

8-2019

# Propuestas para (re)construir una nación : El teatro de Emilia Pardo Bazán

Margot Versteeg

Follow this and additional works at: [https://docs.lib.purdue.edu/purduepress\\_previews](https://docs.lib.purdue.edu/purduepress_previews)



Part of the [Spanish Literature Commons](#), and the [Theatre History Commons](#)

---

## Recommended Citation

Versteeg, Margot, "Propuestas para (re)construir una nación : El teatro de Emilia Pardo Bazán" (2019). *Purdue University Press Book Previews*. 33.

[https://docs.lib.purdue.edu/purduepress\\_previews/33](https://docs.lib.purdue.edu/purduepress_previews/33)

This document has been made available through Purdue e-Pubs, a service of the Purdue University Libraries. Please contact [epubs@purdue.edu](mailto:epubs@purdue.edu) for additional information.

PROPUESTAS PARA  
(RE)CONSTRUIR  
UNA NACIÓN

# Purdue Studies in Romance Literatures

## Editorial Board

Íñigo Sánchez-Llama, Series Editor  
Elena Coda  
Paul B. Dixon  
Patricia Hart  
Deborah Houk Schocket  
Gwen Kirkpatrick  
Allen G. Wood  
Howard Mancing, Consulting Editor  
Floyd Merrell, Consulting Editor  
Joyce L. Detzner, Production Editor

## Associate Editors

### *French*

Jeanette Beer  
Paul Benhamou  
Willard Bohn  
Gerard J. Brault  
Thomas Broden  
Mary Ann Caws  
Glyn P. Norton  
Allan H. Pasco  
Gerald Prince  
Roseann Runte  
Ursula Tidd

### *Italian*

Fiora A. Bassanese  
Peter Carravetta  
Benjamin Lawton  
Franco Masciandaro  
Anthony Julian Tamburri

### *Luso-Brazilian*

Fred M. Clark  
Marta Peixoto  
Ricardo da Silveira Lobo Sternberg

### *Spanish and Spanish American*

Catherine Connor  
Ivy A. Corfis  
Frederick A. de Armas  
Edward Friedman  
Charles Ganelin  
David T. Gies  
Roberto González Echevarría  
David K. Herzberger  
Emily Hicks  
Djelal Kadir  
Amy Kaminsky  
Lucille Kerr  
Howard Mancing  
Floyd Merrell  
Alberto Moreiras  
Randolph D. Pope  
Elżbieta Skłodowska  
Marcia Stephenson  
Mario Valdés

***PSRL***

volume 76

PROPUESTAS PARA  
(RE)CONSTRUIR  
UNA  
NACIÓN

El teatro de Emilia Pardo Bazán

Margot Versteeg

Purdue University Press  
West Lafayette, Indiana

Copyright ©2019 by Purdue University. All rights reserved.

∞ The paper used in this book meets the minimum requirements of American National Standard for Information Sciences—Permanence of Paper for Printed Library Materials, ANSI Z39.48-1992.

Printed in the United States of America  
Template for interior design by Anita Noble;  
template for cover by Heidi Branham.

Cover image by Castelao.  
Originally published in *El Liberal*, 23–V–1912.  
Reproduced from: Clodio González Pérez. *Castelao. Caricaturas y autocaricaturas*.  
A Coruña: Cada, 1986.

### **Library of Congress Cataloging-in-Publication Data**

Names: Versteeg, Margot, author.

Title: Propuestas para (re)construir una nación : el teatro de Emilia Pardo Bazán / Margot Versteeg.

Description: West Lafayette, Ind. : Purdue University Press, 2019. |  
Series: Purdue studies in Romance literatures ; 76 | Includes  
bibliographical references and index.

Identifiers: LCCN 2018041520 | ISBN 9781557538482 (pbk. : alk. paper) |  
ISBN 9781612495880 (epub) | ISBN 9781612495897 (epdf)

Subjects: LCSH: Pardo Bazán, Emilia, condesa de, 1852-1921--Criticism and interpretation.

Classification: LCC PQ6629.A7 Z93 2019 | DDC 863/.5—dc23 LC record  
available at <https://lccn.loc.gov/2018041520>

“las ideas se transforman  
en imágenes y representaciones sensibles,  
y estas se dramatizan”  
(*De siglo a siglo 180*)

“el teatro es [...] mi *péché mignon*.  
Iría al teatro todas las noches”  
("Crónicas de España." *La Nación*,  
2 de abril de 1916)



# Índice

## **ix Prefacio**

### **1 Introducción**

El teatro de Emilia Pardo Bazán

1 Nación y teatro

11 Pardo Bazán y el teatro nacional

18 Un teatro que hace pensar y sentir

24 Galicia

28 El teatro juvenil de Pardo Bazán

34 Organización de los capítulos

### **39 Capítulo uno**

*El vestido de boda* (1898). Mujer y nación en un monólogo teatral

### **57 Capítulo dos**

Destino y muerte en *La Suerte* (1904)

y *La Muerte de la Quimera* (1905)

58 Pardo Bazán y las nuevas corrientes simbolistas

63 *La suerte*

77 *La muerte de la Quimera*

### **89 Capítulo tres**

Violencia, perversidad y horror en *Verdad* (1906)

### **113 Capítulo cuatro**

*Cuesta abajo* (1906) y el problema de España

### **135 Capítulo cinco**

De/Regeneración en *El becerro de metal* (1906)

### **155 Capítulo seis**

*Juventud* o las (des)ilusiones del deseo (1909)

### **175 Capítulo siete**

Imperio, darwinismo y responsabilidad moral en *Las raíces* (1909)

### **197 Epílogo**

*La Malinche* (esbozo de un drama)



## *Índice*

### **217 Apéndices**

**217** Apéndice uno: Artículos escritos por Emilia Pardo Bazán y consultados en este estudio

**221** Apéndice dos: Las obras teatrales de Emilia Pardo Bazán comentadas en este libro

### **223 Notas**

### **263 Obras citadas**

### **291 Índice alfabético**

## Prefacio

Entre mis primeras incursiones en el teatro de Emilia Pardo Bazán y la terminación de este libro se miden más de diez años. A lo largo de esta trayectoria he llegado a ver que el proyecto teatral de Pardo Bazán, lejos de enfocarse tan solo en los problemas de género y sexualidad, relaciona estas cuestiones con la formación de la nación, y más concretamente con la reconstrucción de la España postcolonial. Como la autora se mete literalmente con todo y con todos para construir sus argumentos, su teatro es especialmente rico en alusiones intertextuales, de modo que con frecuencia me vi frente a fragmentos a los que no pude atribuir sentido y cuyos hilos no siempre logré anudar ...

A medida que seguí con mis lecturas y pesquisas, sin embargo, y ayudada por conocimientos adquiridos en el curso de mis proyectos anteriores (sobre la vida teatral y el periodismo decimonónico), llegué a ver cada vez con mayor claridad la producción teatral de la autora. Su proyecto empezó a tener sentido, y descubrí obsesiones y motivos recurrentes (¡si bien de ninguna manera quiero pretender haberlos captado todos!). Este “trabajo de detective” que hace la investigación tan fascinante, me ayudó también a entender mejor por qué el teatro de Pardo Bazán no tuvo éxito en su época ya que la incipiente dramaturga resultó enormemente (demasiado) exigente para espectadores cuya falta de cualidades ella misma solía criticar implacablemente.

Durante la gestación de este trabajo he contraído una deuda con numerosas instituciones y personas, a las que quiero hacer constar mi agradecimiento. La realización de este proyecto ha sido posible gracias a una beca del programa para la Cooperación Educativa Española y Norteamericana del Ministerio de Educación y Ciencia de España que hizo posible la consulta de fuentes españolas en el verano de 2010. La Universidad de Kansas me otorgó un sabático en el otoño de 2011, así como una beca de estío del Fondo de Investigación General en 2012. Un semestre en el “Hall Center for the Humanities” de la Universidad de Kansas durante el otoño de 2014 me ofreció la tranquilidad necesaria para asegurar que el proyecto llegara a su fin. Un semestre en Salamanca en la primavera de 2015 me abrió el tiempo para escribir, y una “Franklin Research Grant” de la “American Philosophical Society”

## Prefacio

en el verano de 2015 me permitió poner los puntos sobre las íes mediante una visita a la Real Academia Galega y a la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán en A Coruña. Agradezco mucho la ayuda de los bibliotecarios de la RAG y sobre todo las valiosas sugerencias de Xulia Santiso, directora de la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. Quiero extender mi agradecimiento a los encargados del departamento de préstamos interbibliotecarios de la Universidad de Kansas, y también a Pam LeRow que brindó su valiosísima ayuda con la preparación del manuscrito final.

Muchas personas me han acompañado de una manera u otra durante este proyecto. Las publicaciones de Maryellen Bieder, y más recientemente las de Joyce Tolliver, Carmen Pereira-Muro, Íñigo Sánchez-Llama y Denise DuPont, pavimentaron el camino para este trabajo. Sin las indagaciones sobre el teatro de Pardo Bazán de Montserrat Ribao Pereira y Patricia Carballal Miñán este libro hubiera sido muy diferente. Roberta Johnson, Linda Willem, Jennifer Smith, Lisa Nalbone, Ricardo de la Fuente, José Manuel Pereiro-Otero, Kay Sibbald y Lee Skinner escribieron cartas para becas, revisaron versiones previas y me dieron valiosos consejos. Especial gratitud merece Susan Walter con la que intercambié centenares de emails sobre el tema Pardo Bazán. Quiero darles las gracias a todos mis colegas y ex-colegas de la Universidad de Kansas, en especial a Stuart Day, Jorge Pérez, Santa Arias, Araceli Masterson-Algar y Vernon Chamberlin por su aliento y buenos consejos.

Algunas secciones del libro vieron la luz anteriormente en otras publicaciones. Parte del capítulo sobre *El vestido de boda* se publicó en forma embrionaria en *Hispania*, y segmentos de los capítulos sobre *Verdad* y *Cuesta abajo* aparecieron en *Siglo Diecinueve* y *ALEC* respectivamente. Sobre *Verdad* publiqué también un ensayo enfocado en la enseñanza de la obra en la colección *Approaches to Teaching the Works of Emilia Pardo Bazán*, que codirigí con Susan Walter y que fue publicada por la Modern Language Association of America. Una versión de *El becerro de metal* apareció en *Siglo Diecinueve* y, otra versión, en inglés, en el volumen *Intersections of Race, Class, Gender, and Nation in Fin-de-siècle Spanish Literature and Culture*. Parte del capítulo sobre *La Malinche* apareció en *Hecho teatral*. Agradezco a los editores por acceder amablemente a su reimpresión en este libro.

## *Prefacio*

Como siempre, estoy en deuda con mi marido e hijo por su paciencia y tolerancia durante este proyecto. Dedico este libro a la memoria de mi abuela Anna, quien me enseñó que los estudios enriquecen la vida y que hay muchas maneras de ser una mujer fuerte.



