

Pardo Bazán y el teatro: el caso de *Cuesta abajo*

Javier LÓPEZ QUINTÁNS
I.E.S. Jálama, Moraleja, Cáceres

“Su universal curiosidad y la flexibilidad de su entendimiento la llevaron a las investigaciones más diversas”, dice Brown (1948: 156) de la insigne autora coruñesa (1852-1921). Y es precisamente esta curiosidad innata la que la impulsa a tratar temas de lo más variopinto, desde ilustrativos ejemplos que reflexionan sobre la pena de muerte hasta devaneos estéticos e intelectuales marcados por el magisterio de autores tan significativos como Nietzsche, Schopenhauer o Bourget, por citar sólo tres nombres. Esta misma curiosidad, y tal vez afán por abordar todos los frentes, la condujo (desde su progresivo éxito como novelista y autora de cuentos) a tentar el camino del teatro. El tiempo demostraría que (probablemente) se había equivocado. Frente a Galdós que cosechó algunos éxitos (aunque no siempre gozó del respaldo del público), ni Clarín ni Pardo Bazán triunfaron en sus tentativas dramáticas.

Tardó la escritora gallega en darse por vencida. Entre su primer texto de datación conocida (*El vestido de boda*, 1898) y los últimos (*Juventud*, *Las raíces* y *El becerro de metal*, 1906) median ocho años. Entre tanto, nos lega comentarios sobre el mundo del teatro y nos aporta su visión personal sobre sus mecanismos de funcionamiento, su progreso y el auditorio que acude a los estrenos. Entre medias, jalona sus opiniones con notas no desprovistas de cierta acidez. Quizás, en el fondo, pensaba en por qué ella misma no había triunfado en esta vertiente. En especial, Pardo Bazán consideró que el público buscaba en el teatro obras en las que primaba el espectáculo sobre la reflexión; a su juicio, “la masa sin nombre se ha impuesto” (“Crónica. Teatros y público”, en *La Nación*, Buenos Aires, domingo 6 de junio de 1909¹)². Su actitud crítica hacia el panorama teatral español persiste en el tiempo:

¹ Cito por la edición de Juliana Sinovas Maté, 263.

² “Creo haber dicho alguna vez en estas crónicas que existe incompatibilidad natural entre el público llamado “elegante” y los espectáculos de arte, en Madrid. Cuando la gente “comme il faut” llena un teatro y le comunica ese aspecto de brillantez que atrae y deslumbra, apostamos que se trata de una compañía de operetas [...]. Yo quisiera, puesto que amo a mi patria, decir que en ella existe suma de cultura bastante para que el teatro de arte prospere; pero a nada conduce el alterar la verdad [...] aquí ya no es posible representar, ni aun de vez en cuando, al repertorio de los más ilustres dramaturgos [...]” (“Crónicas de España”, en *La Nación*, Buenos Aires, 8-7-1911; cito por la edición de Juliana Sinovas Maté, 540). La decepción de Pardo Bazán por la actitud del público hacia lo que ella

Por deplorable anomalía, las únicas obras que duran en el cartel son las frívolas, bufonescas y sicalípticas, de los pequeños teatros. Las literarias y serias son efímeras, así se presentan revestidas del aparato de una *mise en scène* ostentosa, ajustada a la propiedad histórica más estricta" ("Cartas de la Condesa. La temporada teatral en Madrid: los hermanos Quintero, *La Esclava* de Oliver, *Diario de La Marina*, 23-1-1910)³.

Una y otra vez, apunta hacia el público como responsable de este pobre panorama en el que los grandes autores padecen sonoros fracasos:

Galdós, en el último tercio de su vida, es un ejemplo más de este triste sino de tantos escritores españoles, que no han podido convertir la venta de sus libros en renta segura [...]. De esto, lo repito, tiene la culpa el público, o mejor dicho, la falta de público, que va unida a la falta de crítica influyente, de admiración consciente, de memoria cariñosa y fiel [...] Indiferente el público a las cuestiones que sólo tienen carácter literario, no le lleva, no se le mueve, sino con la palanca de las ideas [...] ("Crónicas de la Condesa. Dos géneros: la comedia apacible y el drama simbólico social (*Amores y amorios*, de los Quintero, y *Cassandra*, de Galdós)", *Diario de la Marina*, 20-3-1910)⁴.

considera buen teatro persiste a lo largo de los años: "El público de Madrid es estatua de sal, pero por lo contrario de la mujer de Loth; porque no puede mirar hacia atrás nunca. El pasado ha desaparecido, tan irremediabilmente como la raya de la quilla del mar [...]. A mí me suele suceder votar en contra de la mayoría; hay autores de "taquilla" a quienes enviaría a pastar a una dehesa, y autores que no dan dinero, y que admiro, y no por lo que sólo se refiere a la elegancia del sermón, sino porque me interesan con interés humano, vivo, palpitante. Pero la mayoría vence" ("Crónicas de España", en *La Nación*, Buenos Aires, 8-4-1913; cito por la edición de Juliana Sinovas Maté, 767); "El público ya no consagra al arte dramático emoción [...]. No hay obras silbadas, pero tampoco las hay que arrebaten y transporten y fuercen el aplauso. Todo corre igual suerte [...]. Las obras son afeitadas, recortadas, estiradas, encogidas, ensanchadas, pasadas por el laminador; adaptar es vencer" ("Crónicas de España. Cinematógrafos y teatros", en *La Nación*, Buenos Aires, 27-12-1913; cito por la edición de Juliana Sinovas Maté, 852).

