

# ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO LXII



MADRID, 2022

## SUMARIO

	<u>Págs.</u>
<i>Memoria del Instituto de Estudios Madrileños. Año 2022</i> .....	9
<i>El palacio Xifré en Madrid: fragmentos de piedra y memoria</i> JAVIER ORTEGA VIDAL y RAÚL GÓMEZ ESCRIBANO.....	21
<i>Las pinturas de Vicente Carducho para el oratorio de la Torre de la Parada</i> JUAN MARÍA CRUZ YÁBAR.....	43
<i>Los proveedores de juguetes de la Real Casa</i> PALOMA ORGAZ ARANDA.....	87
<i>La vida de Isidro labrador de Alonso de Villegas (1592)</i> JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ MOLLEDO.....	135
<i>Miguel Jacinto Meléndez de Rivera: un pintor madrileño en la corte de Felipe V</i> PALOMA SÁNCHEZ PORTILLO.....	169
<i>La custodia y otras alhajas regaladas por Isabel II a la Basílica de Atocha en Madrid</i> AMELIA ARANDA HUETE.....	205

<i>Las tiendas de pintura en el Madrid del Barroco</i> <i>Causas y consecuencias de un nuevo modelo de producción pictórica</i> MIGUEL CABRÉ CANO.....	223
<i>Arte y migración en el Madrid de la segunda mitad</i> <i>del siglo XVIII: ebanistas extranjeros en las cortes</i> <i>de Carlos III y Carlos IV. Joseph Canops y el taller</i> <i>de ebanistas alemanes del Palacio Real nuevo de Madrid</i> ÁNGEL LÓPEZ CASTÁN.....	249
<i>“Las teresas”, el convento madrileño</i> <i>de carmelitas descalzas</i> JOSÉ M <sup>a</sup> MARTÍN DEL CASTILLO.....	291
<i>1619-1656: Las casi cuatro décadas</i> <i>en las que el Concejo madrileño “vivió” de alquiler</i> JOSÉ MANUEL CASTELLANOS OÑATE.....	327
<i>El actor y el aspecto textual en el teatro de</i> <i>Emilia Pardo Bazán: una conceptualización innovadora</i> FERNANDO LÓPEZ RODRÍGUEZ.....	343
<i>Matizaciones sobre el mesón de Francisco de Baños</i> <i>y la ubicación de la casa que supuestamente</i> <i>Juan de Herrera diseñó a Felipe II en Torrelodones</i> JESÚS RUIZ FERNÁNDEZ.....	363
Necrológicas. <i>Pedro Navascués Palacio</i> .....	379
<i>Luis Prados de la Plaza</i> .....	381
<i>Enrique de Aguinaga</i> .....	384
Evaluadores .....	389

**EL ACTOR Y EL ASPECTO TEXTUAL  
EN EL TEATRO DE EMILIA PARDO BAZÁN:  
UNA CONCEPTUALIZACIÓN INNOVADORA**

**THE ACTOR AND THE TEXTUAL ASPECT IN THE THEATRE OF  
EMILIA PARDO BAZÁN: AN INNOVATIVE CONCEPTUALISATION**

*Por* Fernando LÓPEZ RODRÍGUEZ

*Doctor en Derecho y Ciencias Sociales. Doctor en Ingeniería Eléctrica,  
Electrónica y de Control. Doctor en Filología.*

RESUMEN:

El actor y el dramaturgo asumen la ficción teatral con lo que plantean, distinguiendo el hecho histórico en el que el actor tiene que simular y la verdad teatral en la que interpreta, creyéndose el personaje, como innovó Emilia Pardo Bazán en su dramaturgia. En este contexto, su teatro es el núcleo de vivencias, intervenciones y palabras, mediante la simulación total de la acción representada, aceptándola como verdadera, recurriendo a la imaginación del espectador, no desempeñando el acto mismo, sino valiéndose de él, y refiriéndose a elementos existentes.

ABSTRACT:

The actor and the playwright assume theatrical fiction with what they propose, distinguishing the historical fact in which the actor has to simulate and the theatrical truth in which he interprets, believing the character, as Emilia Pardo Bazán innovated in his dramaturgy. In this way, his theater is the nucleus of experiences, interventions and words, through the total simulation of the action represented, accepting it as true, resorting to the imagination of the spectator, not performing the act itself but using it, and referring to existing elements.

PALABRAS CLAVE: Actor. Dramaturgo. Ficción. Teatral. Vivencia. Personaje.

KEYWORDS: Actor. Dramatist. Fiction. Theatrical. Experience. Character.

## INTRODUCCIÓN

En la «Marineda» de Emilia Pardo Bazán se declaman con morriña estos versos, que seguramente estuvieron siempre presentes en el alma de la escritora, al discernir entre sus dos ciudades: La Coruña y Madrid.

«Se me deran a escoller,  
eu non sei que escollería:  
Se entrar na Coruña de noite,  
ou entrar no ceo de día»<sup>1</sup>.

La llegada a Madrid en 1887, desde La Coruña, introdujo a la herculina, en el panorama de la dramaturgia madrileña.

Se inicia su identificación con Madrid, ciudad a la que había viajado anteriormente, por su implicación en los ámbitos culturales, políticos, sociales, literarios y elitistas. Esta actividad de Pardo Bazán se reflejó en los noticieros sociales y revistas de la capital, de la que eran asiduos lectores los madrileños, por el interés que suscitaban sus actividades, escritos y declaraciones en los banquetes, teatros y tertulias que frecuentaba.

Estas reuniones, en las que participaba, estaban en consonancia con las que organizaba anteriormente en La Coruña y posteriormente en su casa madrileña los días 5 y 15 de cada mes, reuniendo a intelectuales, artistas y aristócratas en una interacción enriquecedora de los protagonistas de la vida madrileña.

Desde su llegada a Madrid, procedente de la hidalguía de Galicia, se hizo asidua del Teatro Real, el Teatro Español, el Teatro de la Princesa o el Teatro Lara, espacios en los que se sumergiría en las entrañas del entresijo escénico y actoral matritense.

Su incursión en el teatro madrileño la hizo con el monólogo *El vestido de boda*, en el Teatro Lara, interpretado por la actriz Balbina Valverde. Esta puesta en escena reflejó los objetivos aspectuales del teatro que Pardo Bazán no se cansó de promulgar y que tan criticados fueron por desconocimiento o recelo. Las tendencias sobre la vivencia de los actores, escenografía y reflexión participativa del público completaron sus columnas periodísticas lo que se cuestionó desde los inicios del nuevo siglo XX.

En esta línea, estrenó su nuevo drama, *La suerte*, el 5 de marzo de 1904, en el Teatro de la Princesa, con la asistencia de la élite madrileña y el entusiasmo del público.

La nueva visión del teatro, desde el aspecto textual hasta el cuerpo del actor y la integración del público, fue motivo de controversia en los diarios madrileños y las tertulias de toda índole. Esto se evidenció con el estreno de *La verdad*, el

---

1 GARCÍA FERREIRO, A., *Volvoretas y Chorimas*. «Si me diesen a escoger, /yo no sé qué escogería:/ si entrar en La Coruña de noche/o entrar en el cielo de día».