## Introducción

# El teatro de Emilia Pardo Bazán

### Nación y teatro

En 1892 Benito Pérez Galdós agitó la opinión pública con su drama *Realidad*, una obra que ha sido considerada como un hito en la historia del teatro español por su representación realista de la sociedad española de su tiempo. En *Realidad*, Pérez Galdós representa a un marido engañado que perdona a su esposa adúltera en vez de matarla. Al dismantelar la visión del mundo maniquea inherente al paradigma melodramático que hasta entonces dominaba la escena española, y al retratar a ambos cónyuges como ni enteramente inocentes ni enteramente culpables, Pérez Galdós sugiere que a finales del siglo XIX el tradicional código de honor español quede desprovisto de toda relevancia. Augusta, la protagonista femenina (interpretada por la actriz María Guerrero), no morirá a causa de su transgresión.<sup>1</sup>

Más de una década más tarde, Emilia Pardo Bazán estrenó su drama *Verdad*<sup>2</sup> (1906) en el que critica a su colega y amigo Pérez Galdós por la que ella consideraba una representación demasiado optimista de la España de su tiempo. Si en *Realidad* Pérez Galdós evita el feminicidio final, Pardo Bazán abre *Verdad* (1906) con un monstruoso crimen en pleno escenario. Contrario al generoso Orozco, el protagonista de *Verdad* es un psicópata que después de un presumido ataque a su honor, no vacila en estrangular a su compañera femenina (otro papel de María Guerrero). En *Verdad* la dramaturga recicla conscientemente las convenciones del melodrama, que combina con elementos nuevos pertenecientes al género gótico, la literatura policíaca y el teatro de Ibsen para concienciar a sus espectadores de la situación sumamente crítica en la que se encuentra la nación y las pocas garantías de seguridad que ésta ofrece a las mujeres españolas.<sup>3</sup>

El presente estudio explora cómo Pardo Bazán (1851–1921) imagina y engendra la nación española en su producción teatral finisecular que vio la luz entre 1898 y 1909. Basándome en un marco teórico que combina los estudios sobre la nación (post-imperial) con la teoría teatral y las aportaciones recientes sobre las emociones y los afectos, así como una serie de estudios de perspectiva feminista, examinaré las propuestas teatrales de Pardo Bazán para salir de la crisis de fin-de-siglo. A la zaga de la debacle de 1898, cuando la introspección colectiva dirige la mirada de los autores hacia la patria (vista como problema), Pardo Bazán expone en su teatro sus ideas sobre la crisis finisecular, reflexiona sobre el lugar de España en la arena internacional (enfaticando su misión civilizadora), critica el poder embriagador de la que llama la leyenda dorada (el glorioso pasado español) y ve la causa de los males de la patria en la falta de educación de sus habitantes (“el secreto de nuestros males”) y en la desigualdad entre hombres y mujeres. Pardo Bazán no comparte la nostalgia de sus contemporáneos masculinos por un pasado perdido. En vez de enfocarse en el ayer, la autora se interesa por la España presente, y se imagina un futuro en el que nuevas configuraciones sociales sean posibles. En lugar de ubicar sus obras en una Castilla ancestral que cree la ilusión de un espacio unificado y que suprime toda diversidad, Pardo Bazán sitúa varias de sus piezas teatrales en un lugar ex-céntrico: su Galicia natal. Para la autora los problemas regionales son inseparables de los nacionales y los problemas nacionales son inseparables de la cuestión de la mujer. En su producción teatral la incipiente dramaturga apela tanto al raciocinio como a las emociones de sus espectadores/lectores para hacerles pensar y sentir que son los hombres los que constituyen el problema nacional. Pardo Bazán, que veía las cosas muy claras, ilustra con sus obras de teatro que en su opinión “la clave de nuestra regeneración está en la mujer” (“Conversación” 330).

La reflexión crítica sobre la nación—como vemos manifestada en *Verdad*—ha sido una constante en la obra de la autora. El concepto de la invención o construcción simbólica de una nación mediante el discurso ha sido desarrollado por historiadores como Benedict Anderson y Eric Hobsbawm, y para el caso español por, entre otros, José-Carlos Mainer, Jon Juaristi y E. Inman Fox. Sin embargo, no ha sido hasta mediados de los años ochenta del siglo pasado cuando los estudiosos como George Mosse han empezado

a considerar las nociones de género y sexualidad como componentes esenciales de la nación y del nacionalismo. Con respecto a la literatura española Christine Arkininstall, Kirsty Hooper y Roberta Johnson han manifestado su asombro ante la poca o nula atención que se ha prestado a la contribución de las mujeres escritoras a la elaboración de conceptos relacionados a la nación, la cultura y la historia.<sup>4</sup> Rompiendo con los paradigmas de su época, Pardo Bazán contribuyó al proceso de construcción de la nación en sus escritos novelísticos, como figura pública intelectual y, como veremos, también como dramaturga.<sup>5</sup> Siguiendo el camino indicado recientemente por Carmen Pereira-Muro, que ha demostrado convincentemente que Pardo Bazán, como ardua defensora del proyecto realista, compartió plenamente el nacionalismo cultural de sus compañeros novelistas de la así llamada “Generación de 1868” (*Género*), y por Íñigo Sánchez-Llama, que ha insistido en el “nacionalismo cívico” que permea la obra crítica finisecular de la autora (“Introducción”), el presente estudio enfoca en las contribuciones que Pardo Bazán como dramaturga brinda al debate sobre la nación.

El ya clásico análisis de Benedict Anderson demuestra que el proceso de formación de la nación no quedó de ninguna manera limitado a las iniciativas del estado, sino que, en términos culturales más amplios, también tuvo lugar en la esfera pública como la describe Jürgen Habermas. La prensa y la cultura impresa (y como veremos también el teatro) desempeñaron un papel crucial en promover un imaginario nacional, al crear un público lector homogéneo, que compartiera intereses y ansiedades, respaldara valores burgueses, y tuviera hábitos comunes de consumo cultural (Labanyi, “Relocating” 169–71).<sup>6</sup> En España, los escritores realistas de la Restauración—y Pardo Bazán con ellos—, se indignaron ante los débiles e ineficaces intentos del estado para crear una nación en el sentido liberal y moderno, y asumieron la tarea, en las palabras de Leopoldo Alas “Clarín,” de “remover y conmover la conciencia nacional” (*Teoría* 92).<sup>7</sup> Procedieron a imaginar esa posible nación a través de la novela realista y se metieron a escribir una novela nacional “de calidad,” una literatura “viril,” con la que intentaron reivindicar para España su condición de potencia intelectual en el contexto europeo con un producto vinculado al realismo español del Siglo de Oro (Cervantes y el *Quijote*). Además, buscaron recuperar un mercado nacional (invadido por



folletines franceses) y proteger el oficio del escritor (amenazado por el sistema de la producción por entregas) (Jagoe “Disinheriting”; Blanco “Gender”).<sup>8</sup>

Pardo Bazán participó activamente en este proyecto de nacionalismo cultural pese a los compromisos que para ella implicó su involucración. Las mujeres habían quedado excluidas de la nación liberal, ya que ésta fue ideada como “contrato social” establecido exclusivamente entre hombres, es decir como manifestación de una “fraternidad” varonil, cuyo sujeto nacional era obviamente masculino (Mayer 6). En su libro *Nationalism and Sexuality*, George Mosse afirma que el concepto moderno de la masculinidad occidental—y como consecuencia también el de la mujer pasiva y subordinada al hombre—surge con la emergencia de la nación moderna (10). Como mujer dentro de un mundo de hombres, Pardo Bazán trataba de negociarse un espacio como autora y sujeto en una cultura nacional que ella misma concebía como masculina, tanto por ser sus colegas todos varones (Pereda, Valera, Pérez Galdós, Clarín, Palacio Valdés, etc.), como por los términos exclusivamente masculinos del nacionalismo cultural del movimiento realista (Pereira-Muro “Maravillosas” 71–74).<sup>9</sup> Si quería ser tomada en serio como autora—en vez de ser descalificada como “literata”—y tener acceso a las instituciones culturales más prestigiosas del país (ej. el Ateneo), la escritora debió necesariamente aceptar el carácter masculino de la literatura nacional de la que anhelaba formar parte.<sup>10</sup> En su producción literaria, sin embargo, Pardo Bazán se esforzaba continuamente por reclamar para la mujer el protagonismo como sujeto nacional que le era negado por la cultura decimonónica.<sup>11</sup> La autora comparó la reintroducción de la mujer en la sociedad, en feliz formulación de Carmen Pereira-Muro, a una “necesaria *transfusión de sangre* que daría nueva vida a la *anémica* nación” (*Género* 5, la cursiva es mía).

Cuando, a finales del siglo XIX, Pardo Bazán sigue conscientemente los pasos de sus colegas novelistas de la generación realista (Pérez Galdós, Alas) en un esfuerzo de consagrarse como escritora dramática y renovar la languidecente escena española con un teatro nacional de calidad, la autora (que ya tuvo que aceptar el carácter masculino de la literatura nacional) debe de nuevo ganarse un lugar en otro mundo masculino, el del teatro. En el ínterin, tanto Pardo Bazán como la sociedad española han cambiado. La autora ha experimentado una mayor concienciación feminista, como

demuestra su ensayo “La mujer española” (1890).<sup>12</sup> En cuanto a la realidad social española, la brecha cada vez mayor entre esta realidad y el proyecto literario nacional de la generación realista ha resultado en la creación del tópico de España como anomalía o fracaso (Pereira-Muro, *Género* 29).<sup>13</sup> En 1899 Pardo Bazán se muestra altamente indignada sobre el silencio de los miembros de su generación (“no han abierto la boca”) ante los acontecimientos del 98: “Me duele ver que las letras conservan actitud de impasibilidad en presencia de tan terribles golpes” (“Asfixia.” *De siglo* 163). La autora, por su parte, no vacila en compartir su desencanto con los jóvenes escritores que más tarde recibirían la etiqueta de Generación del 98. Las repuestas de la autora a los acontecimientos no son menos emocionales y ambivalentes que las de los intelectuales finiseculares que han sido analizadas por Javier Krauel.<sup>14</sup> Pardo Bazán, que en su *Discurso pronunciado en los juegos florales de Orense* (1901), les ruega a sus oyentes que “no me neguéis, repito, en atención a mi sexo, que pueda hablaros de los males de la Patria” (*Obra crítica* 314), reivindica como mujer su derecho a discutir cuestiones relacionadas con la identidad nacional y el estado de la nación. La autora coincide con los intelectuales finiseculares tanto en el diagnóstico pesimista del “problema de España” como en ver una posible solución a la crisis en un mayor autococonocimiento por parte de los españoles. Al igual que Unamuno, Ganivet, Maeztu y otros escritores, pero desde una perspectiva innegablemente femenina, la autora manifiesta su disconformidad con y preocupación por la España finisecular.<sup>15</sup>

En el imaginario español del fin-de-siglo la idea de la “nación” siguió vinculada a la del imperio. El llamado “turno imperial” en los estudios culturales ha dirigido la atención crítica hacia el impacto de las historias imperiales en las sociedades metropolitanas tras la descolonización y más allá (Burton 2). Edward Said, en *Culture and Imperialism*, postula que el imperio y las preocupaciones imperiales eran “constitutively significant” en los textos europeos, aún cuando estos textos no trataron del imperio (66). Es decir, el imperio no fue simplemente un fenómeno *out there*, sino una parte fundamental y constitutiva de la cultura metropolitana y de la identidad nacional de la patria, donde influenció en el debate político, la estructura social, el discurso intelectual y la imaginación de la gente (Burton 3). Si bien Said y otros no se refirieron específicamente al caso español, sus ideas son relevantes para

la producción cultural finisecular española. Los estudios históricos recientes de Christopher Schmidt-Nowara, Josep Fradera y otros nos han enseñado que durante el siglo XIX, el imperio colonial español desempeñó un papel central en el proceso de formación de la nación. Si bien el imperio español de la temprana edad moderna estuvo en declive desde hace mucho tiempo, y España perdió la mayor parte de sus posesiones en el nuevo mundo como consecuencia de las revoluciones independentistas hispanoamericanas (1808–26), el colonialismo continuó a desempeñar un papel clave en las discusiones de los españoles sobre los contornos de su nación y en la articulación de una identidad nacional española. Siguiendo una sugerencia de Alda Blanco, quien se basa en el concepto de “former present” acuñado por el antropólogo David Scott, leeré por ende la producción textual y teatral de Pardo Bazán en el contexto de un presente pasado que fue innegablemente determinado por una conciencia imperial (incluso si las obras tratan sólo indirectamente del imperio) (Blanco, “Spain” 4).<sup>16</sup>

Joyce Tolliver y otros críticos han manifestado su perplejidad ante las ideas de Pardo Bazán que resultan a veces “unabashedly imperialist” y en algunos casos incluso “disturbingly racist” (Tolliver, “Pardo Bazán” 93). ¿Cómo fue posible que esta autora con sus ideas tan progresistas sobre el género sexual pueda ser tan vehementemente colonialista cuando se trata de su postura en el debate colonial?<sup>17</sup> La respuesta es que en el siglo XIX y a principios del siglo XX el concepto de “imperio” no fue considerado como causa de abyección ni tuvo la carga de inmoralidad que tiene hoy en día. Más aun, para la inteligencia liberal española el colonialismo fue un proyecto moderno y por ende progresista para la nación (Blanco, “Spain” 7). Conviene enfatizar aquí que la reducción considerable del poder imperial español tuvo lugar precisamente en una época en la que los países del norte de Europa tales como Inglaterra, Francia y Alemania estaban en el proceso de convertirse en los nuevos poderes coloniales (y podemos añadir a los EEUU como poder colonial emergente en 1898). En la que Hobsbawm ha llamado “edad del imperio,” cuando aproximadamente un cuarto de la superficie de la tierra de nuestro planeta fue distribuido y redistribuido como colonias entre media docena de estados (*Age* 59), el imperio fue un objeto de deseo y un componente crucial en los imaginarios nacionales de los países capitalistas. Si bien España por cierto “no se resignaba

a desaparecer del selecto club de países que en el siglo XIX se repartieron el mundo en beneficio propio” (Fradera 687), los intelectuales españoles eran sumamente conscientes que la amputación simbólica de la pérdida del imperio apartó al país de la modernidad, de “Europa,” y del “Occidente” (Iarocci, *Properties* 8). No hay duda que esta amputación simbólica afectó el pensamiento de Pardo Bazán que escribió en 1899: “Esta nación [...] parece cabalmente predestinada [...] a tomar parte activísima en la marcha y adelantos de la civilización del mundo [pero] al finalizar nuestro siglo se discut[e]n seriamente sus derechos a figurar entre los pueblos cultos” (*La España* 64). La conciencia colonial y el apego emocional al imperio no pueden ser mejor expresados.