³ Cito por la edición de Cecilia Heydl-Cortínez, 58.

⁴ Cito por la edición de Cecilia Heydl-Cortínez, 68-9. A todos los ejemplos ya citados referentes al desencanto de la autora respecto de los gustos del público que acude a los teatros podemos añadir muchos más: "Suelo votar con la minoría en estas cosas del teatro. Autores aplaudidos y que tienen casi seguro el éxito, me estomagan. En cambio, algunos, como Galdós y Valle-Inclán, que no son "de taquilla", se cuentan entre mis predilectos [...] Cada día la competencia es más formidable entre Empresa teatrales. Triste es decirlo, pero la multitud, de arte, entiende poco" ("Cartas de la Condesa. *El embrujado* de Valle-Inclán; la ópera española: *Tabaré* de Bretón", *Diario de la Marina*, 23-3-1913, 207-8); "Cada vez más frío y prevenido el público, coincide en su actitud de reserva con la decadencia del arte, porque igual miedo que tienen los espectadores a entregarse, tiene el autor a dejarse llevar de su inspiración, y ese temor lo cuaja y lo petrifica todo. Y nótese que la prevención del público va sólo contra lo que puede, por uno u otro aspecto, aspirar a entrar en los dominios del arte. En lo que francamente prescinde de él, el mismo público, risueño y confiado, se rinde, y llena el teatro ciento y pico de noches [...]" (Carta de la Condesa. Obras teatrales: *El hombre que asesinó*, melodramas, la indiferencia del público", *Diario de la Marina*, 27-2-1915, 270-1); "[...] el cupletismo avanza, los espectáculos de café, conciertos y de cinematografía nos invaden, y el arte desciende necesariamente, no para falta quizás de talento en sus cultivadores, sino porque el público cada día lo comprende menos" ("Cartas de la Condesa. De Teatros (*En Flandes se ha puesto el sol* de Marquina; el tríplico *Misterio* de Soraya; el Teatro Español)", *Diario de la Marina*, 22-1-1911, 113). En pala-

Del conjunto de estudios dedicados a la producción de Pardo Bazán, el teatro es, sin duda, uno de los grandes marginados⁵. Este artículo pretende contribuir a un mejor conocimiento de esta faceta de la autora que, aunque de escasa calidad, merece una cuidada revisión. Estrenada por María Tubau el 22 de enero de 1906, *Cuesta abajo* dejó indiferente al público. De nada valió para impedirlo el tema (la decadencia de una familia noble) o los sucesivos golpes de efecto que refleja (hijos descarriados, robos, traiciones, muertes prematuras...). La crítica, en general, recibió con frialdad la pieza; así lo atestigua M. M. de Val (1906), que recoge comentarios de J. de Laserna (publicado el 23 de enero de 1906 en *El Imparcial*), C. Luis de Cuenca ("Crónica de teatros", el 30 de enero de 1906 en *La Ilustración Española y americana*), "Floridor" (en *ABC*), o Alejandro Miquis (pseudónimo de A. González, en *El diario universal*), entre otros⁶. Con sobrados motivos, Clemessy (1973: 298-9) la tildó de "mal estructurada y escrita con un estilo afectado que no era susceptible de mayor aprecio".

La trama de *Cuesta abajo* es bien sencilla: una vieja condesa acude desde sus posesiones a visitar a su hijo para descubrir un cúmulo de problemas familiares. El primogénito, último conde del linaje, está arruinado; poco a poco se ha ido ganando el desprecio de su mujer y de sus hijos. Estos últimos, por su parte, no destacan por una vida especialmente decorosa. El primer conflicto temático surge del choque entre la mentalidad tradicional de la vieja mujer y la forma de vida de su familia. Su hijo está dilapidando la fortuna e intriga constantemente, temeroso de que se descubran sus terribles errores. Por ello, teme a su propia madre y recela de su visita: "¿Sospechará el estado de mis asuntos? ¿Algún malintencionado?" (108)⁷. Como estandarte de una sociedad en desuso, desplazada por los nuevos modos de vida y por el conflicto entre la vida rural y la vida urbana, la vieja condesa es, además, recibida con desgana por todos los demás. Pardo Bazán opta intencionadamente por establecer una evolución en los vínculos emocionales de este personaje con el resto. En este sentido, se decanta por un contraste muy evidente entre la escena IV del acto I y todas las del acto V.

En el primer caso refleja el pésimo recibimiento que padece la condesa, con dos elementos trágicos que marcan a todos los personajes: el desamor y la ruina. En el

bras de Ruiz-Ocaña (2004: 246-247), "esta incertidumbre respecto a las reacciones del público le hizo comparar los estrenos teatrales con una lotería: "Esto de los estrenos teatrales es como los números de la lotería", porque el público "echa abajo, en veinticinco minutos, lo que costó meses de labor y faena, y lo que esperaba con excelentes disposiciones hace media hora" (este último fragmento de la autora pertenece a "Adonde va la gente", *La Ilustración Artística* 950, 12-3-1900).