9 de enero de 1905, en el Teatro Español, y la singular interpretación de dos papeles diferentes por parte de la actriz María Guerrero.

Mientras, la relación con el mundo de la dramaturgia en la ciudad de Madrid se hizo cada vez más intensa y habitual desde la puesta en escena del texto *Cuesta abajo*, el 22 de enero de 1906, en el Gran Teatro de Madrid, un año después del estreno de *La verdad*.

Esa implicación de Emilia Pardo Bazán, con la ciudad de Madrid, no solo se observó en sus obras, sino también en su interés por la beneficencia, el urbanismo, la sanidad, los teatros, y la cultura, como figura en la cita, «Madrid es audaz, jaranero y curioso», que realizó en la revista *La ilustración artística*, en 1913, premonitoria de la actualidad.

Pardo Bazán, presidenta de la sección de Literatura, fue la primera mujer que impartió una conferencia en la tribuna del Ateneo de Madrid. En esta ciudad se curtió como escritora y cronista de la villa, visibilizándose no sólo por los reconocimientos en la placa de la calle de san Bernardo, en la que residió desde 1890 hasta 1915, o en el monumento erigido en tiempos de Alfonso XIII, o por haber sido la primera catedrática de la Universidad Central de Madrid.

De estas evidencias, sobre su integración en la municipalidad madrileña tuvo su enaltecimiento en la inolvidable y no por menos excepcional conferencia, «Lo municipal en la obra de Emilia Pardo Bazán», que realizó la Dra. D<sup>a</sup>. M.<sup>a</sup> del Carmen Cayetano Martín, organizada por el Instituto de Estudios Madrileños, el 20 de abril de 2021, bajo la dirección de la Dra. D<sup>a</sup>. María Teresa Fernández Talaya, con motivo del centenario de la muerte de Doña Emilia Pardo Bazán<sup>2</sup>.

Su pensamiento, sobre la conceptualización del actor y su interpretación, puso de manifiesto la creatividad dramática de su trabajo y su juicio intrínseco, al contemplar sus consecuencias en el campo propio de la teoría teatral y la vertiente textual y filológica de la teoría literaria.

En ese marco, Patrice Pavis expone la perspectiva evolutiva de la expresión dramática reciente: «Los textos son, por otra parte, más fáciles de representar, de interpretar sobre la escena por un actor que, de leer, como si bastase con desenvolverlos, con sacarlos de la caja del libro para desplegarlos sobre la escena y hacerlos así accesibles a la mirada del espectador»<sup>3</sup>.

Se percibe, en las relaciones expuestas, un pensamiento sobre el actor desdoblado entre su función y su interpretación, como apunta Pavis:

El actor no encarna a un personaje ni reconstruye una situación. Es más bien un filtro, un guardagujas, un intermediario para los elementos que él elige o no hacer pasar del texto a la escena. Del texto, él da a entender lo que quiere, y no una totalidad coherente. Pero la suma de estas elecciones de todos los actores acaba por formar un sistema coherente y codificado, reconstruible mediante recortes, y que a veces se

---

<sup>2</sup> Lo municipal en la obra de Emilia Pardo Bazán. - YouTube

<sup>3</sup> PAVIS, P. *Síntesis prematura o cierre provisional por inventario de fin de siglo*, en las puertas del drama: Revista de la Asociación de Autores de teatro, 2, 4-12. 1999.

denomina metatexto o discurso de la puesta en escena: es el sistema simplificado y codificado de la puesta en escena, la realización escénica de las opciones dramáticas del director escénico<sup>4</sup>.

De igual manera, Pavis describe la creatividad del actor y su originalidad en la interpretación dramática como una relación del binomio actor-autor:

La práctica de estos textos dramáticos y el modo de juego que resulta de ellos reclama también un nuevo tipo de trabajo actoral. En lugar del actor que encarna y caracteriza a su personaje o del actor que se distancia de él siguiendo la técnica meyerholdiana o brechtiana, encontramos en lo sucesivo un actor-dramaturgo que participa en las elecciones y en los cambios dramáticos<sup>5</sup>.

Esta presentación del texto teatral, de la que una de sus características fundamentales proviene de la relación con el espectador o lo que es lo mismo, su puesta en escena como una nueva definición del actor de fundamental notoriedad, transmite también Mario Vargas Llosa en su *Penélope y Odiseo*:

El teatro no cuenta una historia, como hacen las novelas. La representa la mima, la finge, la encarna, la vive. Es, de todos los géneros que se proponen crear una ilusión de vida, el que está más cerca de la vida de verdad, sin mediaciones que a los otros (la palabra, la imagen), no importa cuán admirables sean, los mantienen a raya, sin permitirles salvar esa frontera que los separa de la vida real, de la vida vivida<sup>6</sup>.

Vinculado al concepto, el pensamiento de Emilia Pardo Bazán sobre la renovación del panorama dramático, debido a su declive en España, como expresara Nelly Clemessy en su obra referida a Pardo Bazán en 1876, sostiene las ideas de Zola concernientes a la dramaturgia, olvidándose de los convencionalismos, y desarrollando personajes humanos encarnados en la veraz realidad social, del momento, vivida como hechos de una trama, y así perfectamente expuestos por Patricia Carballal Miñán en su Tesis, codirigida por el eminente catedrático D. José María Paz Gago, insigne estudioso de Doña. Emilia Pardo Bazán:

Desde algunos años atrás, numerosos literatos, escritores y periodistas habían manifestado, no solo en España sino también por toda Europa su preocupación por la regeneración del teatro. Como respuesta habían surgido figuras como Stanislavsky[...] En 1879 Emilie Zola, preocupado por el anquilosado panorama teatral francés publicaba su programático ensayo *El naturalismo en el teatro* [...]<sup>7</sup>.

4 PAVIS, P., *Síntesis prematura o cierre provisional por inventario de fin de siglo*, 1999, 2, 4-12.

5 PAVIS, P. *Síntesis prematura o cierre provisional por inventario de fin de siglo, en las puertas del drama*: Revista de la Asociación de Autores de teatro, 1999.

6 VARGAS LLOSA, M., *Penélope y Odiseo*, Barcelona, 2007, pág. 132.

7 CARBALLAL MIÑÁN, P., *El teatro de Emilia Pardo Bazán: datos para su historia escénica y para*

Doña Emilia participó del carácter realista que se precisaba en la regeneración de la escena española, para satisfacer al público, como expresara Alcalá Galiano.

Se puede comprobar en sus recensiones teatrales de *Nuevo Teatro Crítico*, la inclinación hacia los originales principios rectores de la trama, los personajes creíbles y unos procedimientos innovadores que ella vivió en 1892 con la puesta en escena, de *Realidad*:

Cabe destacar, sin embargo, que ya en sus recensiones teatrales de *Nuevo Teatro Crítico* se encuentran no solo el germen de los principios que regirían sus futuras opiniones sobre el teatro, sino también muchos de los principios rectores de su propio quehacer como autora dramática. Del panorama teatral de 1881 a 1883 esos años, Pardo Bazán acusa la inverosimilitud de la trama y de los personajes de muchas obras dramáticas a las que asiste<sup>8</sup>

Por otra parte, se permite el establecimiento de una nueva escritura teatral, promotora de innovadores textos dramáticos derivados de la relación con el actor y con la escena, de indudables consecuencias en el plano verbal y retórico o lo que es igual, en el ámbito filológico y literario como expuso P. Pavis:

La escritura posee, en efecto, una gran intrincación retórica y se hace necesario proporcionar a la frase -mediante la lectura o mediante la interpretación escénica- los apoyos vocales y gestuales necesarios para que aparezca límpida y lineal... La retórica de la frase y de la voz va frecuentemente acompañada por un retorno a una oralidad propia de la lengua poética<sup>9</sup>.