Discursivamente, los emergentes imperios del norte de Europa se esforzaron mucho por representar a su anterior rival España bajo una luz desfavorable—por “pintarnos feos” diría Pardo Bazán (“Columnas de humo.” *De siglo* 31)—y por atribuir a España una identidad explícitamente no moderna. Tanto la así llamada “leyenda negra” como las narraciones orientalistas que representaron al país como presumidamente retrasado ilustran este fenómeno. Estos estereotipos de la identidad nacional española convergieron hasta cierto punto con la visión que los españoles tuvieron de sí mismos. En una conferencia que Pardo Bazán dio en 1899 para la prestigiosa Société de Conférences en París, la autora afirma que no sólo los franceses que viajaron a España percibieron el país por la bruma de la leyenda romántica (*La España* 62). Los españoles mismos habían creado la que Pardo Bazán llama una “leyenda dorada” (el inverso de la leyenda negra), una peligrosa serie de convicciones fuertemente arraigadas y basadas en el poder embriagador del pasado glorioso español que ahora socavaban la vitalidad de la nación. “¿Quién no leyó, en verso o en prosa, todo aquello de que hemos sido señores del mundo, con lo otro de que el sol no se ponía en nuestros dominios, y por contera lo de nuestro leonino valor y nuestro heroísmo que al orbe asombra?” (“Despedida.” *Nuevo Teatro Crítico* [NTC] 3.30 [1893]: 304).<sup>18</sup>

La leyenda dorada, escribe Pardo Bazán en 1899, ha falseado el juicio de los españoles, incapaces de tomar conciencia de los verdaderos problemas que atormentan al país. Aludiendo a Lord Salisbury que en un discurso del mismo año habló de “naciones moribundas” (Torre del Río 171–72), la autora afirma que el resultado es “una España tan diversa de la que fantaseábamos;

una España de *empobrecida sangre*, de agotados nervios, de mal cultivada inteligencia” (*La España* 89, la cursiva es mía). A Pardo Bazán le resulta altamente preocupante que los españoles actúen conforme a la leyenda dorada, la cual, según la autora, es una “creación colectiva de los españoles” que éstos han “comunicado a los extranjeros” (*La España* 61). Le molesta que sus compatriotas den, en las palabras de Michael Iarocci, un *performance* de su identidad como fundamentalmente no moderna, que favorece grandemente a los países del norte de Europa deseosos de repartirse el mundo y expulsar discursivamente a España de la modernidad (*Properties* 23–26). En los últimos párrafos de la conferencia de París, Pardo Bazán respalda por ende explícitamente a la exigua minoría de intelectuales que aspiran a despertar a los españoles y “reemplazar el ideal legendista [sic] por el ideal de la renovación, del trabajo y del esfuerzo” (*La España* 89). La biografía que se adjunta a la versión publicada de la conferencia revela quiénes constituyen esta minoría: Lucas Mallada, Macías Picavea, Ramiro de Maeztu, Miguel de Unamuno, Joaquín Costa ... (*La España* 91–97).<sup>19</sup>

Es cierto que la representación que los países del norte de Europa divulgaron de España fue la de una nación retrasada, y que los españoles acogieron por lo menos parcialmente esta representación y dieron un *performance* de la identidad no moderna que la Europa del norte les había atribuido. Pero la cosmopolita Pardo Bazán percibió también lo moderno como una fuerza poderosa e inquietante *dentro* de la cultura española, mientras que al mismo tiempo su ubicación en una nación europea periférica le abrió los ojos a las deficiencias de la modernidad extranjera. Dentro de los límites ideológicos que determinaron su pensamiento, la autora explora una serie de soluciones para insertar su país dentro de la comunidad de países civilizados y para llevarlo a la vanguardia de la modernidad europea. Muchas de sus obras intentan responder a la pregunta: “¿Qué podemos hacer para ser modernos?” (Shkatulo).

Una de las sugerencias que avanza la autora en este contexto es que es tiempo para otro tipo de literatura, una literatura que corresponda mejor con la situación de la nación: “[u]n pueblo como el español tan atrasado, tan decaído, necesitaría más bien una literatura de acción, estimulante y tónica, despertadora de energías y fuerzas, remediadora de daños” (“Asfixia.” *De siglo* 163–64).<sup>20</sup> La literatura debe inculcar el sentimiento patriótico y

excitar las emociones del público: “Nuestro público necesita que el arte le inculque *ciertos sentimientos y ciertas memorias*, que por el camino de la ciencia no aprenderá nunca” (NTC 2.23 [1892]: 101–02, la cursiva es mía). Pero Pardo Bazán, que en su producción periodística se quejaba constantemente de la falta de lectores, suscriptores de revistas, compradores de libros, en resumen de la indiferencia e ignorancia del público, sabía perfectamente “que en este pueblo, nadie leería esa literatura (ni la otra)” (“Asfixia.” *De siglo* 164). Y con una alusión a la terminología médica tan en boga con los regeneracionistas, la autora concluye: “Precisamente he aquí uno de los síntomas de nuestra *enfermedad*; la inapetencia literaria” (164, la cursiva es mía).<sup>21</sup>

Así es que en los años alrededor del Desastre de 1898 y en el período que siguió a la pérdida de los últimos vestigios del imperio español, Pardo Bazán optó por un género diferente. La novelista se volvió dramaturga y produjo una serie de propuestas teatrales para revitalizar la patria después de la debacle colonial.<sup>22</sup> Ya antes en la década de los noventa, dos de sus más ilustres compañeros de la así llamada Generación de 1868 le habían precedido en el afán de contribuir, ahora desde el escenario, al nacionalismo cultural: Benito Pérez Galdós con *Realidad* (1892) y Leopoldo Alas “Clarín” con *Teresa* (1895). Tanto Pardo Bazán como sus colegas masculinos consideraron el teatro, donde la comunicación entre las ideas del autor y el público es más directa, de gran importancia para el progreso de la sociedad, e insistieron en su regeneración (Hernández 95).<sup>23</sup>

La nación es reproducida cultural, social y simbólicamente mediante la performatividad de sus miembros (Mayer 8), y si bien los estudiosos del nacionalismo cultural (Bhabha, Said, Anderson y otros) suelen subestimar la contribución del teatro a este proceso, el especialista en estudios teatrales Stephen Wilmer insiste en la importancia y eficacia del teatro para representar y retar los valores nacionales y la noción de la identidad nacional (1).<sup>24</sup> El teatro (como el cine) crea espectáculos públicos con cuerpos sexualizados, y contribuye de esta forma a inculcar una inversión erótica en el romance nacional. Además, puede servir para formular contranarrativas que revelen los peligros implícitos en las representaciones hegemónicas de la historia nacional (Parker, “Introduction” 12).<sup>25</sup>

Las características retóricas y semióticas inherentes al teatro convierten este género en un medio particularmente eficaz para

transmitir las nociones de lo que pertenece a la nación y lo que queda fuera de este concepto. Las obras que expresan los valores nacionales suelen ser representadas en un espacio público (una sala de teatro), donde por un lado pueden reivindicar que representan una identidad nacional, y por otro invitar a la comunidad a juzgar las representaciones que ofrecen de esta identidad. Las actuaciones en vivo proveen los problemas abstractos de caras y cuerpos humanos y colocan estos cuerpos y caras en el mismo tiempo y espacio que el público (Muse 176). Como lugar de interacción entre los actores y los espectadores el teatro es un microcosmos de la comunidad nacional. A diferencia del lector solitario, el espectador teatral forma parte de un conjunto de espectadores que pueden expresar su apoyo o rechazo en presencia de los actores y los demás espectadores. En consecuencia y conforme a la noción del “plebiscito cotidiano” formulada por Ernest Renan,<sup>26</sup> el teatro puede servir de foro público en el que la audiencia escudriña la retórica política y evalúa la validez de las representaciones de la identidad nacional, juzgando las imágenes de sí misma (Wilmer 1–2).

En todo momento, la noción hegemónica de la nación es contestada por los grupos rivales dentro de esta misma nación que buscan afirmar o imponer sus propios valores culturales. Andrew Higson explica este fenómeno cuando afirma que una identidad nacional estable y coherente siempre se produce “at the expense of repressing internal differences, tensions and contradictions—differences of class, race, gender, religion, etc.” (62). Los grupos subalternos contrastan la representación hegemónica del grupo dominante con una identidad más pluralista o contrahegemónica (Wilmer 3). Peggy Phelan y numerosos otros teóricos del *performance* han señalado que las actuaciones en vivo, que se definen por cualidades de presencia, personificación, e interacción con el público, se prestan particularmente bien a llamar la atención a aquellos aspectos de la sociedad que han sido reprimidos o que la gente simplemente se niega a ver (*Unmarked*). Pardo Bazán fue muy consciente de la importancia del teatro para el proceso de formación de la nación: “El teatro de cada pueblo y de cada período de la vida histórica de ese pueblo, *revela* el desarrollo de su evolución” (“La vida contemporánea.” *La Ilustración Artística* [IA] 1.305, 1 de enero de 1907, la cursiva es mía). Las obras teatrales de la autora contestan en varios aspectos la imagen hegemónica de la nación. Buscan abrir los ojos a los espectadores y mostrarles los

aspectos misóginos de esta nación para reivindicar una identidad nacional que privilegie la posición de las mujeres en vez de reducir las a un grupo marginado y oprimido en la sociedad.

### **Pardo Bazán y el teatro nacional**

La producción teatral de Pardo Bazán comprende unas veinte obras compuestas casi todas entre 1898 y 1909. Si bien el inventario de esta producción se ha ampliado recientemente y no es aún definitivo (Ribao Pereira, “Estudio Preliminar” 15), es cierto que tan sólo cinco de estas obras han sido representadas y no siempre con éxito: el monólogo *El vestido de boda* (1898); el “diálogo dramático” *La suerte* (1904); y los dramas *Verdad* (1904), *Cuesta abajo* (1906) y *El becerro de metal* (1906, estrenado en 1922). Tres obras más han sido sólo publicadas: *Juventud* y *Las raíces* (en el tomo 35 de las *Obras completas* de la autora, 1909) y *La muerte de la Quimera* (como capítulo previo a la novela *La Quimera*, 1905). Las restantes obras teatrales de Pardo Bazán han sido conservadas en forma manuscrita y fragmentaria. Así es que disponemos de una serie de intentos juveniles de la autora: *Perder y salir ganando*, *El Mariscal Pedro Pardo*, *Tempestad de invierno*, *Adriana Lecouvreur* (una traducción incompleta de la obra homónima de Scribe y Legouvé), *Ángela*, y *Plan de un drama [En Extremadura]*. También existen, tampoco en forma completa, los textos siguientes: *Fragmento de un drama [Soleá]*, *Los Peregrinos*, *La Malinche*, *Asunto de un drama [Los señores de Morcuende]*, *Un drama*, y *La Canonessa*, una traducción incompleta de *La patrie en danger* de Edmond de Goncourt. De atribución dudosa y discutible es *El sacrificio*.<sup>27</sup> Dentro de la extensa producción creadora de la autora, su teatro es un terreno frecuentemente pasado por alto. Sin embargo, los críticos que se han ocupado más o menos detenidamente de las obras teatrales de Pardo Bazán, como Elaine Farlow, Salvador García Castañeda, Francisco Nieva, Dolores Thion-Soriano Mollá, Mary Lee Bretz, Maryellen Bieder, María Prado Mas, John Wilcox, Anxo Albuín González, Javier López Quintáns, y sobre todo Montserrat Ribao Pereira y Patricia Carballal Miñán, han señalado unánimemente que las obras de teatro de la autora son mucho más que un fracaso interesante y pueden ofrecer una perspectiva innovadora de los problemas que discutimos cuando analizamos otras obras contemporáneas a su producción teatral.



Pardo Bazán escribió su teatro para verlo representado y la autora dedicó mucha atención a la escenificación de sus obras. Estas obras se estrenaron en teatros importantes de Madrid (Teatro de Lara, Teatro de la Princesa, Teatro Español, Gran Teatro [antes Teatro Lírico]) y de Galicia (Teatro Principal, A Coruña). La autora seleccionó con mucho cuidado a unos intérpretes de primera categoría (Balbina Valverde, María Álvarez Tubau, María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza, Enrique Borrás ...) y prefirió para algunos de los estrenos los beneficios de los actores que le garantizaron un público benevolente. La elección, para el estreno, de una función de beneficio de un actor respetado, minimizaba las posibilidades de un fracaso y revela la importancia que Pardo Bazán da al éxito de su obra. La autora solía proveer sus piezas de detalladas acotaciones que incluso precisaron la posibilidad de suprimir uno de los actos “[s]i se juzgase oportuno por razones de brevedad o de conveniencia,” para asegurarse que no hubiera ningún obstáculo que impidiera la tan deseada representación (TC 170).

