

¿RESIGNACIÓN O REBELDÍA? REFLEXIONES SOBRE *LAS RAÍCES* DE EMILIA PARDO BAZÁN

Javier López Quintáns
IES Jálama, Moraleja, Cáceres

RESUMEN

El teatro de Emilia Pardo Bazán ha despertado escaso interés, en general, entre la crítica. Este artículo estudia una de sus piezas, *Las raíces*, y afronta cuestiones diversas como planteamientos temáticos, fuentes del texto y rasgos de los personajes. Nuestro estudio plantea posibles paralelismos con autores y obras de su época; destacamos, de esta forma, el influjo de Ibsen y su *Casa de muñecas*. Identificamos así héroes problemáticos, en conflicto con su entorno, incapaces de adaptarse y por tanto proclives al autosacrificio. El ejemplo paradigmático es Lucía. Del significado de los personajes pasamos a desglosar las características de determinados elementos textuales y paratextuales. En suma, destacamos la importancia que posee la dimensión espectacular de toda obra de teatro.

PALABRAS CLAVE: teatro, Pardo Bazán, *Las raíces*, siglo XIX, escenografía.

ABSTRACT

«Acceptance or rebelliousness? Reflections on Emilia Pardo Bazán's *Las raíces*». Generally speaking, Emilia Pardo Bazán's drama has found little interest among critics. This article focuses on one of her pieces, *Las raíces*, and deals with diverse topics like themes, sources of the text and main features of the characters. Our study approaches to possible parallelisms with other authors and plays of her time. In relation to this aspect, Ibsen's influence and his *A Doll's house* should be highlighted. In this sense we can identify troublesome heroes, always in conflict with their social environment, unable to get adapted and so inclined to the selftorment. The best example of this is Lucía. We will move from the meaning of the characters to the study of the main features of specific textual and paratextual elements.

KEYWORDS: theatre, Pardo Bazán, *Las raíces*, nineteenth century, scenography.

Las raíces forma parte del corpus teatral pardobazaniano, ese conjunto olvidado por la crítica y casi desconocido para el público¹. Tuve en otra ocasión la oportunidad de reflexionar sobre los motivos de este olvido y remito, por tanto, a aquel trabajo, si la curiosidad surge en el lector². Como especificaba entonces, pese a sus evidentes defectos parece necesaria una revisión de los textos teatrales pardobazanianos. Sobre ello ya existen fundamentales estudios³. Ahora, este artículo se ocupa de la interpretación de una pieza teatral pardobazanianiana, *Las raíces*.





La obra comienza con un planteamiento inicial que parece idílico: un matrimonio acomodado y bien avenido formado por Susana y Aurelio⁴; su hija Gracia, en edad casadera y a punto de comprometerse; y la pequeña Fifi, enfermiza pero dueña del cariño de todos. Sin embargo, avanza la acción y se rompe la fina tela que cegaba los ojos del marido: Susana le ha sido infiel con un rico banquero para dar a su familia una vida desahogada. Aurelio ve así cómo toda aquella felicidad que creía poseer durante años se desmorona.

Frente a todos los demás personajes, resulta de significativa relevancia Sofía, la sempiterna solterona amiga de la familia. Aurelio conserva a su familia; ella, en cambio, opta por renunciar a él (lo ama en silencio) y se va, sola. También García Castañeda (1997: 134) destaca el protagonismo de Sofía, pero por motivos diferentes («Aunque el problema de Aurelio da título a la obra, las protagonistas son Susana y Sofía, dos mujeres fuertes y dignas de admirar, cada una por diferentes razones, y Aurelio no es más que un juguete en manos de las mujeres, incluida Fifi»). Se le podría objetar que, en realidad, todos los miembros de la familia son un juguete de Fifi, enferma caprichosa, y de Susana, que ha mantenido engañados hasta ahora a sus familiares. Es cierto que Aurelio no deja de ser un personaje pusilánime, de ahí su gran fracaso, ya que es incapaz de romper con Susana y rehacer su vida.

El principal elemento problematizador del texto son los sentimientos ocultos de Sofía hacia Aurelio. La mujer, además, tiene conocimiento desde un principio del adulterio de Susana. Aun así, guarda silencio para no hacer daño al esposo:

AURELIO: ¿Lo ve usted? Es preciso crearse afectos, Sofía; prescindir del egoísmo... Lo único bueno es la familia, el hogarcito abrigado para la vejez. Desde que me casé solo he vivido para los míos... y tan dichoso... ¿No es cierto? ¿Por qué se calla usted?