En este sentido, se pretende la clarificación de conceptos textuales a través de la reflexión sobre el actor y el escritor en sus vertientes creativas, como una de las facetas sobre las que se asienta el núcleo articulador del desarrollo de la teoría teatral.

Emilia Pardo Bazán expresó, en su obra dramática, ese sentimiento de realismo y renovación que pretendió tuviesen sus personajes en la vivencia relacional con los hechos, el lenguaje y el público. Responsabilizó de estas carencias a las compañías de teatro y a la indolencia, descarrío y desidia de algunos actores y actrices de la época.

Atendiendo a estas consideraciones, declaró su convencimiento sobre el teatro de Valle-Inclán como el más realista y discrepante con las negligentes interpretaciones de finales del siglo XIX y principios del XX, alejadas de las actuaciones cercanas, interiorizadas y vivenciadas, que ella preconizaba y cuidó

---

su recepción crítica, A Coruña, UDC, 2015, pág. 11. El teatro de Emilia Pardo Bazán : datos para su historia escénica y para su recepción crítica (udc.es)

8 CARBALLAL MIÑÁN, P., *El teatro de Emilia Pardo Bazán: datos para su historia escénica y para su recepción crítica*, A Coruña, UDC, 2015, pág. 14. El teatro de Emilia Pardo Bazán : datos para su historia escénica y para su recepción crítica (udc.es)

9 PAVIS, P., *Síntesis prematura o cierre provisional por inventario de fin de siglo*. (1999).



en la elección de los actores que representarían sus obras, como la de Balbina Valverde para la interpretación en *El vestido de novia*, puesta en escena en Madrid, en el Teatro Lara.

#### VIVENCIA DEL ACTOR PARDOBACIANO

La respuesta a las necesidades artísticas y culturales, en la actualidad, residirán en la consideración, aparte mercantilismos, del derecho de autor como un derecho pleno, moral y material. En consecuencia, se le reconocen esos atributos como creador de una obra intelectual en la que se manifiesta su creatividad personal, su capacidad intelectual, espiritual y el interés en personalizar la originalidad del texto.

Crear que el actor vivencia por el mero hecho de la acción, del desplazamiento y de la manipulación, nos aleja de la realidad. Cuando el actor llega a intervenir en su propia imagen, en relación con la puesta en escena, es porque liberó sus propias emociones, obteniendo conciencia de su realidad escénica, haciéndose propietario de su centro creador, como estructuró Pardo Bazán en su concepto sobre la interpretación y pintó con palabras en su obra *Verdad*:

Anita! ¡Aquí!

**¡Conde! ¡Aquí!! ¡Aquí!**

Anita. ¿Que pretende usted dar a entender?

Conde No pretendo dar a entender; afirmo y acuso...

Su hermana de usted paso la barca de Trava, y una persona que de aquí salió, vino acompañándola hasta que la hizo entrar en el mismo Pazo. .Lo oye usted? No se perdieron sus huellas, hasta que cruzo la puerta de Trava.

Anita! ¡Miente usted!! Es usted un miserable, indigno del nombre (*¡pie lleva!*)

Conde Prevista tenía la explosión de su enojo.

Anita! ¡Dios mío!! ¡Dios mío! ¿Qué me pasa?

Conde Aquella noche. el señor don Martin de Trava, su esposo de usted hoy... había venido secretamente al Pazo.

Anita! ¡Calumnia! Falsedad sobre falsedad! . Supone usted que voy a creer ese tejido de infamias?

Conde No pido que usted me crea por un acto de fe. Alguien hay en esta casa que podría confirmar mis noticias... Pero, por si los anos

le han embotado la memoria, yo estoy prevenido.  
He gastado tiempo y dinero en adquirir  
ciertos informes, en reconstituir ciertos  
detalles del suceso. No serán prueba  
completa, pero arrojan luz suficiente. No  
es justo que las cosas sigan como hasta el  
día...! Si produzco mis datos... persuadiere a  
usted de que su hermana entro en el Pazo  
de Trava aquella noche... y no volvió a salir  
de él!

Anita. ¿Pero cabe esto en cabeza humana? Miente,  
mintió desde que hablo este malvado.

Conde No me ofenden sus palabras, señora. Tráteme  
usted como quiera. La disculpo. He dicho la verdad<sup>10</sup>.

Como resultado, escritor y actor se complementan. Los dos se liberan intentando buscar ser otro, lo que en el actor significa la construcción de su cuerpo y establecer su modelo de expresión que le permita tomar conciencia de su composición comprendiendo la realidad. En este momento se convierte en actor-autor, por la creación y definición de su vivencia y expresión comunicativa, con mayor intensidad, en sus palabras, movimientos y visión de la escena, tal fue el caso de Balbina Valverde en su interpretación en *El vestido de boda*:

Así, El Liberal del 2 de febrero hacía hincapié en la concurrencia del Teatro Lara y en el notable desempeño de Balbina Valverde el día de su beneficio y apuntaba que: [...] El sentimiento maternal está expresado con delicadísima frase en la conmovedora narración de la Valverde, con motivo del traje destinado a la boda de su hija, sin que el interés de la obra decaiga ni por un solo instante<sup>11</sup>.

Partiendo de los supuestos anteriores, la estructura del texto dramático se interpreta con el actor. El texto y su lectura es un acto con suficiente consistencia e independencia; pero el actor es el lector que determina un cambio en el texto, adquiriendo en su lectura todo el proceso intelectual que necesita para acceder a una realidad cuya expresión vaya más allá del desdoblamiento conocido, encarando una posibilidad más abstracta de lo que pueda componer para estimular al público como catalizador de sus deseos de creación.

Con esa finalidad, cuando el actor muestra su obra, se establece un diálogo cuyo medio de comunicación es la exposición de lo creado, aunque el creador haga el trabajo en equipo con intereses variados inmersos en una gran complicidad.

---

10 PARDO BAZÁN, E., {<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcs75f2>} Verdad, pág. 62.

11 CARBALLAL MIÑÁN, P., *El teatro de Emilia Pardo Bazán: datos para su historia escénica y para su recepción crítica*, A Coruña, UDC, 2015, pág. 11. El teatro de Emilia Pardo Bazán : datos para su historia escénica y para su recepción crítica (udc.es)

Felipe Pedraza, en su obra *Drama, escena e historia: notas para una filosofía del teatro*, establece la diferencia entre “acto de alocución” (hablar a) y “acto de ilocución” (hablar para), es decir, entre un receptor directo del mensaje y otro indirecto, no presente, al que se dirige el emisor. Lo peculiar del público teatral-y eso condiciona todo el espectáculo- es que, por lo común, el destinatario de la ilocución está presente y reacciona ante la misma<sup>12</sup>.

