloa* escuetamente) por Gonzalo Suárez, realizada en 1985. Los estudios incluidos son parciales pero útiles. Una breve introducción

del director insiste en la importancia para él del paisaje gallego, y -sorprendentemente- en el “maniqueísmo” moral de la autora. Es una lástima que Suárez no haya querido hablar del curioso casting para esta producción: concretamente, de por qué eligió a Victoria Abril para interpretar el papel doble de Nucha/Manuela. Aunque es un rasgo genial elegir a la misma actriz para interpretar a madre e hija, la “star image” de Victoria Abril es francamente difícil de reconciliar con las dos heroínas pardobazanianas, que rechazan el estereotipo de la mujer seductora. También habría sido interesante saber por qué Suárez decidió dedicar sólo uno de los cuatros episodios a *La madre naturaleza* -una novela, a mi opinión, insuficientemente valorada.

El ensayo de Manuel Pousa Castelo hace un análisis lúcido del personaje de Perucho en la producción televisiva de Suárez, explicando la carrera cinematográfica y televisiva anterior del actor infantil Lucas Martín que lo interpreta, y concluyendo que este casting, y la importancia dada a este personaje infantil, permiten presentar esta producción, emitida en “prime time”, como un programa destinado a un público familiar. Por otra parte, Pousa Castelo observa que el actor elegido para interpretar al Perucho ya adolescente, José Luis Manzano, fue conocido por su participación en las películas de Eloy de la Iglesia sobre delincuencia urbana, “mundo al cual él mismo pertenecía” (119): al igual que en el caso de Victoria Abril, este casting no deja de ser sorprendente. Pousa Castelo observa que la bastardía de Perucho y su incesto con Manuela, pierden importancia en la miniserie televisiva: la decisión de destinar la producción a un público familiar parece haber resultado en un tipo de censura moral que no tuvo que sufrir Pardo Bazán un siglo antes bajo la Restauración. El breve artículo de José Manuel Sande informa al lector de las prácticas de adaptación televisiva de las décadas de los 70 y 80, insistiendo en la legislación vigente y los acuerdos entre RTVE y la industria cinematográfica, y notando la predilección por adaptaciones literarias ambientadas en el pasado y por los melodramas rurales, que permiten presentar temas sociales de manera oblicua. En este respecto, Manuel Sande encuentra que Suárez convierte en drama social lo que, en las novelas de Pardo Bazán, no era más que drama psicológico, por ser la autora “carlista, conservadora e defensora do clero” -una interpretación de estas dos novelas que sorprenderá a muchos de sus lectores.

Las primeras dos partes del libro -las más sustanciosas- se dedican a las adaptaciones cinematográficas de novelas y cuentos de Pardo Bazán. Jesús Filqueira y Francisca García Jáñez ofrecen su propia adaptación del cuento “El puño”, con guión técnico y story-board. Conscientes de la necesidad de

cambiar el original para otro soporte, no intentan ofrecer una lectura del texto pardobazaniano; sin embargo, el estilo de su story-board subraya la fuerte presencia de elementos góticos en la narrativa (y especialmente en los cuentos) de la autora. Alberta Passeri intenta un análisis estructuralista, modelado sobre Propp y Greimas, del cuento infantil pardobazaniano, “Príncipe amado”, con vistas a su transposición a los dibujos animados. En este ensayo echo de menos el análisis de la diferencia entre el lenguaje literario y el lenguaje cinematográfico; tampoco veo por qué “las lógicas de mercado” requieren añadir más personajes al cuento.

José Manuel González Herrán ofrece una lectura crítica aguda de la adaptación televisiva poco conocida del cuento pardobazaniano “Por el arte”, realizada por Pilar Miró en 1974 bajo el título “Ópera en Marineda”, y emitida en RTVE en 1975. González Herrán se muestra consciente en todo momento de la diferencia entre la estética cinematográfica y la televisiva-algo que no siempre se toma en cuenta. Seguramente con razón, echa la culpa de la insistencia en los toques costumbristas en la adaptación a la estética televisiva del momento, cuyas adaptaciones ambientadas en el siglo XIX -predilección que ya hemos notado- se esforzaban por recrear una puesta en escena cargada de detalles realistas, consecuente con las conocidas adaptaciones históricas de la BBC. González Herrán observa cómo Miró somete el cuento a un tratamiento subversivo característico de ella, y que, para hacerlo, tiene que luchar contra la tendencia conservadora y machista de los guionistas -lo cual nos recuerda que una película o programa televisivo es el resultado del trabajo de muchas personas, y no el producto de un solo “autor” (aunque, en este caso, Miró parece haber logrado poner su sello personal en la producción). Carmen Becerra analiza la adaptación al cine del cuento “El indulto” por Sáenz de Heredia en 1960. Becerra observa con razón que la obra cinematográfica de este director, sumamente variada, merece más atención crítica, en vez de encasillarle como el director de la notoria película *Raza* (1941), basada en un intento de guión de Franco. Sin embargo, concluye que la película traiciona totalmente la denuncia y la crítica del cuento original, convirtiéndolo en un “lacrimógeno folletín” (50) de ideología católica convencional -aunque con la interpretación de nada menos que Concha Velasco y Pedro Armendáriz, y fotografía de Cecilio Paniagua: es una lástima que no se analice la contribución a la película de estos artistas tan conocidos.