A pesar de los esfuerzos de la dramaturga, las representaciones de sus obras teatrales tuvieron un éxito muy moderado. Las piezas de Pardo Bazán generaron numerosas críticas que tienen que ver tanto con la estructura de las obras mismas como con el género sexual de la que Pérez de Ayala llamó “nueva Lope con faldas” (en Bravo Villasante, “Introducción” 7). Un espectador incluso le recomendó a la dramaturga: “Que se vaya a hacer calceta” (Morote 276). Pardo Bazán se mostró siempre muy consciente del carácter *ad feminam* de las críticas que tuvo que aguantar: “A ningún escritor vivo, y acaso a ninguno de mi generación, le han sido dirigidos los ataques que a mí. No ataques del género literario [...] La base de esas censuras es personal” (*Discurso en la inauguración* 8). Como causa de la falta de éxito de las piezas teatrales de Pardo Bazán se han aducido tanto la inexperiencia de la incipiente dramaturga como la falta de preparación de su público (Nieva 190). El primer argumento lo considero algo discutible. Aunque le faltaba experiencia a la escritora, no le falta ingeniosidad a sus obras. Además, la autora fue una gran conocedora del teatro de su tiempo. El segundo argumento, sin embargo, sobre la modernidad de sus obras en combinación con las expectativas del público finisecular, me parece más convincente y en éste ha insistido la misma Pardo Bazán (“La vida contemporánea.” IA 1.261, 26 de febrero de 1906).

Si bien los estrenos de las obras teatrales de Pardo Bazán tuvieron lugar bastante tarde en la carrera literaria de la autora, su fascinación por la escena arrancó, sin embargo, de muy atrás y la creación dramática siempre había ocupado un lugar central en su pensamiento artístico. Sus “Apuntes autobiográficos” (1886) revelan el interés que desde muy joven tuvo por el arte teatral. Según confesión propia, una vez instalada en Madrid en 1889 no perdía oportunidad de asistir al teatro, con asiduidad y ojo crítico (“Apuntes” 29; Quesada Novás 155–56).<sup>28</sup> En 1906 la autora escribe que “ensayos, estrenos, éxitos y la mecánica interior que esto lleva en sí, despiertan mi curiosidad lo suficiente para entretemerme como a un mero *dilettante*, por la observación y análisis de pasiones, miserias, luchas e ilusiones que ello envuelve” (“La vida contemporánea.” *IA* 1.261, 26 de febrero de 1906). Una década más tarde esta afición no ha disminuido: “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).

Pardo Bazán no nos ha dejado ningún texto que recoja programáticamente todas sus ideas sobre el teatro, pero sí disponemos de las muchas y muy perspicaces reseñas teatrales que la autora escribió en el curso de su vida y en las que emite sus juicios sobre el teatro y los caminos que éste, a su parecer, debería tomar. Estas reseñas, en las que la autora considera el teatro como espectáculo y demuestra tener un gran conocimiento de la escena española y extranjera, se publicaron entre otras en *La Ilustración Artística (IA)* de Barcelona, en la que escribió desde 1896 hasta 1916 la sección quincenal “La vida contemporánea”; en *La Nación* de Buenos Aires (periódico en el que escribió desde 1879 hasta 1921), y sobre todo, desde las páginas de la sección “Revista de Teatros” de su *Nuevo Teatro Crítico (NTC)*, que redactó entre 1891 y 1893. En sus artículos la autora se queja repetidas veces de la ausencia de un auténtico teatro “nacional,” y atribuye la situación decaída de “nuestra malaventurada escena” (“Los estrenos.” *NTC* 2.15 [1892]: 110) a la indiferencia y el hastío del público cuya educación teatral consideró de primera urgencia si se quería remediar la falta de interés por todo lo que no fuera la ópera o las bufonerías de los teatrillos por horas.

En la España finisecular, y con el crecimiento de la capital, había nacido en Madrid una cultura urbana cuya manifestación

más palpable era la expansión de la vida nocturna y la proliferación de los teatros. Hasta la llegada del cine, los teatros eran lugares importantes de sociabilidad donde la clase media venía noche tras noche para ver y, sobre todo, para dejarse ver.<sup>29</sup> La situación del teatro fue en muchos aspectos parecida a la que los miembros de la llamada Generación del 1868 encontraron con respecto a la novela. Si es cierto que en las últimas décadas del siglo XIX el teatro estaba dominado por un limitado número de dramaturgos de gran renombre, también lo es que centenares de autores menores compitieron con ellos por la atención del público con una producción a destajo de traducciones y arreglos de obras francesas y un teatro festivo y poco trascendente, el género chico, que gozó de una tremenda popularidad. El calificativo “varonil” era uno de los mejores elogios que podían hacerse a un dramaturgo (Gies, *The Theatre* 326), y sólo algunas mujeres dramaturgas se atrevieron a hacer unas modestas incursiones en este mundo masculino (Wilcox; Gies, *The Theatre*).<sup>30</sup>

Después de los éxitos de Tamayo y Baus y López de Ayala (*Consuelo*, 1878), maestros de la así llamada “alta comedia” cuyas obras bien hechas representan una clase alta que ve amenazados sus privilegios y poder por una movilidad social posibilitada por el dinero, la escena española de la segunda mitad del siglo XIX fue dominada por José Echegaray. Este ingeniero-vuelto-dramaturgo incorporó las tensiones manifiestas en la sociedad en un aparatoso teatro melodramático de conflictos maniqueos y grandes emociones, escrito en un lenguaje anacrónico y recargado, que iba dirigido a la clase media-alta que controlaba las riendas sociales, económicas y políticas del país (Gies, *The Theatre* 294). El dramaturgo consiguió su autoridad artística al permear la vieja fórmula melodramática con formas dramáticas de mayor prestigio (explotó primero el drama romántico y el teatro del Siglo de Oro; en su madurez se aproximó al realismo y naturalismo).<sup>31</sup> En una carta a la actriz María Guerrero, Echegaray afirma saber exactamente cómo agradar a los espectadores: “el público no siente y no aplaude más que tres cosas: *chistes* más o menos toscos, *valentías* más o menos heroicas, o *situaciones* de efecto. En el teatro sólo tiene gran efecto el efectismo” (en Ríos-Font, *Rewriting* 76). En un esfuerzo de ponerse al día Echegaray pretendió conectar con la ideología de su época. Pero si sus personajes apoyan los ideales progresistas y muestran la hipocresía de muchas creencias morales, al final nunca

encuentran un lugar en la sociedad. En las obras del dramaturgo el ideario liberal coexiste con modelos de conducta reaccionarios, por lo que a fin de cuentas, en las palabras de Wadda Ríos-Font, el teatro de Echegaray es un teatro hegemónico; sus obras apoyan encubiertamente lo opuesto de la ideología progresista que las hace tan atractivas para el público liberal (*Rewriting* 61). Y no es muy diferente el caso de sus seguidores (Eugenio Sellés, Leopoldo Cano, José Feliú y Codina, Joaquín Dicenta ...).

Pardo Bazán reseñó las obras de Echegaray en varias publicaciones de su *Nuevo Teatro Crítico*. Al igual que Leopoldo Alas “Clarín” y Benito Pérez Galdós, la autora estimó a Echegaray por lo que sabía conseguir dentro de las limitaciones del escenario de su época. Admiró la maestría dramática de Echegaray y notó que entre los dramaturgos de su tiempo el autor de *El gran galeoto* fue el único con valor estético. (Pardo Bazán respaldó también la candidatura de Echegaray al premio Nobel en 1904.) Aunque para la autora el melodrama fue un “censurable extremo” (“Revista de teatros.” *NTC* 1.12 [1891]: 53) y las obras de Echegaray demasiado largas para su gusto, éstas constituyeron no obstante la “columna que sostiene el palacio ruinoso de nuestro drama nacional” (“El estreno de Echegaray.” *NTC* 1.1 [1891]: 82). Pardo Bazán alabó el interés de Echegaray por los problemas contemporáneos así como su decisión de abandonar su época “súper-romántica” y aventurarse por otros derroteros, cuando la dirección seguida en sus primeras producciones ya no era sostenible. Los experimentos del dramaturgo con una gama heterogénea de influencias domésticas y extranjeras (Dumas hijo, los Goncourt, Sardou, Augier, Moratín, Shakespeare, Ibsen, Tolstoi) le parecieron de alabar, incluso cuando no resultaran exitosos. Aunque no le contenta el desenlace de *Mariana* (1892), Pardo Bazán se entusiasma con la protagonista femenina (un papel de María Guerrero) en la que nota la influencia de Henrik Ibsen: “rompiendo la tradición de mujeres abstractas y sin humanidad que ha solido imperar en el teatro romántico, Mariana es una mujer verdadera, que siente, quiere y discurre; mujer tal vez más consciente que la mayoría de las mujeres” (“El estreno de Mariana.” *NTC* 2.24 [1892]: 61).

A pesar de tales comentarios elogiosos, Pardo Bazán no consideró a Echegaray como el representante de la tendencia teatral más innovadora del momento. Para ella es Pérez Galdós, quien, siguiendo las ideas expresadas por Zola en *El naturalismo en el*

*teatro* (1879), supo imponer a la escena los procedimientos y el contenido analítico de la novela y crear un teatro realista en la forma y filosófico en el contenido (“Realidad.” *NTC* 2.16 [1892]: 63).<sup>32</sup> Según explica Jesús Rubio Jiménez, en Zola, “[l]a búsqueda de lo verdadero mediante la observación y el análisis del hombre, preside, al igual que en sus ideas sobre la literatura en general, su concepción del teatro” (*Ideología* 12–13). El autor francés propuso un teatro que no sirviera a los caprichos del público, sino que se enfrentara a él, y tratara de fabricárselo (12–13). De igual manera, Pérez Galdós se esforzó por sustituir las representaciones simbólicas de los problemas que atormentaron a la sociedad por “una reproducción de la vida” (Dougherty 212).<sup>33</sup> Ríos-Font ha analizado perspicazmente cómo Pérez Galdós implementó en el teatro un proyecto de reforma similar al que había emprendido en la narrativa. Utilizando su prestigio como novelista, el autor canario abogó por un mayor realismo escénico. Distinguiendo entre la producción de masa y la producción de calidad pretendió crear un teatro menos artificial y más artístico. En vez de tolerar que el teatro dependiera de la sanción del público, Pérez Galdós quiso contribuir a la formación de una audiencia que pudiera percibir y apreciar un arte de calidad (Ríos-Font, *Canon* 75–90).<sup>34</sup> Para los defensores del nacionalismo cultural importaban tanto las novelas que la nación leía cuanto las obras que veía representadas en las tablas.<sup>35</sup>

Pardo Bazán respaldaba los esfuerzos de Pérez Galdós para remediar la “decadencia y anemia” del teatro nacional: “Nuestro teatro es parte sobrado integrante de nuestra gloria literaria para que podamos ver tranquilos su angustiosa agonía” (“Realidad.” *NTC* 2.16 [1892]: 22). La autora no veía ninguna razón para aislar al teatro de las demás formas literarias, con las que según ella guarda tan estrecha relación, tales como la poesía y la novela (20). Al contrario, desde una perspectiva educadora de raigambre krausista, Pardo Bazán consideraba el teatro como un medio idóneo para orientar al pueblo español con respecto a su pasado, presente y futuro. Para la autora la escena es “un campo nuevo, libre [...] de serias competencias, un camino directo para intimar otra vez con el temible público, para hacer vibrar con más intensidad sus fibras y despertar su embotada sensibilidad artística” (23). Pardo Bazán precisa que “[h]ay 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.” *IA* 1.261, 26 de febrero de 1906). Refiriéndose al valor del teatro para el nacionalismo cultural concluye: “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.” *IA* 1.776, 10 de enero de 1916).