Otra peculiaridad consiste en que su posición ante la información, que se emite desde la escena, difiere de la que tienen los destinatarios de la alocución. El drama es un juego en el que los espectadores siempre reciben mensajes distintos de los que llegan a los personajes. Por su parte, unas veces se les da más información, se les anticipa lo que va a ocurrir y en ocasiones se les niega y se les fuerza a permanecer en expectación inquieta.

En efecto, actores y público siempre estarán en planos diferentes. Su forma de comunicación se encuentra muy alejada de la cotidiana. Sin duda, el día que el actor se dirija, sin el circunloquio de la acción, al espectador, se verá ante un sermón, un mitin o una tertulia, pero al margen del teatro.

El actor utiliza sus medios para construir su lenguaje y comenzar el proceso de creación de su personaje y en este momento se convierte en autor, al mismo tiempo que actor creador. En esta creación de comunicación y expresión, el actor utiliza su propio cuerpo y el cuerpo de los demás, uno de los elementos **más significativos para él, como** un medio de expresión y comunicación significativas.

Indudablemente, la historia del teatro es la del cambio de la silueta del ser humano. El ser humano actor de acontecimientos corporales y psicológicos que van de la ingenuidad a la reflexión y de lo natural a la afección.

Emilia Pardo Bazán concedió al público el protagonismo que le correspondía en su nueva conceptualización de la interpretación y la escenografía, para crear la simbiosis necesaria del realismo que liberase la escena de los convencionalismos tradicionales y respondiese a la expresión dramática de las situaciones reales de los ciudadanos, consiguiendo una novedosa escena teatral.

Una idea más conviene destacar sobre este tema, plasmada por la estudiosa de la obra de Pardo Bazán, Monserrat Ribao Pereira:

En un momento en que el teatro buscaba nuevas vías de expresión y en el que importantes novelistas (*Clarín* o B. Pérez Galdós son un buen ejemplo de ello) se habían comprometido con la renovación de la escena española, doña Emilia intentó, sin mucho éxito entre quienes entonces la juzgaron, aportar su personal grano de arena a la determinación del género dramático en el fin del siglo. El tiempo y los estudios actuales se han encargado de redescubrir esta todavía poco conocida faceta creadora de una de las novelistas más relevantes de la literatura española contemporánea<sup>13</sup>.

---

12 PEDRAZA, F. (2005), *Drama, escena e historia: notas para una filosofía del teatro*, Granada: Universidad de Granada. Pág. 20.

13 RIBAO PEREIRA, M., *El teatro de Emilia Pardo Bazán*, Akal, 2002, {<http://www.nocierreslos>}

La creatividad, como variable, se identifica como un proceso o una característica de la personalidad, con la capacidad perceptible, en el actor, de dar forma y llevar a buen término la obra creada. Esta fundición de elementos variados y articulados permite saltar de una perspectiva a otra, reconociendo su trabajo por el carácter único. Sin embargo, la estructuración perceptiva es arbitraria y casi siempre limitada. Aun así, se procede a tomar conocimientos existentes e interpretarlos de una forma nueva, clave de toda creación.

Esta perspectiva creativa e innovadora perduró en la dramaturgia de Pardo Bazán, y a pesar de que textos como *La Canonessa*, o *El becerro de metal*, entre otros, no subieron al escenario en vida de su autora, continuó escribiendo teatro con un sentido reflexivo, especialmente sobre la mujer y la problemática social, que se pudiese transmitir y comunicar en una interactuación actor-personaje-público, por medio de la introspección relacional.

Esta tendencia se puede observar en las expresiones y vivencias de las protagonistas de *Perder y salir ganando* y de *El Mariscal Pedro Pardo*, en su lucha entre el amor, la racionalidad, y las reservas de conciencia. Sin duda, empleó Pardo Bazán sus medios para construir un lenguaje e iniciar el proceso de comunicación y expresión, en cada personaje, que la actriz significativamente por medio de su cuerpo y el de los demás, debía establecer la expresión y comunicación precisas en el cambio de la silueta del ser humano, protagonista de acontecimientos corporales y psicológicos, oscilantes entre lo ingenuo y lo reflexivo, lo natural y la afección.

En este contexto, llevar una idea a la puesta en escena, por el actor de la obra, necesita un grado de creatividad mayor que el empleado en pensarla. Esto supone un proceso de distanciamiento en su reflexión, para finalizar nuevamente en el diálogo con la realidad. Esta tendencia la llevó a escena Pardo Bazán, como muestra de su innovación dramática en *El vestido de boda*, en las interpretaciones de Celina y Gerarda en *Cuesta abajo* o con Susana en *El becerro de metal*<sup>14</sup>.

Con esa finalidad, el actor realiza su interpretación con gestos y silencios, que dan origen a la palabra dramática, y con el movimiento en el espacio escénico, le otorga el ser al personaje.

La creación entraña un descubrimiento en el que lo descubierto posee existencia *per se* y no porque nosotros se la hayamos concedido. Esa existencia es previa e independiente del acto, y aceptado esto como característica de todo proceso de descubrimiento, en la interpretación escénica se dan estos aspectos presentes en la realidad como consecuencia de un acto de creación.

Así, al sumergirse dentro de lo vivo del sujeto, es decir, el actor, en lo vinculado a las relaciones entre la palabra y el cuerpo vivido, se manifiesta la

---

ojos.com/ teatro-emilia-pardo-bazan/#:~:text=El%20teatro%20de,por%20Grupo%20Akal} El teatro de Emilia Pardo Bazán | (nocierreslosojos.com)

14 PARDO BAZÁN, E., {<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5b039>} *El becerro de metal*. Pág. 48.

forma de mantener el enlace entre la voz como algo que surge y la experiencia vivida como lo que permanece sumergido y de donde emerge:

Félix Emmel defendía en *El teatro extático*, la necesidad de “hablar con el cuerpo” y “moverse con las palabras”. El “actor patético” tenía que transmitir con su gesto aquello que el dramaturgo no había alcanzado a verbalizar, ya que las palabras resultaban insuficientes para la formulación de lo espiritual, algo solo reservado a la conjunción del cuerpo y el ritmo<sup>15</sup>.

De todos es conocido que ciertos estilos de expresión y ciertas formas de lenguaje provienen de la experiencia vivida y Doña Emilia consiguió, apostando por unos personajes, que por medio de su expresión oral-corporal fuesen la propulsión harmónica de la estructura en su forma y su fondo realista:

Sin embargo, y precisamente para reflejar los problemas de su época y por prestar atención hacia la situación de la mujer, su teatro sigue despertando cada vez más interés a día de hoy, cuando ya existen cada vez más voces que comprenden la trascendencia de su teatro y atisban la visión de una escritora profundamente implicada en los problemas de sus contemporáneas<sup>16</sup>.

Otra de sus tareas en la creación de un nuevo aspecto textual de teatro, fruto de su técnica dramática, lo mantuvo en un ilustre proceso poético del lenguaje del actor, con algo más que significantes verbales, porque existe también un mensaje distanciado de los codificados y relacionado con las tensiones del cuerpo, que, el actor, en el momento de la escenificación, traslada al personaje cargado de todo su contenido.