⁵ Prado Mas, ed. (2002: 37) considera que "la expresión y el lenguaje de la autora, que fueron destacados en sus novelas y cuentos como uno de sus mayores logros por cuanto tenían de espontaneidad, riqueza de registros y fusión de tonos, se vean en su teatro convertidos a menudo en un mecanismo poco ágil, carente de frescura, como extrañado de sí mismo [...]. No logra dominar la técnica teatral [...] se hace engorrosa y afectada en sus diálogos dramáticos que, a veces, no obstante, no carecen de fuerza e interés. Pero pierde en ellos la gracia de síntesis que logra en sus cuentos, la frescura del lenguaje de sus novelas y, sobre todo, no desarrolla y soluciona con naturalidad los temas escogidos".

⁶ Sobre todo ello da detallada información Ribao Pereira (2005: 125-7).

⁷ Cito por la edición de María Prado Mas (2002).

último caso, sin embargo, la autora plantea una situación diferente. Ahora, la vieja condesa es el punto de unión de su familia: ha perdonado a Javier, que le había robado, y acoge en su casa a sus nietos. Su propia nuera aparece en la última escena y le presenta a su hijo, heredero de los Castro. Con todo, no se renuncia aquí al componente trágico, al producirse la muerte de Javier. En líneas generales, podemos decir, como ha afirmado Hormigón (1996: 929), que el choque entre el mundo de la ilusión de los Castro y la auténtica verdad de la Condesa viuda se resuelve con la derrota de los personajes masculinos (el conde, Javier) y el fortalecimiento de los femeninos que logran salir adelante (la Condesa, su nuera y su nieta).

La mayoría de los personajes resultan tópicos, quizás debido a “evoluciones demasiado rápidas y esperadas” que les “restan [...] logro y altura” (Prado Mas, ed., 2002: 56). El personaje que aporta un mayor interés es el de la condesa. Como ya hemos dicho, desde el inicio hasta el final del texto varían los motivos de su desgracia, así como el modo en el que es recibida por los demás miembros de la familia. Al inicio de *Cuesta abajo*, nadie desea su llegada (por diferentes motivos), como ocurre con Germán, el ayuda de cámara, que la califica de “reparona y entremetida” (105). Sin embargo, estas palabras son una nueva muestra del egoísmo que todos reflejan; la condesa, en realidad, es el único personaje auténticamente positivo del texto. Este egoísmo contrasta con el último acto; así, Gerarda, su nuera, evoluciona de la rabia inicial (“¡Mucho debo yo a tu madre! Como no descendiendo de la pierna derecha del Cid, hizo cuanto pudo para que no nos casásemos!”, 112) a la entrega última ([hablando con su suegra] “Vengo a no separarme nunca de ti”, 189).

El caso más claro de personaje regenerado a manos de la condesa es el de su nieto Javier. También éste aparece marcado por la desgracia a través de uno de los recursos tópicos dentro de la obra de Pardo Bazán: la enfermedad. Una vez más se produce la evolución entre el inicio y el final de la obra. Primero, Javier recibe con desagrado a su abuela, y desprecia los documentos que evidencian que pertenece a una preclara estirpe (“Si me enseña billetes de banco, voy. ¿Quién piensa en papelotes comidos de las ratas?”, 117). Luego, pierde enormes sumas de dinero en el juego, lo que lo llevará a la catástrofe (“Fatal, un desastre... Y a toda velocidad... En dos horas [...] perdí seis mil pesetas”, 130). Aquí demuestra el personaje de la condesa el caso más claro de abnegación: su propio nieto le ha sustraído las joyas familiares (144)⁸ y, aún así, lo cuida en su propia casa durante los últimos días de vida del joven. Con ello, se produce un caso de ironía trágica; el propio Javier fue protagonista de uno de los episodios más explícitos de rechazo a la condesa, en la escena IV del acto I, en la que nadie (a excepción de Celina) acepta acompañarla a oír misa (121). Repudiada e incomprendida, sola, se enfrenta al engaño, la mentira, el desprecio y las viejas rencillas. Con ello, reaparece una antítesis temática de notable papel en este texto: lo nuevo y lo viejo se repelen; el mundo tradicional aparece acorralado ante la aparición furibunda del mundo urbano, descreído, hedonista, de la familia del linaje de los Castro.

⁸ García Castañeda (1997: 126) relaciona esta obra con el cuento “El gemelo” (1903; *vid.* edición de Paredes Núñez, II, 397-400). El caso más claro del paralelismo entre ambas está en el robo de las joyas.