Pardo Bazán era de la opinión que el teatro debía tener más fin que el de “recrearnos honesta, lícita y bonachonamente” (“Revista de teatros.” *NTC* 1.12 [1891]: 52), y consistir en “el análisis de pasiones, miserias, luchas e ilusiones” (“La vida contemporánea.” *IA* 1.261, 26 de febrero de 1906; Ruiz-Ocaña Dueñas, *La obra* 249). La autora comparte con Pérez Galdós la convicción que para este tipo de teatro el público se halla escasamente preparado, algo que repetirá durante toda su vida.<sup>36</sup> Los espectadores son ignorantes y de gustos vulgares y sólo se divierten con obras de ínfima calidad, en las que priman la música y el espectáculo intrascendente: “Aquí no hay dinero ni humor sino para el Real, en invierno, y ahora, en verano, los frontones” (“Revista dramática.” *NTC* 2.18 [1892]: 100).<sup>37</sup> Las obras extranjeras no quedan excluidas de sus quejas sobre la oferta teatral: “vivimos metidos en la producción francesa hasta el cuello.” Refiriéndose a Sardou y Daudet, Pardo Bazán lamenta: “si nos invade el género francés, no nos invada el peor” (“Los estrenos.” *NTC* 2.15 [1892]: 104, 109). El problema es que se impone la “ley de taquilla” y que la escena es condicionada por la demanda de los espectadores. Lo que falta es “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,” pero “nadie se toma el trabajo de examinar y revisar los fallos del público de masa para confirmarlos o corregirlos” (“Crónica de España.” *La Nación*, 29 de abril de 1911). Para educar a este público que ejerce injustamente tan gran presión sobre los autores, es necesario que el Estado subvencione el teatro clásico español—el de Lope, Tirso y Calderón, y los dramaturgos románticos.<sup>38</sup> Repetidas veces Pardo Bazán comunica su peculiar concepto de lo que debe ser el teatro nacional. Así es que escribe para sus lectores argentinos: “Un teatro nacional en España, debiera 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, a Rojas” (“Crónica Teatros y público.” *La Nación*, 6 de junio de 1909).

### **Un teatro que hace pensar y sentir**

Para Pardo Bazán, asumir la modernidad literaria (y teatral) implica establecer un provechoso diálogo entre diferentes propuestas renovadoras tanto españolas como importadas (Sánchez-Llana, “Introducción” 13). Tanto para ella como para sus colegas masculinos la producción cultural nacional no puede ser separada de la cultura popular ni de las obras de los autores extranjeros (Labanyi, “Relocating” 181). Así es que la autora, en su producción teatral, experimenta con una pluralidad de géneros y técnicas dramáticas. En julio de 1887 escribe en la *Revista de España*: “En principio, creo que el drama no puede eximirse de la transformación que sufren todas las artes de nuestro siglo; que entrará en el aro del realismo, y sea invocando y restaurando viejas tradiciones, sea adoptando audazmente las fórmulas modernas, se renovará” (“Literatura y otras hierbas”). En fuego cruzado con los jugadores más importantes del campo de producción cultural de su tiempo (tanto españoles—Echegaray, Pérez Galdós, Unamuno, Valle-Inclán—como extranjeros—Ibsen, Maeterlinck, D’Annunzio), Pardo Bazán ofrece su crítica de la decadencia nacional en unas obras que reciclan una serie heterogénea de materiales por aquel entonces anticuados o trillados (el teatro romántico, el melodrama, el género chico) que la autora combina de manera inteligente con formas nuevas e inesperadas (el teatro de ensueño, el género gótico, la literatura policíaca, el teatro de Ibsen ...).<sup>39</sup> Conforme a las ideas de sus admirados Zola y Pérez Galdós, el marco general de su teatro es siempre realista. Si bien en 1898, cuando Pardo Bazán estrena su primera obra teatral, el realismo literario ya está cediendo el paso a las nuevas corrientes modernistas, la experimentación técnica y estética nunca causa que la autora deje que prevalezca la forma sobre el contenido ni tampoco pierde ella de vista las condiciones de la representación. Pardo Bazán ve el teatro como praxis cultural para entretener, informar y transformar al público. La autora incluye todo esto en la obra para concienciarles a los espectadores de las rémoras al progreso de la nación y para avanzar,

siempre desde una perspectiva femenina, unas nuevas propuestas para la reconstrucción práctica y cotidiana de la patria después del Desastre. En estas propuestas otorga a la mujer un papel central.

La nación es una creación más bien afectiva que intelectual (Sinclair 181),<sup>40</sup> y el nacionalismo cultural encuentra su justificación tanto en el dominio afectivo como en el raciocinio. Dicho en otras palabras, el encanto del nacionalismo cultural se debe por lo menos tanto a los afectos como a las creencias y filosofías basadas en el intelecto (Spencer y Wollman 71, 99). La misma Emilia Pardo Bazán afirma en sus “Apuntes autobiográficos” “que el sublime escalofrío del amor patrio es anterior a todo conocimiento reflexivo de la idea que lo produce” (13). Los afectos, precisa Jo Labanyi siguiendo a Sara Ahmed, constituyen en realidad una amalgama de sentimientos y pensamientos. Mueven el cuerpo y de esta forma impactan el argumento razonado. Los afectos nos llevan a formas de razonamiento que no quedan limitadas a la esfera cognitiva (Labanyi, “Doing Things” 224–25, 230). Ahmed misma, en su libro *The Cultural Politics of Emotions*, enfatiza que las emociones son modos de pensar porque se dirigen hacia algo y tienen un objetivo (7).<sup>41</sup> “[D]oing things with feeling,” escribe Erin Hurley en *Theater and Feeling*, es precisamente la *raison d'être* del teatro (4). Sin negar que la escena sea también un lugar de conocimiento, Hurley insiste en que el teatro ha desarrollado una serie de mecanismos y efectos para provocar en los espectadores una amplia gama de sentimientos: estados de ánimo, afectos y emociones (10-11).<sup>42</sup> Los afectos son preconscientes y ocurren en nuestro cuerpo, mientras que las emociones son afectos convencionalizados o codificados. Transponen las experiencias subjetivas y las insertan en el contexto social donde se relacionan con las experiencias de los demás (11–21).<sup>43</sup> Con el fin de divulgar eficazmente sus ideas sobre la nación, y en el mejor de los casos incitar a la acción, Pardo Bazán recurre a esta capacidad del teatro para suscitar afectos y emociones.<sup>44</sup> La dramaturga busca influenciar tanto las emociones cuanto las mentes de su público con un teatro de confección ecléctica que ponga de acuerdo la sensibilidad y la inteligencia (“Realidad.” *NTC* 2.16 [1892]: 52–53).

Pardo Bazán entendía muy bien que “theatre might best be described as a realm of active emotion” (Hurley 4). En su libro *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater* (2005), Jill Dolan enfatiza que las emociones que el público experimenta



durante una representación teatral pueden resultar en alianzas imprevistas, placeres compartidos, identificaciones y desidentificaciones entre los espectadores. De este modo, el teatro interviene en cómo los miembros de una sociedad entienden sus valores, su entorno, y a sí mismos (Dolan). Es a esta capacidad del teatro para crear “comunidades emocionales” (en el sentido de Max Weber) y conmover a los espectadores/lectores así como al hecho de que las emociones son “ways of expressing something going on that talk cannot grasp” (Katz en Thrift 60) que Pardo Bazán recurre en sus propuestas teatrales para regenerar la nación. Contrariamente a muchos de sus contemporáneos decimonónicos que desasociaron la razón de las emociones (Labanyi, “Doing Things” 227), Pardo Bazán utiliza precisamente los afectos para llevarles a sus espectadores a la razón e incitarles a la acción.

Convencida de que el poder de la resistencia o crítica contracultural se ubica en lo que la cultura pueda cumplir como praxis (Martín 227), Pardo Bazán manipula en sus obras teatrales las expectativas de sus espectadores para abrirles los ojos ante una situación que se encuentra, según ella, en la base de todos los males de la sociedad y que los españoles se niegan a ver: que la mitad de la población española oprime a la otra mitad. La dramaturga quiere concienciar a su público de lo indeseable de este estado de cosas que obstaculiza el progreso de la patria y retarle a cambiarlo. Ya hemos visto que para ella la clave de la regeneración de la nación reside en la mujer. Para conseguir sus metas, la autora pone en juego varios procedimientos. En *El vestido de boda*, por ejemplo, recurre a los moldes del género chico para manipular las expectativas del mismo público burgués al que sabía tan aficionado de esta forma teatral mientras que en otras piezas utiliza elementos góticos y/o melodramáticos.

Benjamin Kohlmann examina en un interesante artículo cómo el teatro modernista (Brecht, Isherwood) invierte considerablemente en los afectos (melodramáticos). Ya décadas antes, Pardo Bazán recurre al melodrama para (con)mover a sus espectadores y generar conexiones emocionales con el público (Muse 175). El melodrama es poco sutil en la forma en la que aborda los sentidos y emociones, y en las palabras de Peter Brooks “handles its feelings and ideas virtually as plastic entities” (41). Es un “feeling producing machine” (Hurley 44) que nos impacta con gran intensidad. Si bien el melodrama (por su reputación de entretenimiento

popular, su longevidad, y su complicidad con la ideología burguesa) está aparentemente en desacuerdo con el deseo de regenerar la escena, la forma ha sido utilizada para propósitos políticos y puede servir para balancear lo artísticamente innovador y lo comercialmente aprovechable (Kohlmann 337–39). A pesar de ser considerada de mal gusto (un “censurable extremo,” diría Pardo Bazán), la fórmula melodramática puede suscitar cierta unidad de sentimientos en un público pasivo y obligar a los espectadores a enfrentar unas emociones difícilmente aceptables.

En el melodrama, escribe Annabel Martín, los afectos trascienden lo interpersonal y se convierten en un tema social, de relevancia ética y política, que pide un compromiso emocional (225–26). El exceso del melodrama llama la atención a su artificialidad al mismo tiempo que transporta a los espectadores más allá de las limitaciones del momento histórico y les ruega contemplar una alternativa radical (226). En el caso de Pardo Bazán esta alternativa es la posibilidad de una sociedad futura en la que el doble estándar de la moralidad burguesa haya sido abandonado.

Otra forma de la que Pardo Bazán se apropió para su teatro es el discurso gótico femenino, en el que los horrores que experimenta el cuerpo femenino en el escenario producen sensaciones y afectos en los espectadores que éstos pueden rechazar o, al contrario, que les pueden alentar a tomar acción (ver capítulo 3). Lo ominoso, los dobles, los espectros y *revenants* (la vuelta del pasado), son otros tantos procedimientos para representar un mundo de disturbios y violencia, que trasciende la realidad melodramática ordenada en categorías morales tranquilizadoras. Si el ritual del melodrama supone la confrontación de unos antagonistas claramente identificados (los buenos versus los malos), y termina con la expulsión de los malos, en la literatura gótica esta expulsión resulta imposible. El discurso gótico le provee a Pardo Bazán no sólo de una herramienta para educar a sus espectadoras/lectoras que deben estar alertas y desarrollar estrategias pasivo-agresivas para sobrevivir al patriarcado (P. Fernández, “Emotional Readings” 60), sino también de un instrumento poderoso para instigar al público a cambiar un estado de cosas indeseable.

Pardo Bazán recurre también al teatro simbolista de Maurice Maeterlinck. El dramaturgo belga intentaba devolver la dimensión poética al teatro estereotípico y comercializado de su tiempo. En sus primeras piezas teatrales, que forman parte de la “trilogía de la

muerte,” y en las que esta última es una amenaza omnipresente, Maeterlinck se interesa por crear una metáfora teatral que sugiere los temores, los misterios o los sueños de la mente individual en vez de presentar la interacción social y sus consecuencias. Es también posible que el interés que Pardo Bazán tiene por el dramaturgo belga se deba al contexto lingüístico de su producción teatral (ver capítulo 2).