Baste recordar que Pardo Bazán concibió el mensaje en un espacio y un tiempo reales, por medio de la relación entre los sentidos y la semántica, en una intertextualidad propia de su novedosa dramaturgia, en la que el actor vive sus propios fantasmas corporales para no devolver al espectador una imagen deformada, como pone de manifiesto Pavis:

El término poco científico y poco semiológico de “energía” resulta muy útil a la hora de delimitar el fenómeno no representable del que tratamos: con su presencia, su movimiento, su fraseo, el actor o el bailarín desprenden una energía que alcanza de lleno al espectador. El espectador lo primero que percibe es el cuerpo del otro e interioriza las sensaciones e impulsos que recibe de él. No debemos exagerar, sin embargo, la función del actor-persona hasta anular la función del personaje. El actor no es un performer en el sentido de que no actúa nunca “en su propio nombre”, pero tampoco es un simple emisor de signos: “produce efectos en el

---

15 SÁNCHEZ, J.A. (2002:109), *Los teatros del cuerpo: un apunte histórico*, en *14ª Mostra Internacional de mim a Sueca*. [Valencia]: Teatros de la Generalitat Valenciana.

16 CARBALLAL MIÑÁN, P., *El teatro de Emilia Pardo Bazán: datos para su historia escénica y para su recepción crítica*, A Coruña, UDC, 2015, pág. 397. *El teatro de Emilia Pardo Bazán : datos para su historia escénica y para su recepción crítica* (udc.es)

cuerpo del espectador, ya los llamemos energía, vector del deseo, flujo pulsional, intensidad o ritmo<sup>17</sup>.

Dentro de ese marco, se puede explicitar que el efecto que se produce en el espectador, activamente predispuesto para presenciar el desarrollo dramático y otorgar significaciones a su propia experiencia perceptiva, sería la ficción teatral, como función del actor, la que presente los elementos imaginarios de un texto que, a los ojos del observador, configuran una nueva realidad, una ilusión teatral, en la que se singulariza lo producido por los intérpretes.

Esto responde a la solicitud que Pardo Bazán realizaba del espectador activo, para comprender las pasiones y las psicologías de los personajes, enriquecidas por los simbolismos interpretativos, como sucedió en la interpretación de Irene, por la gran actriz María Guerrero, y no pudiendo ser de otra suerte refiriéndonos a la idea más conveniente reflejada por Stansilavski:

Hay que decir desde ahora que para crear una imagen viva, particularizada, cabal, no le es suficiente al actor conocer las leyes específicas de su arte, esto es, no le es suficiente mantener una atención incansable, ser dueño de una buena imaginación y tener sentido de la verdad y memoria emotiva, así como una voz expresiva, plasticidad, ritmo y demás elementos propios de la técnica, tanto exterior como interior; además tiene que saber utilizar todos estos factores en el escenario mismo y conocer el modo práctico de incorporar los elementos de la naturaleza creadora del artista al proceso de creación del papel. En otros términos, tiene que dominar un método determinado del trabajo escénico<sup>18</sup>.

El producto inmanente, en la obra dramática de Emilia Pardo Bazán, en el que destacan fundamentalmente los actores, constituye dispositivos ficcionales, imágenes o ideas que dieron origen al texto literario dramático, permitiendo distinguir, en la puesta en escena, la aparición de una realidad espaciotemporal que tiene una estructura distinta a la de su punto de partida, como sucede en *La suerte*:

! ¡Fuese... yo aquí quede tan sola!... Múrrieseme  
el padre. Seguí apanando, apanando...  
De Cristobo, ni un papel,.. Las mozas, a hacer  
risa de mí. Vino el arriero y conto que  
un. soldado viera a Cristobo con dos tiros  
que le pasaban el pecho...! Lágrimas que  
llore! En medio año no baje al jio siquiera.  
Luego acordome d.el oro... (Transición.) !Es  
tan bonito! Penas que pasaron ya no acuerdan;

---

17 PAVIS, P., *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona: Paidós. 2000, pág:39.

18 STANISLAVSKI, C., *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires: Quetzal. 1988. pág:9.

ojos que bien me querían ya los comieron  
 gusanos .. y el oro aquí esta haciéndome  
 compañía, aquí esta para se enterrare  
 conmigo.  
 .Cuanto valera todo esto? Lo menos... muchas  
 onzas. Agora ya no hay salute para  
 apanar, ni para trabajar la tierra; las piernas  
 mias son dos palos. Irabaja Payo, (con dureza.)  
 Obligacion tiene, que para eso lo mantengo  
 y lo saque del Hespido. El piensa,  
 cuitadino, que estoy pobre de todo, y suda  
 el pan que come, !Que si no! Los rapaces,  
 ya se sabe, por su gusto, a holgar, a se divertir...  
 Y ue una mala idea no esta libre  
 nadie... El oro mio, que yo junte, persona  
 viva.no le ha de poner encima la mano. !Ni  
 mi padre que saliese de la sepultura! Payo  
 es de bien, pero el oro empobrece la concencia...  
 Por el oro vende el hombre los senos  
 que le criaron.. (con terror.). Si Payo loquea  
 y una noche me echa una cuerda al pescuezo?  
 ... (Reaccionando.) !Jesus! !Inocente, si es  
 como las palomas, que no saben cosa mala!  
 !Si aun de su sombra tiene temor! (Alarmada.)  
 Parece que andan en la puerta... .Seran ladrones?  
 Es que llaman... Ha de ser Payo...  
 (Esconde precipitad amenle el oro)<sup>19</sup>.

Las ideas, las sensaciones y las emociones conforman, con su integración, una vivencia estética en el espectador y en el actor, como efecto cognitivo-afectivo del teatro. Desde esta posición se considera que la interpretación del actor ha de ser una vivencia positiva, como característica esencial del dispositivo ficcional actoral, en tanto objeto de la recepción dramática que provoca una experiencia sensible de lo imaginario. Este razonamiento lo fijaría Darío FO: «*Si observas y sabes leer el lenguaje de las manos, de los brazos, del cuerpo, no se te escapa nada del embuste ajeno*»<sup>20</sup>.

De acuerdo con ello, el espectador descubre, a través de la creación del actor con su propio cuerpo, vivencias humanas imaginarias en tanto, el actor se transforma y sitúa a un ser ficticio en una ausencia y presencia simultánea de sí mismo, lo que según Iser: «nos permite salirnos de los límites de lo que somos,

19 PARDO BAZÁN, E., {<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1j9c8>} *La suerte*. Pág. 9.

20 FO, D., *Manual mínimo del actor*, Guipúzcoa: Argitaletxe Hiru. 1998 pág:71

ficcionalizar también puede permitirnos llegar a ser lo que queremos»<sup>21</sup>.