SOFÍA: Podría contestarle a usted tantas, ¡tantas cosas!

AURELIO: Vengan... Ya sabe usted cómo la escucho...

SOFÍA: No; he hecho voto de silencio. ¡De eso sí que he hecho voto! (200)⁵.

DON VICENTE: En que sin remedio, un día saldrás de tu error... En que la vida te presentará la cuenta... Habrás de pagar... Y ¡ay de ese día!

¹ Esta obra no llegó a estrenarse. Además, desconocemos la fecha de redacción. Pardo Bazán la incluye en el tomo XXXV de las *Obras completas* (1909). El hecho de que no llegara a estrenarse nos sugiere que es posterior a *La suerte* (estrenada el 5 de marzo de 1904) y *Verdad* (llevada a las tablas el 9 de enero de 1906), aunque cabe la posibilidad de que ya las tuviese escritas.

² «Pardo Bazán y el teatro: el caso de *Cuesta abajo*» (en prensa).

³ Por su trascendencia, vuelvo a anotar en este artículo el papel significativo que poseen trabajos como los de ABUÍN (1998a, 1998b), BRETZ (1984), GARCÍA CASTAÑEDA (1997), HERNÁNDEZ (1992), HORMIGÓN (1996), NIEVA (1989), PATIÑO (1999), PROL GALIÑANES (1999), RIBAO (2005), SCHIAVO y MAÑUECO RUIZ (1990) o THION (2002).

⁴ «Aurelio es un carácter marcado por su felicidad como otros aparecen caracterizados por el dolor. Este hecho le confiere originalidad» (PRADO, 2002: 77).

⁵ Cito por la edición de María PRADO MAS (2002).

AURELIO: Sofía, usted que me conoce, que conoce mi interior, dígame usted a esa ave de mal agüero si soy o no feliz... Y feliz honradamente.

SOFÍA: Yo confieso que opino como su primo de usted. No hay nadie dichoso de verdad (203).

Sofía está soltera, sin lazos familiares, y, además, Fifi, la pequeña hija de Aurelio, no la siente como parte de su familia (196-197). La hondura trágica de este personaje enlaza con la evidencia de que es protagonista de alguno de los momentos más emotivos del texto, cargados de potencial gestualidad, tal y como nos indican las acotaciones. De este modo, gran parte de la frustración de Sofía se halla en las emociones que ha de reprimir (por ejemplo, *conteniéndose al hacer AURELIO un movimiento* [escena II, acto I, 198]). Su conflicto interior provoca momentos de arrebatos en los que afloran sus sentimientos: [Mientras habla con Aurelio] «(Con *apasionamiento*) Por usted (*Reprimiéndose*)» (199); *impetuosamente, acariciándole, sin saber lo que hace* (acotación de la escena III, acto II, 215)... En el momento en el que Aurelio le pide la verdad (la confirmación del adulterio de Susana) se despiertan todos los sentimientos de Sofía, en una escena cargada de gestos muy significativos: *Arrastrada por la emoción, habla atropelladamente* (escena III, acto II, 215); *Rompe a llorar desconsoladamente* (216); *temblorosa, coge el vaso de un servicio de agua* (ibídem), o *avergonzada se aparta* (217).

Estamos ante un amor desinteresado, sin pretensiones. Sofía antepone la felicidad de Aurelio, aunque sea un engaño, a la suya propia. Prefiere amarlo en secreto, con discreción, sin pedirle nada a cambio:

SOFÍA: Te odio, sí, porque le has engañado y le has envilecido.

SUSANA: Me odias porque estás enamorada de él.

SOFÍA: Si le hubieses sido leal, hasta te querría de corazón. No soy como tú; mi cariño es noble, puro.