La autora incorpora estas formas teatrales “sensoriales” (melodrama, lo gótico, teatro de ensueño) en el marco realista y racional que le proporciona el teatro de Ibsen. Tanto en *Mariana* de Echegaray como en el teatro galdosiano Pardo Bazán nota con interés cierto parecido con el teatro del dramaturgo noruego (“Realidad.” *NTC* 2.16 [1892]: 62). Y en cuanto a *La huelga de hijos* de Enrique Gaspar, de la que alaba a la protagonista Henny, la autora escribe: “El *ibsonianismo* o *ibsenismo* de esta comedia sólo consiste en reivindicar con osada valentía el derecho de la mujer, idea que late o se manifiesta desembozadamente, por primera vez, en el teatro de Ibsen” (“Un ibseniano español.” *NTC* 3.30 [1893]: 252, la cursiva es mía). Las obras de Ibsen, escribe Simon Williams fueron esenciales para transformar el drama europeo que fue criticado por Zola en su *El naturalismo en el teatro* por ser mecánico y superficial, desprovisto de personajes auténticos y perpetuando los trillados clichés románticos (Williams 165). Con su producción teatral, Ibsen vitalizó el repertorio estancado, estimuló nuevas formas de actuación y escenificación, e influyó profundamente en los mejores dramaturgos del siglo XX (165). Al igual que Zola y Maeterlinck, Ibsen fue introducido en España por los grupos intelectuales atentos a las novedades europeas y al mismo tiempo por las compañías teatrales extranjeras de gira por la península (Rubio Jiménez, *Ideología* 52). Si bien las ideas de Ibsen resultaron poco familiares a los espectadores de su tiempo, sus obras encajaron perfectamente en la estética de la pieza bien hecha, y su larga exposición da mayor cohesión estructural a la trama (Williams 171). Por el enfoque en el personaje y la ilusión de la realidad cotidiana, las obras de Ibsen fueron criticadas como poco teatrales (172). En sus dramas altamente intelectualizados el autor noruego creó unos personajes movidos ante todo por el imperativo de la propia autorrealización (Rubio Jiménez, *Ideología* 51). Son obras que no se representan exclusivamente para el entretenimiento del público, del que por otra parte exigen

un mayor esfuerzo imaginario que se había requerido previamente de los espectadores (Williams 172). El crítico catalán José Yxart destaca en Ibsen “los nuevos aspectos que toma en tales obras el amor, la relación de los sexos” y concluye que se trata de “un mundo y una sociedad completamente nuevos” (255). De *Espectros* y *La casa de muñecos*, obras de Ibsen que se tradujeron y estrenaron en España entre 1891 y 1893, Pardo Bazán retoma la noción que el pasado forma parte del presente y, por supuesto, el protagonismo de la mujer. La incorporación de un personaje femenino fuerte y no exclusivamente sacrificado o víctima, es un modelo que la autora seguirá en su propia producción dramática para subvertir el exclusivo protagonismo masculino del nacionalismo cultural y enfatizar el papel clave en la regeneración del país que Pardo Bazán atribuye a la mujer. Otras obras ibsenianas que han servido de inspiración a la dramaturga son *El pato salvaje* y *Un enemigo del pueblo* (ver capítulo 7).

La producción teatral de Pardo Bazán presenta una serie de temas que encontramos también en la narrativa española escrita por mujeres en las primeras décadas del siglo XX (Johnson, *Gender ix*). Al igual que las novelistas modernistas, Pardo Bazán se enfoca en unas preocupaciones tradicionalmente privadas, al mismo tiempo que enfatiza la importancia de las relaciones interhumanas y la comunicación (6). Su teatro se caracteriza por una marcada preocupación por la nación española (post-imperial), así como por el lugar asignado a los géneros sexuales dentro de esta nación. Así es que la dramaturga explora los defectos de una España patriarcal gobernada por una casta de psicópatas masculinos que continúan viviendo en el pasado y desmantelan la integridad tanto de la familia como de la nación. Si bien la autora no siempre consigue deshacerse de sus prejuicios raciales y de clase social, aborda temas como la condición de la mujer, el trabajo femenino, el doble estándar para hombres y mujeres, la fraternidad varonil, la ausencia de los hombres del hogar, la amenaza causada por la violencia doméstica y el feminicidio, la frivolidad de la clase alta y su código de honor anticuado. Pero también explora los excesos del capitalismo (la adoración fetichista del becerro de oro) y los efectos desastrosos del militarismo y de la guerra para la familia y la nación, así como la pérdida del imperio con el Desastre de 1898 y el nuevo imperialismo de las naciones del norte de Europa. Pardo Bazán se ocupa de la idea de España como provincia cultural de

Francia e intenta vincular Galicia a la nación. Su visión de España mira al futuro: una nación libre de hipocresía, energética y laboriosa y no agotada por gastos militares, en breve un lugar seguro tanto para los hombres como para las mujeres. Es especialmente a las ciudadanas españolas que Pardo Bazán asigna un nuevo papel.

## Galicia

Varias de las obras teatrales de Pardo Bazán están ubicadas en Galicia. Es bien sabido que la posición de la autora en materia del regionalismo gallego fue bastante compleja. El regionalismo amenazaba con reducir la *patria* a Galicia, mientras que Pardo Bazán, con su fuerte nacionalismo español, era de la opinión que la patria es un concepto más bien universal. En *De mi tierra* la autora escribe: “la patria representa una idea más alta aun, y la patria, para los españoles todos, donde quiera que hayan nacido, desde la zona tropical hasta el apartado cabo de Finisterre, es España, inviolable en su unidad, santa en sus derechos” (58). Pardo Bazán fue más allá de los límites del regionalismo gallego para explorar la identidad de género y unas formas más cosmopolitas y políglotas de ser gallego en el mundo (Barreto 137). Para Pardo Bazán los problemas regionales son inseparables de los nacionales y estos son inseparables de las cuestiones de género sexual. Es sin embargo significativo que la autora se mostró siempre muy preocupada por la recepción de sus obras teatrales en Galicia.

Cuando empieza a escribir teatro, Pardo Bazán ya había convertido a Galicia en el centro temático de su producción novelística y de sus cuentos.<sup>45</sup> Escribiendo en castellano y desde la metrópolis, la autora, inspirada por lo que Marisa Sotelo Vázquez siguiendo a José Yxart ha llamado su “regionalismo afectivo” (Sotelo Vázquez, “Pardo Bazán y el folklore gallego”), pretende “estudiar y retratar en forma artística gentes y tierras que conozco, procurando huir del estrecho provincialismo” (Pardo Bazán, “Prólogo” a *El cisne de Vilamorta*). Siguiendo las teorías políticas de John Stuart Mill, que propone que la supervivencia de las nacionalidades más débiles depende necesariamente de ser englobadas en la más fuerte, Pardo Bazán adoptó un sistema de conciliación dialéctico según el cual escribir desde la metrópolis sobre la provincia redime del provincialismo, al mismo tiempo que revive el centro, porque una centralización y homogeneización excesiva puede resultar dañina

para la identidad nacional, arruinando lo que haya de genuino en la nación (Pereira-Muro, *Género* 83; Labanyi “Relocating” 172).

Los esfuerzos de personas conflictivas como Pardo Bazán por incorporar, en la órbita metropolitana, a las culturas provincianas (en su opinión inviables en tanto que eco retrasado de una metrópolis provincial cultural de Francia: “respecto a París, todos los europeos somos provincianos” [*Los resquemores*]) potenciaron en Galicia un movimiento defensivo de creación y delimitación de la cultura nacional gallega. La recepción (desfavorable) en Galicia de la obra *La suerte*, estudiada por Patricia Carballal Miñán y Ricardo Axeitos, ilustra el desencuentro en los principios geopolíticos y literarios de Pardo Bazán y los de los regionalistas (ver capítulo 2). Ante la humillación que experimentan desde la metrópolis, los intelectuales provincianos se esfuerzan por construir una identidad “que suponga la situación marginal, excéntrica de su comunidad, no como una desventaja sino como una garantía de un ser más auténtico, más virtuoso, y más natural que la metrópolis” (Pereira-Muro, *Género* 94). Los padres de la patria gallega sexualizan a esta patria como femenina, y expulsan de ella a Emilia Pardo Bazán por haber transgredido el marco de la provincia, y de la literatura regional, femenina y lírica (estilo Rosalía de Castro) y no realista, varonil y cosmopolitana (estilo Pardo Bazán). Como escribe Manuel Murguía, Pardo Bazán “[n]o conoció nunca ni su tierra ni su gente, de la cual sólo ve el exterior; el interior, su alma, o no le fue revelada jamás, o no acierta a reproducirla. Porque siendo mujer y gallega, no conoce la mujer [sic] gallega, sobre la que cae todo el trabajo y todo el dolor de su tierra” (“Cuentas” 67; Pereira-Muro, *Género* 105).

Al igual que las demás piezas de la autora, las obras teatrales ubicadas en Galicia se ocupan de temas como el género sexual, la domesticidad, la familia y la nación, además de problemas más específicamente gallegos como la pobreza, la emigración y el folklore. Si consideramos el galleguismo de las obras teatrales de Pardo Bazán, vemos que particularmente estas obras suelen contestar la idea de Galicia como un hogar hospitalario. Las piezas no escenifican la nación romantizada como una familia unida por el amor, que ha sido una metáfora recurrente de la nación. Benedict Anderson atribuye la eficacia de la imaginación nacional en los productos culturales a su capacidad de establecer un sentido de comunidad y unos lazos afectivos entre los recipientes de estos

artefactos y la idea de la nación. Pero cuando se trata del hogar y de las relaciones familiares, las obras teatrales de Pardo Bazán muestran también una buena dosis de odio y violencia. Según Homi Bhabha estas representaciones ominosas y conflictivas del hogar son típicas de naciones sin estado tales como Galicia, donde los discursos nacionales están cargados de ambigüedades debido a la inestabilidad de la idea de la nación (*Nation 2*).

Pardo Bazán ubica sus piezas en una variedad de espacios domésticos que pertenecen a los diferentes ambientes sociales y geográficos que juntos forman la sociedad gallega: el *pazo* (*Verdad, Cuesta abajo*), la *casa labriega* (*La suerte*), y un escenario urbano en *Juventud ...* Para la vieja Ña Bárbara y su ahijado Payo en *La suerte* la vida se define mediante un número de relaciones afectivas a la tierra, como parte de su historia personal y lugar de entierro de sus ancestros y al fin de cuentas también de Payo. Al igual que los emigrantes, Payo no quiere dejar su hogar, pero su alistamiento le obliga a salir, si fuera tan sólo para redimirse de quintas. Si bien el reclutamiento militar y la emigración son dos cosas diferentes, en la literatura gallega éstas son frecuentemente relacionadas ya que ambas son las consecuencias de una monarquía y un sistema económico explotadores. Las guerras carlistas y coloniales son un asunto español que victimiza a los gallegos pobres, cuyas vidas vienen marcadas por la falta de igualdad social. La emigración/ el alistamiento de los pobres tiene un efecto destructivo en las mujeres, cuyo abandono se ha convertido en un tópico poético. En *La suerte* Pardo Bazán reescribe la narración común del gallego incapaz de volver a casa al representar al sujeto gallego flotando muerto en el río Sil para así establecer una identidad gallega a la que uno no puede escapar. Incluso el oro acumulado por Ña Bárbara no puede cambiar su destino (o “suerte”). De esta forma la autora critica las propuestas para una identidad gallega cerrada y endógena.

En *Cuesta abajo* Pardo Bazán nos presenta con otro tipo de migración. En la obra, los migrantes, tanto masculinos como femeninos, son los miembros de las clases altas madrileñas y sus criados. El éxito ha abandonado a la familia, y la vieja matriarca decide bajarse a Madrid para recoger las piezas antes de volver de nuevo a Galicia donde intenta establecer una comunidad utópica basada en el trabajo y la honradez. Es posible que para Pardo Bazán, quien en su ensayo “La gallega” (1900) había escrito sobre

la masculinidad de las mujeres del campo gallego, esta solución sea una reacción a las propuestas masculinas enfocadas exclusivamente en Castilla de Unamuno y los suyos. No obstante, la comunidad establecida por la matriarca no ofrece sitio a todos los miembros de la familia y la joven Celina se ve obligada a “europeizarse”: emigrará a Italia donde intentará su suerte como actriz.

Para las mujeres gallegas Galicia es frecuentemente un lugar de violencia o un sitio cerrado que restringe sus deseos. En *Juventud* las casas de Santiago de Compostela vienen rodeados por altos muros. Para la protagonista femenina la casa es un espacio sofocante, una estructura que limita su libertad, de la cual ella intenta escapar entrando en una relación con un hombre fuera de su clase social. La casa del protagonista masculino ni siquiera le pertenece. Sólo la heredará si cumple con lo estipulado en el testamento de su protector. Si se niega a cumplir con las estipulaciones del deán, como es el caso, tanto él como la vieja Misia Fidela y la hospiciana Socorro tendrán que abandonar su domicilio. Para Misia Fidela el desahucio equivale a la muerte. La familia debería ser una manera de garantizar la continuidad, pero en *Juventud* esto por cierto no es el caso. Es por algo que Pardo Bazán llama a Galicia una “bella Cenicienta” (*Cuarenta días* 6), un territorio lejos de la capital donde las leyes del Antiguo Régimen continúan de rigor mientras que las nuevas leyes de la modernidad no pueden enraizarse.