En definitiva, su creatividad y vivencia han sido sometidas a una consideración que permite establecer:

- La configuración del actor como intérprete a través de la vivencia del trabajo de su cuerpo, el movimiento y la acción, comprometiendo su personalidad en un lenguaje y un proceso creativo que configura su obra teatral como obra originaria

- La ficción teatral y el diálogo se mantienen entre el actor y el espectador, como función actoral de la creatividad dramática y así enunciado por Vargas Llosa:

El teatro es vida y ficción, ficción que es vivida. Reproduce de ésta en un escenario lo más específico que ella tiene, su fugacidad en ese tiempo que, a la vez que le da actualidad y presencia, animación y energía, la va aniquilando, convirtiendo en memoria, en ese pasado que todo lo afantasma.<sup>22</sup>

El conocimiento primero de uno mismo favorece el descubrimiento de la vida interior del personaje para poder interpretarlo, hacerlo y crear una segunda naturaleza. Esto se produce cuando el personaje sale de sí mismo y comienza a estudiar la vida de los que lo circundan, para procurar conocer la propia vida interna que tenemos, creando la vida de los demás en la escena teatral.

En relación con las implicaciones anteriores, el proceso de creación acaece por acumulación de vivencias en el mundo interior del actor, en donde se desarrolló la vida afectiva de los personajes y de la obra.

Una idea más conviene destacar en lo que se refiere a la relación entre texto y representación:

Los textos son, por otra parte, más fáciles de representar, de interpretar sobre la escena por un actor, que de leer, como si bastase con desenvolverlos, con sacarlos de la caja del libro para desplegarlos sobre la escena y hacerlos así accesibles a la mirada del espectador [...] No es, en efecto, el texto el elemento que manda durante su puesta en escena, ni el que impone sus puntos de vista y sus opciones, sino más bien la puesta en juego y la experiencia escénica las que van a permitirnos descubrir una posible lectura del texto<sup>23</sup>.

Por tanto, es en este momento cuando se establece el intercambio entre los demás actores, así como el proceso de comunicación y la encarnación de la vida en la vida. Se identifican las evidencias anteriores sobre las bases de las ideas expuestas en los análisis descriptivos de los planteamientos dramáticos.

Con estos conceptos y estos ejemplos avanzamos en el empeño de tomar como objeto ontológico a la creación del actor, en lo que hace a su esencia,

---

21 ISER, W. *El proceso de lectura: enfoque fenomenológico*, en J.A. Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*. Madrid. 1987, pág.54.

22 VARGAS LLOSA, M., *Penélope y Odiseo*, pág. 132.

23 PAVIS, P. *Síntesis prematura o cierre provisional por inventario de fin de siglo*, en *Las puertas del drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 2, 4-12. 1999.



independientemente de las connotaciones que pueda adquirir en cada uno o en cada escenificación:

La esencia es algo individual, no es un concepto, no es una idea, es algo real. El mundo está integrado por unas esencias constitutivas básicas, que nacen, se repiten, se extinguen, originan otros entes iguales y engendran otras especies nuevas por evolución. (...) No es que la esencia además de ser específica sea individual sino justamente al revés: la esencia además de ser individual es específica. La esencia además de ser tal individuo de la realidad es tal individuo de una especie. (...) Toda cosa real puede ser concebida desde dos puntos de vista distintos, o bien diciendo de ella qué es o bien diciendo que es eso que ella es; es una realidad existente”. Puedo entender lo que una cosa es con entera abstracción de que tenga o no existencia, y puedo entender el hecho de su existencia actual sin la intelección por lo menos precisa de lo que ella es<sup>24</sup>.

La búsqueda de evidencias en la obra de Emilia Pardo Bazán, sobre la concepción que ella tenía del actor y de su interpretación escénica, se observan en sus argumentaciones relativas a las relaciones del hombre con la naturaleza, como motivación del pensamiento crítico y visión estética de su obra dramática, en los albores del siglo pasado, en su espacio natural, su vivencia del paisaje ineluctable de su tierra gallega, recordado por Dolores Thion:

Pardo Bazán solía reconocer su dependencia personal respecto de su tierra natal. “Mi tierra es como la sustancia de mi ser afectivo” (“Galicia y España. Juicios de la Pardo Bazán. Párrafos de un discurso”, *La Nación*, 28-VII-1902: 2-3 y Sinovas, 1999: 210-213)<sup>11</sup> -confesaba Pardo Bazán- “aunque quisiese acudir a esa tierra, hallaría que es imposible, porque estoy arraigada como el árbol robusto, que muere si se le desprende del terreno donde radica” (“Galicia y España. Juicios de la Pardo Bazán. Párrafos de un discurso”, *La Nación*, 28-VII-1902: 2-3 y Sinovas, 1999: 210-213). El arraigo del escritor a su entorno natal, la identidad personal que la pertenencia a una colectividad regional genera en el ser humano y su propia percepción de la geografía vital son factores que moldean la correspondencia de la expresión artística con lo expresado<sup>25</sup>.

Dar vía libre a la búsqueda de nuevas formas, la aceptación del progreso, los anhelos de perfección, la función esencial de hacer apasionada y seriamente preguntas sustanciales sobre la auténtica naturaleza del teatro fue el horizonte que doña Emilia diseñó para su obra dramática, y a este respecto contribuyó Vargas Llosa:

---

24 ZUBIRI, X., *Sobre la esencia*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones. 1967. pág:371.

25 Thion Soriano Mollá, D., *Del alma del paisaje a los paisajes del alma: Emilia Pardo Bazán en el paradigma simbolista*, Alicante, 2021, pág. 6. Edición digital a partir de José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (eds.), *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega, 2009, pp. 731-750. -- Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes por cortesía de la Real Academia Galega

Pero aquello que ocurre en un escenario no es sólo fugaz y actual; también es esencial. En una obra de teatro lograda, como un poema perfecto, nada falta y nada sobra, todo es imprescindible, tal un órgano neurálgico en un cuerpo humano o cualquiera de las piezas que, al ser retirada, provocaría el desplome de un edificio<sup>26</sup>.

Bajo estos aspectos anatómicos y neurológicos del cuerpo se esconde una dimensión psicológica de la consciencia. Un sentido cinestésico, a través del cual se permite percibir las tensiones, las posiciones, las actitudes y los movimientos del propio cuerpo. Estas combinaciones sitúan al cuerpo en un mundo exterior, origen de la sensación de los tres planos perpendiculares del espacio, pero el cuerpo del actor no es solamente esta cosa racional a la que algunos quieren reducir, como se refleja en *El vestido de boda*<sup>27</sup>.

Al hablar de espacios hay que reflexionar necesariamente sobre tres espacios fundamentales que mecen la creación interpretativa:

Un espacio sensomotor en el que se inicia la construcción a partir de una relación simbólica que le concede la seguridad que le dan estas experiencias por las que comienza a estar confiado para abrirse al mundo exterior<sup>28</sup>.