La tragedia de Sofía tiene que ver con que renuncia a Aurelio y calla una verdad más terrible, que no está explícita en la obra pero que Pardo Bazán sugiere: la posibilidad de que la idolatrada Fifi (enfermiza, según Sofía, por los nervios de la madre durante el embarazo, época en la que ya vivía en adulterio), no sea hija de Aurelio. Sofía entrega a Susana las pruebas acusatorias que ha recogido (cartas, pequeños indicios...); así renuncia voluntariamente a la última baza que podía provocar la ruptura de Aurelio con Susana. El final, negativo para Sofía que se va a quedar sola, favorece a Susana. Esta permanece con su esposo al mismo tiempo que se libera de la única persona que podría incriminarla. Sin embargo, Pardo Bazán se inclina por un golpe de efecto: la muerte de Fifi, aparente y terrible expiación de los pecados de la madre. Tal vez la mentira (Susana niega los hechos a Aurelio) y el adulterio se castiguen de este modo, con ciertas huellas de determinismo.

Vemos que, en realidad, es la perspectiva de Sofía la única que tenemos acerca del adulterio de Susana: las sospechas de Aurelio se confirman por esta, y en ningún momento Susana alude directamente al suceso. De este modo, cuando se inicia la obra, el espectador ve lo mismo que ve Sofía y, a medida que conocemos los hechos, la perspectiva visual (en tanto que «ángulo desde el cual percibo la escena y



la manera en la acción escénica se me presenta», Pavis, 1980: 362) se identifica con ella; esto induce a que el espectador comprenda finalmente la auténtica dimensión de la renuncia de este personaje con su partida. Esto, creemos, es una ventaja indudable de ver representada la obra a leerla meramente.

La tragedia de Aurelio, por su parte, nace del conocimiento de la verdad, tras la ceguera en la que vivía sumido. A través de su primo Vicente de Alarcón, Aurelio se entera de la quiebra del banquero conocido de su familia. Todos sus clientes han perdido su dinero menos Susana. Así descubre una doble verdad: Sofía lo ama en secreto desde hace mucho tiempo y su mujer le ha sido infiel (216). El enfrentamiento con su esposa nos proporciona una vez más una escena de gran emotividad en la que percibimos el dolor de Aurelio a través de sus palabras, de sus gestos y de sus movimientos. Como nos dice la acotación, éste acoge a Susana *fríamente* (219), pero esta actitud muda pronto, y pasa a ser calificada con un *dolorosamente* (222). Esto desemboca en la crisis posterior del personaje, *tapándose la cara, sollozante* (acotación de la escena V, acto II, 223), hasta que, *Rendido* (acotación de la escena V, acto II, 225) declara que todavía ama a su mujer. También en sus intervenciones en esta escena hay todo un cambio: desde «Casarrobles era tu amante» (219), «Me adormeciste tú, me diste un filtro» y «No te creo» (222), hasta «No se pierde en un día la costumbre de amar» (225). La trágica muerte de Fifi propicia el perdón y la reconciliación (242).

El triunfo de los valores familiares en Aurelio guarda un estrecho vínculo con el título del texto, sin duda también vinculado con la abnegación final del personaje de Sofía. Son las raíces familiares las que condicionan el desenlace. Los lazos de sangre, sólidos, perennes en la familia de Aurelio excluyen a Sofía, solo una amiga:

FIFÍ: Así ha de quedar el árbol. ¡No lo toquéis; he de encontrarlo como lo dejé! (*A Sofía*) ¿Quién te mete a ti, Sofía?... Tú no eres de casa (196).

AURELIO: Sofía es de casa.

DON VICENTE: De la tuya, a lo sumo... Nadie es de casa sino los de casa..., y a veces ni aun esos (205).

Únicamente al final Fifi, moribunda, y para complacer a su padre, la acepta:

FIFÍ: Sí..., estoy mejor... Ahora respiro muy bien... Ayudadme... Me gustaría asomarme a la ventana... Pero antes..., Sofía, acércate... (*Sofía se acerca*) Perdóname si te ofendí... (*A Aurelio, sonriendo*). ¿Estás contento, papáito? (241).

Quizás como medio para explicar la renuncia última de Sofía, nos encontramos con que las referencias a esas raíces familiares son muy numerosas:

AURELIO: Lo único bueno es la familia, el hogarcito abrigado para la vejez. Desde que me casé solo he vivido para los míos... y tan dichoso... (200).

SUSANA: [...] Aurelio no te ha mirado; no ha reparado en ti. Es demasiado mío para ser tuyo. Y es mío aún y mío seguirá siendo, porque he echado raíces en su ser y no podría arrancarme sin morir. Tenlo entendido. No me lo robarás (226).