En las obras de Pardo Bazán situadas en Galicia, los personajes son frecuentemente huérfanos. Si bien hay numerosos personajes que adoptan responsabilidades maternas, hay muy pocas madres. Los hombres suelen ser ausentes y si están presentes no contribuyen al bienestar de las mujeres. En la obra *Verdad* destaca la violencia, y los sangrientos actos de misoginia. En esta pieza cruel, las relaciones entre familiares y amantes invierten la imagen de la familia que circulaba como la norma burguesa en la literatura nacional. Los espectros de un pasado sin resolver forman un obstáculo a la unidad y felicidad. Esta violencia simbólica puede ser leída como un síntoma de una tensión social y cultural subyacente (Barreto 186). Los dobles góticos, representantes de una identidad dual, salen en la obra “como un momento sintomático, en el que disuelven los límites entre el bien y el mal, la salud y la perversidad, el crimen y el castigo [...] interior y exterior” (Halberstam 2). El protagonista masculino se vuelve loco. Bhabha establece una relación entre la locura y los problemas sociales y culturales:



“It is at this moment of intellectual and psychic ‘uncertainty’ that representation can no longer guarantee the authority of culture; and culture can no longer guarantee to author its ‘human’ subjects as the signs of humanness” (*Location* 137). Danny Barreto, siguiendo a Bhabha, sugiere interpretar las crisis nerviosas de los personajes no como manifestaciones de su desequilibrio mental o individual sino como síntomas de un espacio cultural inestable en el que estos sujetos viven y donde no pueden desarrollar una identidad equilibrada (Barreto 176).

### El teatro juvenil de Pardo Bazán

El presente estudio enfoca en la producción teatral finisecular de Pardo Bazán, es decir en sus proyectos dramáticos de madurez. Sin embargo, conviene echar un breve vistazo al teatro de juventud de la autora, porque sus intentos juveniles anuncian ya aspectos recurrentes en su producción posterior: la reclamación de un mayor realismo escénico, la búsqueda de una esmerada escenificación, ciertos prejuicios de clase social, la ubicación en Galicia, el protagonismo de unos personajes femeninos fuertes y el tema fundamental de la falta de igualdad entre el hombre y la mujer.

Pardo Bazán fue ya en sus años de juventud una asidua asistente al teatro (en su ciudad natal, en Santiago donde estudió su marido, en Madrid y en otras ciudades europeas cuando viajó con sus padres). Además, la joven Emilia se aventuró ella misma a escribir teatro y experimentar con varios subgéneros dramáticos, muchos de ellos ya anticuados en el momento en que los utilizó la autora (comedias de capa y espada, dramas románticos, dramas de costumbre, alta comedia ...). En provincias, donde la escritora había recibido la mayor parte de su formación como espectadora, las nuevas corrientes dramáticas solían tardar en hacer su entrada mientras que otras, que en la capital ya habían pasado de moda, se mantuvieron largo tiempo en los escenarios.<sup>46</sup>

Contamos hoy en día con seis manuscritos teatrales juveniles de la autora, todos menos uno conservados de forma fragmentaria: *Perder y salir ganando*, *El Mariscal Pedro Pardo*, *Tempestad de invierno*, *Adriana Lecouvreur*, *Ángela* y *Plan de un drama*.<sup>47</sup> Ninguna de estas obras de juventud se ha representado, por lo que faltan los comentarios de la crítica y sólo guardamos alguna que otra alusión de la propia Pardo Bazán. En sus “Apuntes autobiográficos”

leemos esta primera declaración de la autora sobre sus tempranos esfuerzos dramáticos:

Yo no perdía estreno ni renuevo de drama o comedia, y mis aficiones literarias remanecían. Excuso añadir que a ratos perdidos cometí dos o tres dramas, prudentemente cerrados bajo llave apenas concluidos. Según puedo colegir hoy, no teniendo 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 se lo admitieron y empezaron a estudiarlo. Por fortuna sorprendí a tiempo el enredo, y puse el manuscrito a buen recaudo. (29-30)

*Perder y salir ganando*, la única obra de Pardo Bazán que se halla íntegramente conservada, fue escrita en 1872 según la fecha en la portada del manuscrito. Carballal Miñán, que ha descubierto y transcrito el manuscrito, aventura que sea esta obra la primera tentativa dramática de la autora y quizás uno de los “dos o tres” dramas a la que ésta se refiere en su cita (y tal vez incluso el drama robado por el “infel” copista por usarse dos tipos de letras en el cuaderno de 84 páginas). Además, como remedo de las comedias de capa y espada, la “comedia en tres jornadas y en verso” es una imitación del teatro antiguo (Carballal Miñán 66–71). Y ya hemos visto que Pardo Bazán abogará toda su vida por un teatro nacional en el que se lleven este tipo de obras a los escenarios.

*Perder y salir ganando* es una comedia de enredo, ambientada en el reinado de Carlos I, durante la revuelta de los Comuneros. El tono de la obra es moralizante y la acción se desarrolla en un universo maniqueo en el que el único modelo de gobierno es el de Carlos I, mientras que la revuelta de los Comuneros se representa como un acto censurable. Las ideas que se defienden en la obra encajan perfectamente con la ideología política de la joven escritora que por aquel entonces fue una ferviente carlista que en 1876, en una inacabada “Teoría del absolutismo,” expone sus ideas afines a esta ideología. Los personajes son estereotipados y la heroína Elvira hace prevalecer la razón a sus sentimientos, casándose con Don Lope (fiel a su rey) y despreciando a Don Diego (aliado a los comuneros y traidor a Carlos I).<sup>48</sup> Si bien Elvira dista mucho de las protagonistas pardobazanianas posteriores, ya anuncia el protagonismo femenina de las obras mayores.

Otro aspecto (recurrente en el teatro de la autora) es la atención a los detalles escenográficos que son cuidadosamente apuntados (Carballal Miñán 66–71).

*El Mariscal Pedro Pardo* es una obra incompleta de la que se conservan dos manuscritos: uno de tres páginas (con parte de la escena octava del primer acto) y otro de 52 páginas. Carballal Miñán fija la fecha de estos manuscritos alrededor de 1870 (57). Ambos documentos fueron editados por Ribao Pereira (“El Mariscal”) que incluye esta obra en su edición del *Teatro Completo* de la autora, y por Francisco Blanco Sanmartín y Xaquín Núñez Sabarís. La obra se centra en Pedro Pardo de Cela, un noble gallego que después de su muerte en 1483 dejó sus huellas como personaje legendario en la literatura popular. En el siglo XIX el personaje del Mariscal surge en la literatura culta, dotado de nuevas significaciones políticas e ideológicas. Toda una serie de autores (entre ellos Vesteiro Torres, Vicetto, pero también Murguía, Lamas Carvajal y otros) convirtieron al Mariscal en un emblema de la causa regionalista gallega y representaron cada uno a su manera a un Mariscal mártir, que lucha por la independencia de Galicia frente al poder centralista de los Reyes Católicos (Carballal Miñán 71–80).

El interés que Emilia Pardo Bazán, bastante alejada de la corriente regionalista, tuvo por este personaje se debe quizás al apellido que el Mariscal comparte con la autora. Pero hay otro motivo. Pardo Bazán, que se mostró siempre muy consciente de su descendencia hidalga, se esfuerza mucho por destacar que si Pardo de Cela lucha por la independencia de Galicia, es para reivindicar una independencia jurisdiccional y no política, visto que el Mariscal lucha no tanto por la independencia de su tierra cuanto para defender la propiedad de los fueros de la nobleza gallega (Carballal Miñán 82). El Mariscal fue un conocido personaje literario que por su trágica vida reunió todas las características para protagonizar un drama romántico. Pardo Bazán sitúa sus múltiples escenarios interiores y exteriores en un universo galaico del que subraya las costumbres y el folklore hasta en los detalles más nimios. El personaje de Aura (a veces llamada también Aurea) es la primera de los personajes femeninos que tanto caracterizan el teatro de la escritora: mujeres fuertes y luchadoras que no son víctimas o personajes pasivos sino que desempeñan un papel fundamental en la acción dramática.

*Tempestad de invierno* es otro drama romántico incompleto de la que se conservan diez folios. Por sus características la pieza data probablemente de la misma época que *El Mariscal*. Ribao Pereira destaca la influencia del romanticismo en la obra: “medievalismo, plazos que vencen, amores imposibles y trágicos, el sino aciago que se cierne sobre los protagonistas, conductas subversivas (fratricidio, violación) y signos de anticipación dramática” (“Estudio preliminar” 49). La misma estudiosa sugiere que el drama es incompleto no tanto porque parte de la pieza se ha perdido o trapapelado, sino porque la autora suspendió la redacción (en Pardo Bazán, *TC* 477). El planteamiento dramático que se esboza en las seis escenas del primer acto se desarrolla en una ciudad de ambientación medieval y cuenta las trágicas consecuencias de la rivalidad amorosa del rey de Suecia y su hermano. La brutalidad masculina anuncia el tema de la violencia contra la mujer que veremos en obras posteriores de la autora (ej. *Verdad*), mientras que Berta es un personaje resuelto como muchas otras de sus protagonistas femeninas.

*Adriana Lecouvreur* es una traducción fragmentaria de la obra homónima francesa de A. E. Scribe y Ernest Legouvé. La traducción de Pardo Bazán comprende las cuatro primeras escenas del primer acto de la obra que se había estrenado en el Théâtre de la République en París en 1849 y había conocido diferentes versiones en castellano.<sup>49</sup> La obra fue representada repetidas veces en España. Carballal Miñán fija la gestación de esta traducción en la década de 1870 y principios de 1880.<sup>50</sup> El interés de Pardo Bazán por Scribe puede atribuirse a varias razones. Rubio Jiménez resume adecuadamente la importancia del autor dramático francés en el teatro posterior al romanticismo. Scribe “entendió muy bien lo que reclamaban los nuevos públicos: piezas de compleja trama, basadas en hábiles intrigas y en la gradación de las acciones, que sin perder nunca la vivacidad mantuvieran la atención de los espectadores” (Rubio Jiménez, *El teatro en el siglo XIX* 17). El autor, continúa Rubio Jiménez, “[n]o tenía grandes ideas pero sí talento comercial y habilidad con la que abasteció los teatros más de treinta años” (17).

Tampoco Pardo Bazán consideró a Scribe como un genio “a menos que se consideren dotes geniales la fecundidad, la agilidad, la destreza, la inagotable vena” (*La literatura francesa moderna*

210–11). La autora valora a Scribe por “su invencible afición al teatro” (211) y por haberse hecho dueño del público (y no sólo el francés) durante un cuarto de siglo. Reclama para “este avisgado y experto proveedor de la escena” (214) un espacio en la historia literaria, por un lado “porque, con todas sus condiciones de inferioridad, su teatro refleja, de un modo epidérmico y superficial si se quiere, pero exacto, un estado social,” y por otro porque “en él se inspiraron después otros autores dramáticos de más ínfulas” (215). En el campo de la producción literaria (en el sentido de Bourdieu), Scribe, que “no vio sino el teatro mismo” y que representó para Pardo Bazán “el adelanto técnico, la perfección de los medios propios del arte” (216), se encuentra obviamente en el espacio de la producción a gran escala, sometido a las leyes del mercado, y no en el espacio más autónomo y prestigioso de la producción restringida donde pretendieron situarse Pérez Galdós y la misma Pardo Bazán (Bourdieu 52, 53). Si bien Pardo Bazán se daba cuenta del carácter comercial del autor francés, quien fue aclamado por el gran público burgués, la autora entendió muy bien que en un teatro de calidad tampoco se puede prescindir de cierta técnica teatral. Así es que escribió en su reseña de *Realidad*:

¿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? Quien puede, un día tras otro, en páginas inmortales, estudiar la fisionomía moral de una época, analizar el corazón humano, crear caracteres, entrechocar con fragor de tempestad las pasiones humanas más violentas y los sentimientos más profundos; quien puede desencadenar la ola de la risa y soltar las fuentes del llanto, ¿ha 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? (“Realidad.” *NTC* 2.16 [1892]: 20–21)<sup>51</sup>

La traducción que Pardo Bazán emprende de *Adriana Lecouvreur* y que según Ribao Pereira “no muestra variaciones significativas con respecto al original francés” (“Estudio preliminar” 50), puede considerarse, pues, como un ejercicio para familiarizarse con la técnica de uno de los más exitosos dramaturgos del siglo XIX. Además, para Pardo Bazán fue una manera para acercarse a los

nuevos moldes teatrales postrománticos: un escenario funcional y temas del mundo cotidiano.

También la figura de Adriana Lecouvreur, ilustre actriz del siglo XVIII, captó el interés de Pardo Bazán, sea por el ambiente metadramático, sea por tratarse de una mujer artista que, como la misma Pardo, valía tanto como otros servidores de la patria. En una crónica en *La Ilustración Artística* la autora comenta que la condecoración de la Legión de Honor con la que había sido honrado Sara Bernhardt debe interpretarse como reparación a la memoria de Adriana Lecouvreur.<sup>52</sup>

El personaje de Adriana Lecouvreur le habrá interesado a Pardo Bazán también por otro motivo. En el escenario la actriz francesa, en las palabras de uno de los personajes de la obra, “ha hecho toda una revolución en la tragedia: es sencilla, natural, habla” (Pardo Bazán, *TC* 512). Esta manera de actuar obedece a los gustos de la propia Pardo Bazán que en muchas de sus crónicas manifestó su predilección por una declamación sencilla y no afectada (Patiño Eirín, “Trashumancias” 201), conforme a lo que Zola expone en 1879 en su tratado *El naturalismo en el teatro*.