Cuando el objeto es vivido como una proyección emocional que tiene funciones de amor, agresión, profundidad, destrucción, búsqueda del otro y sensaciones de salto y giro, se encuentra el espacio simbólico:

Por consiguiente, el paisaje natural pardobazaniano nace de las emociones estéticas suscitadas por la percepción visual del panorama que le rodea: el suelo gallego, las Marinas, los alrededores del valle y el mar de Sada, la celda de la Granja de Meirás, cuyos alrededores panorámicos van mudando merced al diálogo interior que la escritora entabla con ellos en “poesía de los horizontes, de las nubes, de la humedad, de la tierra gallega, en suma, y de los árboles que nutre” (“El olor de la tierra Valentín Lamas Carvajal”, De mi tierra [1888] Kirby, 1978: 881) o que asimismo identifica en delicado “asunto de abanico de Watteau, tentador para un acuarelista” (“Apuntes Autobiográficos”, Kirby, 1978: 730), en “scherzos galaicos” (“Luz de luna Eduardo Pondal”, De mi tierra [1888] Kirby, 1978: 888) y en rumores y aromas naturales. Los horizontes que desde aquel torreón se vislumbran son fuente de inspiración y espacio matricial de creación; procuran a Pardo Bazán aquella fructuosa y “ligera fiebre que acompaña a la escritura artística” (“Apuntes Autobiográficos”, Kirby, 1978: 730) a guisa de “denso vapor” (“El olor de la tierra Valentín Lamas Carvajal”, De mi tierra [1888] Kirby, 1978: 881) que enajena el cerebro en sus sueños<sup>29</sup>.

---

26 VARGAS LLOSA, M., *Penélope y Odiseo*, págs. 132-133.

27 PARDO BAZÁN, E., {<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/930v1>} *El vestido de boda*. Pág. 5.

28 MIRALLES, A., *Monólogos para ejercicios*. El Bululú. Comentario de José Sanchís Sinisterra. Págs. 25-26. 23.. Colección La Avispa. Ensayo N.º 1. Madrid. 1984.

29 Thion Soriano Mollá, D., *Del alma del paisaje a los paisajes del alma*: Emilia Pardo Bazán. Pág. 14.

Será a partir de la destrucción del uno que provoca el otro, desde la no afirmación a través de encerrar esta personalidad en el deseo del otro, que se tiene el deseo de escapar de aquello que encierra, cuando surja la génesis del espacio de la comunicación- destrucción a partir de la que es preciso hacer proposiciones a nivel de construcción.

El manejo de estos espacios estará en función de las posibilidades que se tengan, y admitiendo que se tuviesen los tres espacios, se intentará vivir en los tres, porque nada es fijo respecto al tiempo de uno a otro:

En esa “puesta de sol de remordimiento, de sudor de sangre de la conciencia” arriba citada por la que avanza el protagonista, la escritora emancipa el impulso anímico del panorama dotado de una pluralidad voluptuosa de colores, luces y formas, de una multiplicidad de sensaciones auditivas, visuales y térmicas que se entremezclan difusamente y se confunden en los sentimientos que sugieren. Así, la realidad subjetiva sobrepasa la racional verosimilitud en términos prácticamente goyescos para propulsarse en una proyección cósmica, de visionarios lienzos dantescos, que convierten el paisaje en metáfora del mundo. En estos paisajes se aquilatan los referentes simbolistas del decadentismo, el culto a la muerte y al placer, la evasión en el erotismo, la exaltación de los espacios oníricos y orientales, e, incluso, la mujer fatal<sup>30</sup>.

El actor vive sus propios fantasmas corporales, siendo consciente de ellos y capaz de dominarse, para no devolver al espectador una imagen deformada. Será el espejo de los fantasmas del personaje, y para que sea fiel no debe mezclar su propia imagen. Tiene que vivir, previamente a nivel de su cuerpo, todos sus conflictos para tener una disponibilidad que le permita sentir la comunicación en un plano emocional retrotrayéndose a un compromiso afectivo que, al mismo tiempo, domine su implicación emocional consciente.

Sobre la dimensión del actor concebida por Pardo Bazán en su obra, realizó Francisco Nieva una reflexión compilatoria:

Ningún crítico ni colega contemporáneos hubieron de apreciar esta para mí asombrosa capacidad dramática de la escritora, que comienza por no hacer lo que lógicamente se le pedía, una alta comedia, sino algo desmesurado y sombrío con una apertura moral hacia la complejidad de los hombres<sup>31</sup>.

El actor en la búsqueda de los propios fantasmas no puede acabar en un estado regresivo, tiene que emplear la intelectualización por medio de la comunicación simbólica, como el sonido y la mirada, consiguiendo que salgan, de su represión, de una manera más lógica y real.

---

30 Thion Soriano Mollá, D., *Del alma del paisaje a los paisajes del alma*: Emilia Pardo Bazán en el paradigma simbolista, Alicante, 2021, pág. 15.

31 NIEVA, F., *Una mirada sobre el teatro de Emilia Pardo Bazán*, en *Estudios sobre Los Pazos de Ulloa*, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 200.

Todo ello se manifiesta en el comentario que sobre la obra *La suerte*, en su estreno, realizó el crítico sobre la validez de la intelectualización dramática de Pardo Bazán:

El diálogo, poema representable o cuento escénico, como quiera denominarse, fue oído con gran interés. Ha bastado la modesta tentativa de Emilia Pardo Bazán para demostrar que la pluma analítica de la ilustre novelista sabe sintetizar creando un drama de honda emoción estética. Delicadamente ha perfilado una situación interesante, [...] cincelado, esmaltado con la magia de su estilo, que realiza maravillas<sup>32</sup>.

Se inicia un descubrimiento personal y la relación con el objeto, el espacio, el otro, la búsqueda de la disponibilidad, el análisis de la vivencia de cada uno y de la reacción, más allá de los estereotipos culturales. Esa comunicación va a hacerse cada vez más próxima, más estrecha, hasta envolver el espacio, el objeto, al otro, la posesión en el silencio, la inmovilidad y luego transformar ese contacto en asunción de la libertad, conquistando simbólicamente el volumen de lo grande y lo fuerte. Hay una primera búsqueda en esta fluidez del contacto del cuerpo con el objeto, pero también con el cuerpo de los demás en un abandono difícil.

El espacio, el sonido y el objeto se hacen cercanos, muy cercanos, mediadores de una comunicación que ya lleva una carga afectiva, emocional, que incita al gesto más bello y más verdadero. Placer de dar, placer de recibir. Placer por el placer del otro. El gesto se proyecta más lento, más fluido y más cargado de afectividad. Das con todo tu cuerpo y con todo tu cuerpo recibes en una situación de equilibrio. Un acuerdo realizado a nivel de las tensiones tónicas, pero también de la expresión del temperamento que se confía a los otros, sintiéndose responsable y liberando toda la fantasía.

En la obra de Pardo Bazán el espacio interactúa con los personajes y con sus recuerdos. Estas evidencias, de la filosofía humana en la composición de los personajes de doña Emilia, se vierten en estas referencias:

Las raíces son la fuerza del hábito, la lenta conquista de nosotros mismos por lo que nos rodea, por la casa, por las personas con quienes vivimos, por nuestros afectos, por nuestras ocupaciones, por nuestros amigos. [...] ¡Las raíces! ¡Terrible poder del hábito! [...] Si queréis ser fuertes arracad las raíces cuando aún sean tierrecillas y frágiles. Huid del hábito. Así habló Zaratustra..., aunque no sé de cierto si lo apuntaría Nietzsche<sup>33</sup>.