Tiene que avanzar la acción para que todos los personajes, menos el padre, se regeneren bajo la benéfica influencia de un bálsamo reparador: esa entrega abnegada y justa, desprovista de todo espíritu inquisitorial, relacionada con una mujer (la condesa viuda). Y entonces Javier se arrepiente y Gerarda acepta la protección y el cariño de su suegra. Mientras, el conde, irredento, ha precipitado la ruina de su familia, bajo un efecto dominó: acaba con su fortuna, destruye su matrimonio y fomenta inconscientemente la vida disipada de sus hijos. La condesa viuda y su vástago se perfilan como dos caras de una misma moneda, tensando las cuerdas del conflicto dominante. El afán reparador del pasado resbala ante los fríos desdenes del presente. Dos antagonistas se enfrentan, gracias a esto, en escena. Por su parte, la anciana condesa manifiesta una mentalidad muy clasista y rechaza inicialmente a Gerarda porque no pertenece a un linaje ilustre y añejo. Pero debemos, sin duda, recordar además su conciencia de dignidad de casta, su apego a la religión, el afecto por los símbolos (las joyas familiares, último vestigio del esplendor pasado, 125; el amor por las propiedades de Castro Real), etc. Por el contrario, su hijo pone en entredicho su honor por dinero. No importa ni tan siquiera la honorabilidad de su esposa. Recordemos cómo la incita a que logre cierta información ventajosa para sus negocios, aprovechando la atracción que ejerce sobre Ramírez Duarte ("Hay preguntas... que no puede dirigir un hombre a otro hombre", 113). El conde acaba traicionando a su propia esposa: pone en peligro su dote, único futuro para el pequeño hijo de ambos (132).

No menos interesantes que la caracterización de los personajes son algunos elementos relacionados con la puesta en escena. Nos encontramos con algunas precisiones técnicas de interés, del tipo de la especificación que aparece al final del reparto: "Si se juzgase oportuno, por razones de brevedad o de conveniencia, el cuarto acto de esta obra puede suprimirse en la representación. Los renglones entre asteriscos pueden suprimirse también", 103. Esta posible omisión resulta para nosotros significativa. Independientemente de que agilice la puesta en escena varía el modo en el que es proyectado el personaje de la condesa. En el texto teatral íntegro, encontramos en el acto IV la consumación del delito de Javier, que pierde las joyas de la familia. La parte más interesante, con todo, la hallamos en la escena VII, en la que éste provoca que se desmoronen todos los pilares vitales de la condesa: su propio nieto le ha robado y no reconoce su error ("He tomado lo que tú misma declaraste mío", 172); y le descubre no sólo la ruina de la familia sino el derrumbe de esa sociedad tradicional de la que hemos dicho que la condesa es representante:

Has vivido en tu rincón, forjándote el mundo a tu capricho, creyendo que podías detener la marcha de los tiempos, y, entre tanto, la sociedad cambiaba [...], el lujo se convertía en necesidad, y nosotros teníamos más pergaminos que dinero...., 172).

El fragmento describe la disputa entre abuela y nieto, más interesante si cabe dado el trágico desenlace.

Con esta precisión técnica, parece evidente que la autora deseaba representar esta pieza teatral⁹. Carecemos de datos de relevancia sobre la puesta en escena de *Cuesta abajo*. Por lo tanto, únicamente podemos trabajar con los apuntes que nos facilita el texto, en especial con las didascalias y la intervención de los personajes. Estos últimos proporcionan información implícita sobre el posible tono de voz en la puesta en escena, un instrumento muy útil para establecer categorías entre ellos. No lo olvidemos:

las grandes variaciones de velocidad, fuerza, tono y calidad de la voz producían una retención de la atención del auditorio en comparación con la poca que producía una voz monótona (Knapp 1985: 306).

En conjunto, no debería resultar difícil entrever que los personajes débiles, aquellos que demuestran menor voluntad o que acaban siendo más castigados, se asocian con parlamentos en los que queda clara su actitud pasiva, receptora de la desgracia. Por el contrario, los que traen dolor a la familia suelen estar relacionados con pasajes de índole autoritaria, en los que manifiestan su brusquedad. Los primeros quedarán identificados en escena por un tono de voz bajo y un ritmo lento; los segundos, por una elocución apresurada y una tonalidad medio-alta. En relación con esto, debemos aludir a conceptos como el timbre, la intensidad, el registro, el campo entonativo o la duración silábica, para comprobar la significatividad de la voz (Poyatos 1994: 84-5). En este caso no trabajamos con suposiciones ya que tales datos pueden estar incluso reflejados a través del tipo de puntuación (*op. cit.*: 163).

En el primer grupo de los aludidos destaca la condesa (en todo momento adopta un tono conciliador, pese a ser testigo directo de la desmembración de su linaje), o Gerarda que, sobreponiéndose a su odio contenido, cede ante las iras de su esposo. En el segundo grupo se incluiría, como se puede deducir, el conde, tal y como apreciaremos en breve.

La condesa suele adoptar una postura conciliadora que se correspondería, por tanto, con un tono de voz bajo y un ritmo de elocución lento; así lo atestiguan los signos de puntuación y el contenido de sus intervenciones. Este tono enfatiza las sucesivas desgracias que padece y que ella afronta con resignación. Bajo esta luz debemos ver sus palabras de la escena IV. Por ejemplo, en la p. 117 desea que la acompañen en sus rezos: "Desde que Javier estuvo tan enfermo, con su pulmonía, y no me avisasteis por no asustarme [...] ofrecí una misa a la Virgen de la Ermita". Además, este tono de voz coincidiría con su carácter benevolente ("Hija mía, cuando quiero a una persona no le cuento los años", 119). También se corresponde con su actitud resignada que le hace, por ejemplo, aceptar el frío recibimiento de su familia ("¡Después de tantos años de no veros [...] Los quiero y me parecen unos extraños!", 121, donde los signos de exclamación parecen estar relacionados con un tono desengañado), o con su talante conciliador, que procura acabar con el rechazo y las locuras de sus familiares ("¿Har-