El ensayo que más me ha llamado la atención, por coincidir con mis propios intereses, es el excelente análisis de José Luis Castro de Paz de la

adaptación cinematográfica de *La sirena negra* por Carlos Serrano de Osma (1947) -un director que está empezando a recibir el reconocimiento que merece. Castro, Paz de, acierta plenamente al observar el tono negro, de impronta psicoanalítica, del cine de Serrano Osma, que recuerda, según reconoce, el cine de Hitchcock o de Welles, cineastas admirados por el director español. Castro, Paz de, cita unos comentarios lúcidos de Serrano de Osma sobre las técnicas del “nuevo cine”. Aunque Castro, Paz de, no lo dice, es evidente que Serrano de Osma hace referencia al *film noir* (término que se pondrá en circulación en Francia a partir de 1946), cuyas técnicas expresionistas Serrano de Osma comenta en los artículos que dedica a la obra de Welles, Hitchcock y Siodmak entre 1945 y 1947. Castro de Paz lee esta película -y otras del mismo momento histórico- como la expresión de un duelo y melancolía ocasionados por la guerra. Creo que también es relevante aquí el análisis feminista que se ha hecho del *film noir* norteamericano, como expresión de una masculinidad que se encuentra en crisis al volver los hombres de la guerra, encontrándose incapaces de ajustarse a la vida familiar. Aunque no debemos olvidar que Pardo Bazán supo concebir la psicología perversa de Gaspar de Montenegro a principios del siglo veinte. De todos modos, el análisis freudiano que Castro, Paz de, hace de la adaptación de Serrano de Osma -notando la importancia de que, en la película, Gaspar se sienta atraído a Rita por su hija pequeña (hijo en la novela)- es excelente, y merece desarrollarse en un estudio más detallado.

El volumen se abre con un ensayo interesantísimo de José María Paz Gago sobre la valoración del cine mudo por parte de Pardo Bazán, una de los poco escritores de su generación que supo reconocer sus posibilidades. Es fascinante ver cómo su actitud original de hostilidad, por identificar el cine con la cultura popular (el “cine de atracciones” primitivo), cambia hacia 1915, en un momento en que el cine está empezando a producir secuencias narrativas más largas. Paz Gago muestra cómo Pardo Bazán juzga el cine desde una perspectiva literaria, por su capacidad (o no) de construir una narración coherente: de ahí que, en una primera etapa, lo encuentre deficiente. Esto parece confirmar otra vez la actitud elitista de la autora, que busca un cine capaz de elevarse a la condición de arte. Paz Gago nos recuerda la atención que Pardo Bazán concede a las máquinas fotográficas o estereóscopos en *La tribuna* (25). Luis Miguel Fernández ya había observado la frecuencia de las referencias en la obra de Pardo Bazán a los aparatos pre-fotográficos: “De todos los escritores de la segunda mitad del siglo XIX, ninguno hay como Emilia Pardo Bazán que nos haya dejado tantos testimonios y a lo largo de

tantos años referidos a los más variados dispositivos ópticos¹.” La sensibilidad de la autora hacia lo visual en sus descripciones paisajísticas ha sido comentada por casi todos los críticos.

La lectura de estas actas nos deja con un conocimiento enriquecido de una autora que siempre quiso estar a la altura de sus tiempos. Su concepción performativa de las artes escénicas y su apreciación de los nuevos inventos ópticos son un buen ejemplo de ello.

¹ Fernández, Luis Miguel (2006): *Tecnología, espectáculo, literatura: Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*, Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, 2006: 262. Ver también Fernández, Luis Miguel (1997): “Pardo Bazán y el cinematógrafo de los primeros tiempos” en José Manuel González Herrán (coord.): *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, 97-112.