La identificación previa con el personaje antes de vivir los otros o de ponerle en acción o en meditación es el ambiente que favorece la expresión, la espontaneidad y desarrolla situaciones simbólicas y escenas de comunicación que se hacen y se deshacen, aunque el ritmo permanezca en todas partes.

---

32 VESTINA, *Beneficio y estreno en el Teatro de la Princesa*, El Álbum Ibero-Americano, 7 de marzo, 1904, nº 9, pág. 106

33 ANDREMIO., *Diario de un espectador. Dos libros*, La Época, 30 de junio de 1909, pág. 1.

Cada actor es libre, libre de vivir su despliegue cuando la desestructuración hace sentir la angustia. Cada uno interpreta y vive, a su manera, las crisis en que todo parece vacío, deseando estar solo consigo mismo. Ese yo profundo e inconsciente es el yo estructurado alrededor de ciertos valores afectivos en la relación con el otro y con el mundo.

Como se puede inferir, conocerse es tomar conciencia de esta estructura afectiva que está en cada uno. Es, al mismo tiempo, adquirir un conocimiento íntimo a nivel del sentir, más que al del saber. Estas vivencias permiten encontrar el nivel de sensibilidad emocional:

Hay en el teatro infinitos elementos ajenos a la literatura, que le prestan interés humanísimo. Es un estudio, más viviente y sangrante que el de los libros. Es vida en que el artificio y la realidad, combinándose, dan por resultado un poco más de experiencia<sup>34</sup>.

La vivencia del personaje en toda su extensión corporal, anímica y oral, por parte del actor, después de haber vivenciado todo lo anterior, será lo que magnifique su creación y, por tanto, su autoría interpretativa exclusiva, como fruto no solo de una preparación técnica, sino de un espíritu creador que nace de la vivencia personal.

Así, el encuentro con la palabra origina un espacio distante del yo vivencial del actor. Se trata de construir nuevas realidades y no de trasladarlas literalmente. Por estas circunstancias, la acción es necesariamente corporal y presupone la existencia de un cuerpo del que depende la voz generada por el movimiento y dada por la imagen declarada del texto como constituyente de un principio de comunicación.

Realizadas estas consideraciones, se observan textos teatrales que se utilizan únicamente para ser leídos como unidades verbales independientes del actor. Lo fundamental es que el actor sea vivo, integrado en la realización, en la totalidad, como tal ser humano que es y actuar sobre su propia identidad:

Es al actor a quien vuelve a competir esencialmente la misión de “abrir” el texto (como el esquiador abre una pista sobre la nieve intacta). Además de consentir representar un personaje, juega a hacer de actor y se le ve fabricar para nosotros su juego, situándose como enunciador de un texto que no desaparece en la ficción.

En consecuencia, la distinción de las funciones de autor, de dramaturgo (en el sentido alemán de *Dramaturg*), de director escénico, de actor, de lector y de espectador se vuelve a cuestionar a veces<sup>35</sup>.

---

34 PARDO BAZÁN, E., *La vida contemporánea, La Ilustración Artística*, 26 febrero, 1906, p. 138.

35 PAVIS, P., *Síntesis prematura o cierre provisional por inventario de fin de siglo*, en *Las puertas del drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 1999, pág: 2, 4-12.

### 3. CONCLUSIONES

Lo esencial del teatro a lo que todo lo demás se supedita es el estar en escena. Esto parece evidente, pero solo sucede cuando alguien se siente observado por ese público que realiza la función del espejo ante el que el actor se contempla. Por ello, el estar en escena consiste en un modo peculiar de hablar, de gesticular, de moverse, elaborando las ideas generales de la expresión globalizada-psicomotriz, oral y gestual, pero expresadas intencionalmente con carácter comunicativo, en una manifestación de actitudes internas, para el espectador, como un modo, estrictamente humano, de expresión:

Son constituyentes esenciales del teatro: el actor, el personaje interpretado (y, con él, un mundo que se parece al real pero que no existe en la realidad) y el espectador, todos presentes en el acto teatral.(...) En el espectáculo teatral vemos doble: vemos al personaje de ficción y al actor que lo encarna.(...) El texto está al servicio de la personificación compleja, rica en matices, que produce una emoción incomparable en quien la contempla.(...) No es el texto literario el que engendra el espectáculo, sino la idea del espectáculo en la mente del dramaturgo la que engendra el texto; pero tienen razón los que ven en el espectáculo la raíz de todo elemento dramático, incluido el texto literario. Lo que imprime carácter es el proceso final ante el público, en el que se integran los ingredientes literarios, actorales y escénicos<sup>36</sup>.

Esta renovación de la escena dramática desde la realidad textual, con especial dedicación a la interpretación del actor, eje de la representación teatral, caracterizó la dramaturgia de Emilia Pardo Bazán. Expresión dramática muy poco conocida por un público conformista y una crítica anquilosada en un pasado sin horizontes, propio de la época que le tocó vivir, en una España decadente, y que ella con su pluma impulsó hacia la renovación social, cultural y filosófica.

En el contexto de lo expuesto que ahora cerramos, se concluye que el actor pretende estimular al espectador en todo lo que sea necesario, advirtiéndole hasta dónde ha llegado su arte. El público es un catalizador, de sus necesidades creadoras, que se identifica con el conflicto del drama y con las reacciones del actor en el escenario, cuando crea una realidad que únicamente puede descifrarse en sí mismo.

Por estas razones, en el lenguaje del actor es evidente que hay algo más que significantes verbales, porque existe también un mensaje distanciado de los codificados y relacionado con las tensiones del cuerpo, que el actor, en el momento de la escenificación, traslada al personaje cargado de todo su contenido.

El efecto que se produce en el espectador, activamente predisposto para presenciar el desarrollo dramático y otorgar significaciones a su propia experiencia perceptiva, sería la ficción teatral como función del actor que presenta

---

36 PEDRAZA, F., *Drama, escena e historia: notas para una filosofía del teatro*, Granada: Universidad de Granada. 2005. pág:12,28,48,50.

los elementos imaginarios, de un texto, configurando una nueva realidad teatral en la que se distingue lo producido por los actores, de la producción literaria, como concibió Pardo Bazán en su dramaturgia y reflejado por Patricia Carballal, en su Tesis : «*En el caso de El vestido de boda “el público receptor ficticio” sería el del Teatro Lara( no olvidemos que el monólogo es una pieza escrita particularmente para ser representada en este teatro)[...]»<sup>37</sup>.*

Doña Emilia Pardo Bazán nos legó, como quiera que sea, que la adquisición de la conciencia y aplicación de valores implica transformar ideas en acciones, planificando y realizando proyectos con disponibilidad para afrontar los problemas, controlándose emocionalmente, aprendiendo de los errores, siendo autocrítico, creativo y con una elevada autoestima y actitud positiva hacia el cambio, valorando las ideas de los demás, por medio del diálogo, la escucha, la asertividad y el espíritu de superación y cooperación.

---

<sup>37</sup> CARBALLAL MIÑÁN, P., *El teatro de Emilia Pardo Bazán: datos para su historia escénica y para su recepción crítica*, A Coruña, UDC, 2015, pág. 179. El teatro de Emilia Pardo Bazán : datos para su historia escénica y para su recepción crítica (udc.es)