⁹ "En el teatro, lo que llamamos accesorio, la interpretación, influye tanto como lo esencial. No tuvo escasa parte en el pasajero resurgimiento de la tragedia la iniciativa de la gran comedianta Raquel" (*La literatura francesa moderna. La transición*, 209).

to tú de la vida? ¿Con juventud, con salud, con un nombre como el tuyo?”, 137). En muy pocas ocasiones pierde la compostura (lo que supondría un incremento del tono), como ocurre en la pág. 146 (“Callas... Pensé que la ruina era una desdicha muy grande [*Levantándose alterada*], y por lo visto hay otra mayor”). Podemos observar en este ejemplo que tanto la acotación como los signos de puntuación (en especial los puntos suspensivos) reflejan este cambio de tono.

También la resignación ante la desgracia caracteriza a Gerarda, lo que conlleva una vez más un tono de voz bajo y un ritmo lento en la puesta en escena. Así parece ocurrir en la escena II, donde decide aceptar la petición de su marido (quiere que sonsaque información a Ramírez). Allí, abnegada, dice que “Su cansancio es lo que me ofrece... ¡No importa! Aceptarlo es mi obligación... Así tendré una defensa contra la sugestión del mal”, 132. Sin embargo, al contrario que su suegra, la furia termina desencadenándose, lo cual origina momentos de gran intensidad, con un tono de voz alto y una elocución apresurada. Lo vemos de forma muy clara a partir de los signos de exclamación (justo al descubrir que su marido ha perdido la dote de ella y de su hijo): “¡Qué indignidad! ¡Me aseguró que mi fortuna permanecía intacta! ¡No siento la pobreza, sino la humillación del engaño!” (133); o por el contexto, cuando decide abandonar a su marido: “Pues bien [se dirige a su suegra]; sépalo usted. He cesado de tenerme por mujer de Felipe”, 152. Podríamos proponer esta misma tonalidad en momentos de arrepentimiento, como en la escena III (“¿Qué hice [...]?”, 135), tras dar esperanzas amorosas a Ramírez.

Finalmente, como ejemplo de personaje que muestra en repetidas ocasiones su brusquedad (y que por tanto se relacionaría con un tono de voz alto), tenemos al conde. Éste hará gala de su talante autoritario (“[...] eres mi mujer, corres mi suerte, me obedecerás...”, 136), pero también de su brusquedad (“Vengo a pedir socorro a mi madre. Veo que tampoco de ella debo esperarlo”, 149). Si los personajes desgraciados parecen estar relacionados con un tono bajo, los culpables de esa desgracia apuntan a un tono alto. Es evidente que todos los datos que estamos ofreciendo son propuestas interpretativas; podemos hablar de tantas puestas en escena de una obra como personas que la lean, ya que como han advertido diferentes autores (Bobes Naves 1993 y Ubersfeld 1989 son un ejemplo claro) un texto teatral es una manifestación plurivalente y no unívoca.

Para terminar con los vínculos entre la intervención de los personajes y la posible tonalidad de voz, podemos citar múltiples ejemplos de variación del tono relacionados con otras tantas situaciones. En esta línea, un tono bajo puede servir para confidencias (“CONDE [...] ¿Anda huido Duarte?”, 110; “GERMÁN: [...] Hola, prenda. ¿Está la anciana?”, 142; “CELINA: Vas a creer que soy muy mala... Pero te lo aseguro: sin dinero la honra peligra”, 147). Este tono se presta a las múltiples intrigas de la obra que culminan en la ruina moral y económica de sus miembros: los criados conspiran; el conde incita a su mujer a que seduzca a Ramírez; Javier espía y roba las joyas. En una intervención como la de Celina aparece uno de los elementos más perturbadores en la trama, el dinero. Para toda la familia, excepto para la condesa, sin poder económico no se es nada, algo que choca con los cimientos morales defendidos

por la anciana y que marca el antagonismo con sus descendientes. Por último, podríamos relacionar este tono bajo con situaciones de sufrimiento, duda o azoramiento (“JAVIER: No..., no está... Yo venía a verla... No la encontré...”, 144; “Vengo... No puedo prescindir...”), o con apartes de los personajes muy significativos para entender sus conflictos interiores (“No sé cómo responder a esta pregunta”, 146).

Una vez realizadas estas breves apreciaciones sobre el tono, podemos pasar a considerar algunos de los posibles movimientos que se pueden desarrollar en escena, ciñéndonos de nuevo a las alusiones implícitas o explícitas de los personajes y a la información de las acotaciones escénicas. Es necesario señalar, como comienzo, que la postura y el ademán son “unidades aprendidas o somatogenéticas, y modificadas por las normas sociales y el entorno” (Guillén 1995: 189). Siguiendo a esta autora (*op. cit.*: 224), podemos distinguir las siguientes distancias: íntima (próxima al contacto), personal (entre 46 a 1,22 cm), social (1,23 a 3,6 m) y pública (más de 3,6 m). El estudio de las distancias que establecerían los actores permite descubrir el modo en el que son enfocados los personajes. La máxima distancia se puede originar, por ejemplo, entre dos adversarios, mientras que la proximidad suma entre dos amantes. En este sentido, resulta muy revelador en *Cuesta abajo* que las distancias íntimas brillen por su ausencia (así lo demuestran las acotaciones escénicas). Esto desvela el conflicto que anida en las relaciones afectivas de esta familia, en la que una crispación implícita mina los lazos afectivos.