*Ángela*, “problema dramático en un acto y en verso,” del que se conservan dos folios de una primera escena inacabada, es una incursión en el teatro breve. Carballal Miñán llama la atención a las semejanzas que la pieza presenta con el monólogo *El vestido de boda* (1898) (105) (ver capítulo 1). En ambos casos la obra se sitúa en un ambiente burgués (reminiscente de la alta comedia) cuyo escenario viene detalladamente descrito. Si bien en *Ángela* el reparto es mayor que en *El vestido de boda*, encontramos también en aquella obra a la joven casadera (Ángela, viviendo en un convento) y su madre sagaz y madura (Sofía). El pretendiente calavera anuncia una de las obsesiones de Pardo Bazán: el doble estándar para hombres y mujeres, tema recurrente en muchos textos de la autora.

De *Plan de un drama [En Extremadura]* se conserva un pliego con el bosquejo del argumento de tres actos de la obra. Pardo Bazán nos presenta un conflicto de alta carga melodramática entre dos grupos de personajes que pertenecen unos a la burguesía y otros a la hidalguía extremeña. Se trata de reponer el honor que la hidalga Lucía pierde a manos de Félix, hijo de un rico banquero, mientras que su prometido y su hermano se han embarcado

rumbo al Pacífico. De vuelta del viaje, Rafael e Ignacio nunca recriminan a la joven Lucía, sino que matan al malhechor y se ocupan del niño producto del *faux pas*. De haberse estrenado la obra Pardo Bazán se hubiera adelantado varios años a Pérez Galdós en su representación escénica de la adúltera perdonada. Se observa además la importancia para Pardo Bazán del honor de la hidalguía con la que la autora se identificará siempre.

### Organización de los capítulos

Los primeros cinco capítulos del libro se enfocan en la producción estrenada de Pardo Bazán. El capítulo 1 se centra en el monólogo dramático *El vestido de boda* (1898), en la que Pardo Bazán da expresión a su convicción que España, si hace un esfuerzo, puede estar a la par de Francia. La dramaturga manipula inteligentemente las expectativas del público burgués para el que ha sido escrita la obra, con el fin de enfatizar la falsedad y el culto a las apariencias de la sociedad decimonónica que la autora considera como impedimento para el progreso de la nación. En esta pieza sobre una tramposa modista “francesa” se entretiene un discurso sobre el consumo y la productividad (tanto personal como nacional), la moda (los trapos, las modas literarias), la dependencia española de Francia (económica y también culturalmente) en una época (poco antes del Desastre) en la que el desprecio del país vecino sabía particularmente mal. La obra representa también los esfuerzos de la misma Pardo Bazán por consagrarse como escritora (inspirándose en modelos franceses la autora supo crear una auténtica novela española a la par con la que producen sus colegas masculinos).

El capítulo 2 examina el “diálogo dramático” *La suerte* (1904) y la obra para marionetas *La muerte de la Quimera* (1905), obras en las que Pardo Bazán incorpora elementos del nuevo estilo simbolista para dar forma a una serie de preocupaciones existencialistas que atormentaron tanto a la sociedad finisecular española como a la dramaturga misma. Las dos piezas breves analizadas en el capítulo se centran respectivamente en la Galicia natal de la dramaturga y la afirmación de su propia autoría intelectual femenina. *La suerte* es la historia de una vieja aureana gallega que, supuestamente debido a unas fuerzas desconocidas, pierde a todos sus seres queridos sin que lo pueda remediar con sus ahorros. Detrás de esta trama sencilla y desgarradora

se vislumbra un discurso económico que critica duramente a la emergente sociedad capitalista, y una alegoría de la nación española que sacrifica a sus súbditos (gallegos) y malgasta sus tesoros en unas guerras sin sentido. Pardo Bazán critica tal estado de cosas y enfatiza las consecuencias nefastas para la población femenina. La autora deja bien claro que los problemas regionales son inseparables de los nacionales y los problemas nacionales son inseparables de la cuestión de la mujer. En la obra para marionetas *La muerte de la Quimera*, la ambigua representación del mito clásico del monstruo de la Quimera apunta a la creación artística y la reivindicación de autoría intelectual femenina por parte de Pardo Bazán cuyos deseos de alcanzar éxito y fama en el teatro son de sobra conocidos.

El capítulo 3 se enfoca en *Verdad* (1906), obra en la que Pardo Bazán ataca la España calderoniana defendida por Menéndez Pelayo y los suyos contra la perniciosa influencia francesa. Para Pardo Bazán, los valores de esta “eterna España católica” significan la vuelta poco deseada de los espectros del pasado. No es por cierto ésta la nación que Pardo Bazán tiene en mente para los españoles. En *Verdad* la dramaturga recicla conscientemente las convenciones del melodrama, que combina con elementos nuevos pertenecientes al género gótico, la literatura policíaca y el teatro de Ibsen para concienciar a sus espectadores de la situación sumamente crítica en la que se encuentra la nación y las pocas garantías de seguridad que ésta ofrece a las mujeres españolas. La otra verdad que Pardo Bazán quiere comunicar a sus espectadores tiene que ver con Galicia. *Verdad* es una obra poco reconfortante para el público, no sólo por la extrema violencia sino también porque manifiesta la ausencia de una colectividad gallega unificada y armoniosa y porque muestra el retraso de la región donde lo ominoso resulta inminente. Este “unhomely fiction” (Bhabha, *Location* 12) representa una identidad gallega (y por extensión española) encerrada y endógena de la que Pardo Bazán desaprobó tajantemente. La autora favoreció una manera más cosmopolita de ser gallego en el mundo.

El capítulo 4 explora cómo Pardo Bazán escenifica en la comedia dramática *Cuesta abajo* (1906) su perspectiva al “problema de España,” diagnosticado con machacona insistencia por regeneracionistas y noventayochistas. La obra es una ilustración teatral de la conferencia que Pardo Bazán ofreció en 1899 en París con el título *La España de ayer y la de hoy*. Frente a la a-historicidad de los



noventayochistas, la dramaturga plantea el “problema de España” en términos históricos y económicos. Criticando fuertemente la disfuncionalidad masculina, Pardo Bazán presenta el nacionalismo cultural no como una fraternidad varonil sino como un vínculo de solidaridad entre mujeres. Al mito hegemónico de una Castilla ancestral, donde las mujeres carecen de agencia, individualidad y voz, la autora opone su Galicia natal, donde mujeres de diferentes generaciones y clases sociales pueden vivir en una comunidad matriarcal en la que sus intereses y fuerzas se fusionan explícitamente. Galicia, cerca del mar, ofrece también una apertura al extranjero.

El capítulo 5 enfoca en la comedia dramática *El becerro de metal* (1906), en la que Pardo Bazán indaga sobre la posibilidad de remediar la desastrosa situación finisecular española mediante un impulso (económico) desde el exterior. Pardo Bazán asemeja el proyecto de repatriación de los judíos sefardíes a España con el imperialismo francés (y europeo) moderno, dirigido exclusivamente a la creación de mercados y beneficios económicos sin ninguna misión civilizadora. Como demuestra Pardo Bazán en *El becerro de metal*, para regenerar la nación se necesitan otros cambios, de índole más profunda. En la obra la autora critica las imperfecciones de la sociedad capitalista y la mentalidad de los nuevos ricos, enfocados exclusivamente en la acumulación de estatus y capital. Pardo Bazán propone un modelo de sociedad radicalmente diferente, basada en una economía del don y un fuerte sentido de comunidad en vez de una economía del mercado con su mentalidad utilitaria. La dramaturga reclama unos valores espirituales auténticos en vez del nihilismo religioso y la adoración del dinero; y por último defiende unas relaciones entre los géneros sexuales que se fundan en el compañerismo, el respeto mutuo y la autodeterminación de la mujer.

Los capítulos siguientes se enfocan en las piezas publicadas pero no estrenadas de Pardo Bazán (*Más/Juventud* y *Las raíces*). En el capítulo 6 vemos cómo Pardo Bazán critica en *Juventud* las quijotescas ideas de los intelectuales contemporáneos que no suelen tener en cuenta a las mujeres. La obra explora los penosos y difíciles ajustes que se exigen de la sociedad finisecular en el proceso de aceptación de la pérdida definitiva de sus últimos vestigios coloniales. El principal ajuste es la aceptación de las mujeres. La dramaturga pretende mostrar que en vez de regodearse

melancólicamente en los trasnochados ideales de grandeza imperial (tal y como hace el quijotesco protagonista Bernardo) más vale admitir que el imperio ha muerto irrevocablemente e iniciar la fase del duelo. En vez de soñar conviene aceptar la pérdida y dedicarse al trabajo disciplinado. Para que los espectadores/lectores de la obra comprendan y *sientan* el peligro de los sueños de hombres como el inconformista Bernardo, Pardo Bazán recurre al tema ibseniano del derecho del individuo (masculino) a reivindicar su plena realización, cuyas consecuencias nefastas (para las mujeres) lleva hasta el extremo. Bernardo Sálvora, que se ve a sí mismo como un águila, es en realidad un predador, cuyos ideales trasnochados no salvarán a la sociedad española.

El capítulo 7 se enfoca en *Las raíces*, comedia dramática en la que Pardo Bazán se esfuerza mucho para mostrar a su público la conexión profunda entre unos fenómenos aparentemente dispares. El nexo de esta conexión profunda es nadie menos que el varón finisecular a cuya irresponsabilidad moral la autora atribuye todos los males que achacan a la sociedad, tanto el declive del imperio colonial español, como el malfuncionamiento de la estructura familiar patriarcal. Aquí como en sus otras obras de teatro queda claro que la autora no podía aceptar el determinismo zolesco porque este redimió el ser humano (y sobre todo el varón) de toda responsabilidad moral. La familia, para los críticos el tema principal de esta obra teatral pardobazanianiana, es una de las metáforas más empleadas para representar la nación y el imperio, y la disfuncionalidad de la misma es por ende altamente apropiada para una representación alegórica de un imperio en declive. *Las raíces* contiene obvias referencias al Desastre, sobre todo a la pérdida de las últimas colonias y a la ceguera colectiva en la que viven sumidos los españoles como consecuencia de la por Pardo Bazán llamada “leyenda dorada” (*La España*). La autora, que escenifica en la obra una relación de idolatría entre el pater familias y su hija enferma, muestra además que gran parte del discurso imperialista se basa en una misoginia fetichista. Al igual que hace en otros textos, Pardo Bazán sugiere en esta obra teatral que las representaciones de la situación colonial como patología son inextricables de las ansiedades sobre el género sexual.

Para ilustrar la riqueza que ofrece el teatro de Pardo Bazán (incluso si sólo pervive de forma incompleta) se analiza en el epílogo el fragmento *La Malinche*, en el cual la dramaturga

utiliza un momento de la historia imperial (Hernán Cortés y La Malinche) para proyectar y criticar la situación de la mujer española finisecular. Pardo Bazán se apropia de la figura del conquistador para reflexionar sobre el lugar de España en la arena internacional en un momento histórico en el que el fin del imperio español coincide con la contienda entre las naciones europeas modernas para crear sus propios imperios. Veremos que frente a la identidad imperial española, la autora adopta una postura no sólo emocional sino también ambivalente que la alinea con los intelectuales regeneracionistas finiseculares. Si bien Pardo Bazán revisó importantes aspectos de la historiografía nacional (sobre todo los que tienen que ver con los géneros sexuales), la autora no cuestionó el imperialismo español ni su supuesta misión civilizadora.

Como primer estudio extenso de la producción teatral de Pardo Bazán, el presente libro ofrece una nueva perspectiva de la participación de las autoras femeninas en el contencioso debate sobre la nación española. Mientras que los hombres se tomaron la libertad de definir la nación y la mayoría de las mujeres se contentaron con su obligación a reproducir esta nación biológica y simbólicamente (Mayer 7, 16), Pardo Bazán fue una de las primeras mujeres que desempeñó un papel central en el proyecto nacional español. En buena vena krausista la autora propuso con su teatro civilizar por la cultura. Este estudio, que posiciona a la autora entre los autores regeneracionistas y noventayochistas, contribuye a arrojar luz sobre este terreno poco estudiado de la producción de Pardo Bazán. Además, desafía el tan trillado tópico del retraso de la escena española y la supuesta falta de innovación durante el fin de siglo. Pardo Bazán resulta una dramaturga innovadora. Su obra es de ninguna manera una equivocación, sino un paso más hacia la renovación de la escena española.