En general, priman, por tanto, las distancias de tipo social (según la clasificación propuesta) como muestra de la degeneración de las relaciones entre los personajes. Así ocurre entre Gerarda y su marido, protagonistas de situaciones muy tensas. En la escena III del acto I, la acotación nos dice “Friamente, desviándose” (113). La tragedia de los personajes adquiere mayor notoriedad mediante el paso de distancias íntimas (“Acercándose”, 113; “Acariciándola”, 115; “Le coge y le besa en la frente”, 120) a distancias sociales que son testigo de la desunión que afecta a la familia (como el airado enfrentamiento entre el conde y la condesa en la escena V del acto III). El conde muestra que es un individuo violento, tal y como evidencia la didascalía (“Acercándose a Gerarda amenazador, hasta acabar por asirla de la muñeca”, 136). Más adelante, en el enfrentamiento entre la condesa y Gerarda ésta, “Asiéndose a la Condesa para detenerla” (154), promete seguirla a sus posesiones de Castro Real.

La condesa busca la proximidad y la afectividad (que no consigue). Intencionadamente, sólo el personaje de la condesa viuda (el que más sufre) personifica un acercamiento físico y un paso de la distancia social a la familiar cuando abraza a Gerarda en la última escena de la obra.

En relación con lo visto, conviene puntualizar que para Knapp (1985: 84-6) existen jerarquías en la relación de intimidad del personaje con el entorno. Así, tenemos la de formalidad y la de compulsión, en la que éstos lo sienten como ajeno o, aunque sea propio, desligado de él o invadido por una tercera persona a la que rechazan. El polo opuesto de estos dos serían las percepciones de calidez, privacidad y familiaridad. De manera deliberada, en la obra escasean estas últimas; sólo se entrevén

de forma leve en la sección final, en Galicia, donde la condesa cuida de su nieto moribundo, Javier, y recibe a su descarriada nuera. Por otra parte, ningún personaje siente ningún espacio en concreto como un verdadero hogar. Por si fuera poco, la condesa invade un espacio que le es ajeno, la casa de su hijo. Esto explica la indiferencia de la que es objeto, como ejemplo de compulsión, al invadir un entorno que le es totalmente ajeno. Y aquí encontramos otra vez el contraste entre la escena primera y la última, por el paso de una relación de compulsión entre personajes a otra de intimidad.

Las interacciones entre personajes, las distancias entre ellos, sus movimientos, sus gestos, nos permiten clasificarlos. El conde representa el lado negativo, la ambición a toda costa: su ejemplo pervierte a su primogénito, e hipoteca el futuro del infante (el único hijo habido de su segunda mujer), al perder la herencia de la madre; su antagonista, por el contrario, es la condesa. Esta situación provoca la ruina económica de la familia, la muerte de Javier y la partida de Celina. Por su parte, Gerarda representa el sufrimiento por el desamor y el engaño que alcanza sus notas más patéticas cuando ella desea saber qué ha sido de su dote. Según lo que se desprende del texto, la angustiada mujer y su esposo estarán notoriamente separados en el escenario, lo que refleja la frialdad en la que ha parado su matrimonio, concretada en el enfrentamiento verbal entre ambos¹⁰.

¹⁰ GERARDA. [...] ¿Qué has hecho de mi dote? Era la fortuna de tu hijo, ¡del pobre inocente! La fortuna de una mujer y de una criatura... Eso se llama...

CONDE. No me injuries, no busques que demos escándalo.

GERARDA. ¡Escándalo! Llamas escándalo a mis quejas, pero no a mi conducta.

CONDE. [...] (*Acercándose a GERARDA amenazador, hasta acabar por asirla de la muñeca*). Me provocas en un instante tan amargo... No quieres que te llame compañera... Pero eres mi mujer, corres mi suerte, me obedecerás... (136).

Esta escena demuestra la posición de poder del conde, su tono de voz persuasivo y una distancia social:

CONDE. (*Más insinuante*) Si nuestro Duarte quisiese... salir de su acostumbrada reserva...

GERARDA. (*Friamente, desviándose*) Pues pregúntale.

CONDE. ¡No hagas que no me entiendes! ¡Gerarda, por Dios! Hay preguntas... que no puede dirigir un hombre a otro hombre. ¿Sí o no, me ayudas? ¿Me tienes todavía un poco..., un poco de cariño?

GERARDA. (*Acercándose otra vez*) Felipe..., no sé si lo que me pides es malo o bueno. Me suena a malo. Sin embargo, accederé, si me prometes solemnemente, ¿lo oyes?, que cambiarás, que seremos un verdadero matrimonio (113).

Este pasaje es sumamente interesante, pues se va a producir el cambio del tono moderado y las distancias entre lo íntimo y lo personal (lógicas en un marido que busca ser persuasivo), en el caso de este matrimonio, al tono de voz alto (por la brusquedad, de un lado, y el despecho, de otro), y las distancias sociales, frías y despreciativas: Gerarda se rebaja por el conde, pero éste la ha traicionado, al haber perdido su dinero; además, ya antes no la había defendido como legítima mujer ante su rancia familia (112). Lo peor es que Gerarda vive engañada, como demuestran sus palabras ("[...] Él debe de estar desengañado de su mala vida, harto de encontrarse a merced de alzas y bajas, a merced de bribones, a merced de usureros... Sentirá hastío... ¡Yo en su caso lo sentiría! ¡Triste esperanza la mía; se funda en la hartura de un vicioso! [...] ¡No importa! Aceptarlo es mi obligación... [...]"), (132).

Todos los conflictos de la obra confluyen en la escena IV del acto II. En este punto se originan hasta cuatro conversaciones paralelas, a nuestro modo de ver muy logradas, que revelan las principales tensiones entre los personajes. En la primera conversación participan don Venancio (el capellán de la familia), la condesa y la marquesa (una invitada). La propia marquesa indica con los ojos todos los demás grupos que hay en la sala, que finalmente aparecen especificados en la acotación escénica: “[...] Javier, hablando con su padre, acaloradamente, en un rincón; DUARTE, que ha vuelto a entrar, con GERARDA, muy bajo, cerca de la puerta”, 139). Esta conversación contrapone el mundo de la aldea al de la corte. La condesa representa a la tradición y el orden, sintetizados en las posesiones de Castro Real¹¹. Frente a ella se encuentran los devaneos de su familia, entregada a vanidades y delirios de grandeza que los conducirán a la ruina. La condesa dice que en la aldea “las cosas aparecen tal cual son”; sin embargo, la marquesa considera que no hay nada “más fácil que engañar a los paletos [...] no se enteran ni de lo mismo que tienen delante de los ojos”. Los acontecimientos demuestran que la condesa tiene razón, pero esto solamente ocurre después de la ruina económica de la familia. Entonces, Castro Real se convierte en un refugio. El culmen de la decadencia de la familia es, según lo visto, la muerte de Javier.

El segundo grupo, como especifica la didascalia, está compuesto por el conde y su hijo, que pide sin éxito dinero. Aquí se refleja la segunda clave temática del texto que determina la destrucción de los principales personajes. La condesa defiende la importancia del linaje y el peso de la honra; por el contrario, su familia aboga por el poder a través del dinero. Esto último se convierte en una obsesión para el conde y provoca su posterior fracaso: es un hombre incapaz para los negocios y se gana el rechazo de su familia. Javier, por su parte, pierde las joyas familiares, último signo del esplendor de su apellido, y su ruina económica y moral confluye con su decadencia física.

A continuación se reproduce parte de la conversación entre Gerarda y Ramírez, que acepta protegerla y ampararla. Este momento pone en evidencia otro de los conflictos más importantes de la obra vertebrado en torno al tema del desamor. Gerarda representa la figura de la mujer engañada y la mentira se convierte en un motivo de ultraje que degenera en la ruptura de su matrimonio. El conde ha acabado con su fortuna y Ramírez parece ser el único capaz de ampararla. Frente a esta solución deshonrosa, ella opta por seguir a la condesa viuda a Castro Real ofreciendo la única es-

¹¹ En este sentido, estas posesiones simbolizan el poder y tradición del apellido familiar. El apego de la condesa viuda por los símbolos de su estirpe (las joyas, la casa...) refleja ideas de Pardo Bazán que defendió la importancia de la conservación de las posesiones aristocráticas, como expresión del prestigio de este grupo social: “Lo más funesto para mí misma que puede hacer la aristocracia, como clase, es lo que viene haciendo: dejar caer en ruinas sus mansiones históricas, tirar por la ventana los recuerdos del pasado, comer raíz de loto, que produce el olvido [...]. Nadie ignora lo que este entumecimiento de la nobleza española ha contribuido, no sólo a aminorarla en representación, como fuerza directiva, sino a malrotar nuestro tesoro artístico” (“Crónicas de España”, en *La Nación*, Buenos Aires, 30 de noviembre de 1915; cito por la edición de Sinovas Maté, 1065).

peranza para la familia, el pequeño heredero. Viene luego un “aparte” de Celina relacionado con los anteriores que no hace más que apuntalar el tema de la honra; la joven muestra su decepción al creer que su madrastra va a ceder al cortejo de Ramírez. Curiosamente, es la propia Celina la que rompe al final con las convenciones de su clase social al tomar la decisión de dedicarse al mundo del teatro.

El grupo de Ramírez y Gerarda se une al de la condesa. Esta última situación tiene un peso capital en la obra y nos muestra la decepción y desengaños de los personajes. De modo intencionado, la autora pone en boca de la mayoría algún comentario cargado de desencanto:

RAMÍREZ: [...] la verdad anda más revuelta con la mentira que ningún teatro...

CONDESA: [...] los verdaderos dramas, en la vida.

CELINA: [...] En la vida, las víctimas sin culpa [...].

GERARDA: En la vida, las bajezas, las villanías [...].

CONDE: [...] En la vida, las traiciones del más allegado [...].

JAVIER [...]: En la vida, las situaciones desesperadas [...].

Las conversaciones paralelas convergen para dejar un mensaje esencial: la vida es un drama. Con sus apreciaciones, reflejan sus tragedias personales: la condesa, con el conflicto de la incomprensión; Gerarda, con la amargura de saberse traicionada; Javier, ante el desastre de la vida disipada y malograda...

Para terminar, sólo quiero incidir en las interesantes transiciones entre las charlas de los diferentes grupos. Así, se pasa del primero al segundo con el gesto de la marquesa; del segundo al tercero cuando el conde pide silencio a su hijo; del tercero al cuarto con el aparte de Celina que alude al encuentro entre los anteriores, y después se forma el último grupo cuando Ramírez decide acercarse a la condesa. La importancia de esta escena se debe a varias razones. En primer término, por lo alusivo a la escenificación, ya comentado; en segundo, por su enorme carga gestual, de diversos tipos: la complicidad (la marquesa), la ira (el conde), la decepción (Celina), o el sentimiento amoroso (Ramírez); por último, porque resume la tragedia de todos los personajes principales, víctimas de la terrible certidumbre de que su vida se desintegra sin que puedan evitarlo.

Desamor y desdicha; decepción y rencillas, salpicado todo ello de mal disimulados antagonismos. Esto es lo que nos ofrece *Cuesta abajo*. No nos queda más que pensar en el título de la obra. Éste posee un valor significativo (tal vez, incluso, hasta obvio), ya que nos anuncia el tema central del texto: la imparable decadencia afectiva y social de una familia aristocrática. El texto dramático conecta y define el significado del título, y además permite ciertas valoraciones sobre los personajes. Así, en 153 ya se nos dice que “Desde antes de casarse conmigo, Felipe había principiado a bajar la cuesta”. Pardo Bazán recurre también al simbolismo, y de este modo, premonitoriamente, Javier sueña que su “padre se acerca [al pazo familiar], y trae en la mano un haz de paja encendido, lo arrima a las paredes viejas, y las paredes empiezan a arder”, 163. Este incendio simboliza la ruina de la familia de la que, en efecto, el conde es responsable. La autora recurre, al cabo, a una prolepsis cuando Javier sueña que

él acaba también convertido en cenizas (164). Entonces, pensamos sin remedio en su muerte.

En conjunto, la obra que he estado analizando presenta una visión desencantada de un personaje (la condesa) que ve como se destruye no sólo su propia familia sino también las columnas de una sociedad tradicional condenada a desaparecer. El final es trágico, aunque deja entrever cierta esperanza: a la condesa no le queda prácticamente nada (175), Celina se va y quiere ser actriz (182), muere Javier (187), pero aparece Gerarda, para quedarse, con el último heredero del apellido (189). Sólo en él quedan depositadas para la condesa las esperanzas de regeneración de la familia. Con él podrá frenarse la carrera vertiginosa, imparable y destructiva del linaje: cuesta abajo siempre, cuesta abajo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A) De Emilia Pardo Bazán

- Emilia Pardo Bazán. La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*. Edición de J. Sinovas Maté. A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña, 1999, 2 vols.
- Cuesta abajo, Las raíces*. Edición de María Prado Mas. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2002.
- La vida contemporánea*. Edición facsimilar de C. Dorado. Madrid: Hemeroteca Municipal de Madrid. Testimonio de prensa, 5, 2005.

B) Sobre el teatro de Pardo Bazán

- CLEMESY, N. (1973): *Emilia Parzo Bazán, romancière (la critique, la théorie, la pratique)*. Paris: Centre de Recherches Hispaniques. Tr. esp. de I. Gamba: *Emilia Pardo Bazán novelista*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1981.
- DE VAL, M. M. (1906): *Los novelistas en el teatro. Tentativas dramáticas de Dª Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Bernardo Rodríguez.
- GARCÍA CASTAÑEDA, S. (1997): "El teatro de Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión". En J. M. González Herrán (ed.): *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Consorcio de Santiago, 113-45.
- HEYDL-CORTÍNEZ, C. (ed.) (2002): *Cartas de la Condesa en el Diario de la Marina. La Habana (1909-1915)*. Madrid: Pliegos.
- HORMIGÓN, J. A. (1996): *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994)*. Vol. I (siglos XVII-XIX). Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 923-34.
- RIBAO PEREIRA, M. (2005): "Documentos para el estudio del teatro de Emilia Pardo Bazán". En J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín & H. Penas Varela (eds.): *Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión*. A Coruña: Real Academia Galega, 113-34.
- RUIZ-OCANA, E. (2004): *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en La Ilustración Artística de Barcelona (1895-1916)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

C) De carácter general

- BOBES NAVES, M. C. (1991): *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- BROWN, M. G. (1948): "La condesa de Pardo Bazán y el naturalismo". *Hispania* 31, 152-6.
- GUILLÉN, C. (1985): Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada. Barcelona: Crítica.
- KNAPP, M. L. (1985): *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós.
- POYATOS, F. (1994): *La comunicación no verbal. III. Nuevas perspectivas en novela y teatro y su traducción*. Madrid: Istmo.
- ÜBERSFELD, A. (1989): *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra / Universidad de Murcia.