Sofía, tras el desenlace de acontecimientos, podría haberse quedado, manteniendo su condición de amiga de la familia. Pero su renuncia a Aurelio va más allá, y quiere evitar las murmuraciones. «Es necesario que nadie, que nadie crea que aquí ha sucedido nada; nada absolutamente...» dice (236), y excusa benignamente a Aurelio: «el árbol, donde arraiga, allí se queda. Le cortan los brazos; le hieren el tronco; llora por la herida de su savia, que es su sangre..., pero no se arranca a sí mismo, porque no puede; no anda, porque lo sujeta la tierra con su dulce pesadumbre...» (237).

Conviene ahora que nos detengamos brevemente en las posibles fuentes de los personajes trágicos de esta obra. Es conocida la admiración que Pardo Bazán sentía por Ibsen⁶ y el interés que le produjo *Casa de muñecas* (1879), una de las obras más polémicas de este autor. A pesar de que Pardo Bazán afirmó que ningún autor español se atrevería a escribir una obra como *Casa de muñecas* («Crónicas de España. De teatro extranjero y español», *La Nación*, Buenos Aires, viernes 5 de septiembre de 1913)⁷, tantos son los parecidos de ésta con *Las raíces*, que nos atreveríamos a decir que la obra de Pardo Bazán es la respuesta católica a la de Ibsen. En este sentido, conocemos el interés de la autora por la figura y la actitud de Nora: «¡Ya sueña usted con abandonar el hogar doméstico y con renegar de la familia, imitando las desalentadas y monstruosas heroínas de Ibsen, que se marchan cuando se les pone en el moño, pegando un portazo..., y a correr mundo!» le dice Mauro Pareja a Feíta Neira en *Memorias de un solterón*, a lo que ésta replica con un «la heroína de Ibsen a que usted alude deja a su marido y a sus hijos. Se dan casos de mujeres que los dejan por motivos peores que los que guían a Nora; pero, en fin, ello es que Nora abandona a tres inocentes. ¡Yo... abandono a varios culpables» (907)⁸.

Una de las figuras que se mantiene en ambas obras es la del admirador silencioso, Rank en Ibsen («RANK. [...] ¿Acaso es malo haberla querido en silencio?», *Casa de muñecas*, p. 68), Sofía en Pardo Bazán. En ambos casos, la tragedia del personaje radica en que aman en secreto y no aspiran a más, una renuncia que es mucho mayor en Sofía. Al lado de esto debemos destacar que ambas obras transcurren en un mismo escenario, la intimidad familiar (justo el hogar de la persona amada, en el que tanto Rank como Sofía son unos extraños), lo que intensifica el drama personal que viven los personajes.

Impresiona sin duda la figura de Nora, capaz de llegar al sacrificio para salvar a su familia («NORA. [...] Te voy a decir por qué puedo sentirme orgullosa y satisfecha también yo. Yo fui quien salvé la vida a Torvaldo», *Casa de muñecas*, p. 30). En lo mismo incurre la mujer de Aurelio: en ambos casos, cometen un acto reprochable (la falsificación de la firma y el adulterio, respectivamente), pero creen

⁶ Con todo, vaciló en dicho aprecio. Véanse, como muestra, sus colaboraciones en *La Ilustración Artística de Barcelona*: números 1275 (p. 362), 1305 (p. 2), 1319 (p. 234), 1518 (p. 78), 1539 (p. 414), etc. THION SORIANO (2002: 237) destaca el influjo del autor nórdico en el caso de *Verdad*.

⁷ Cito por la edición de Juliana SINOVAS MATÉ (1999: 815).

⁸ Cito por la edición de Darío VILLANUEVA y José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN (1999).

que su comportamiento posee plena justificación (NORA «[...] ¡Depravar a mis hijos! [...] ¡No, no es cierto!», *ibídem*, p. 52).

Los conflictos planteados en las dos obras que comentamos tienen unas raíces similares, desde la esposa que engaña a su marido por el bien de la familia hasta el motivo del sacrificio por amor y el tema de los valores familiares como causa del conflicto. Pardo Bazán, como Ibsen, opta por personajes problematizados, desde Susana (amargada a causa del complejo de culpa) hasta Sofía (la cual renuncia al hombre que quiere para que él sea feliz) o Aurelio (golpeado por la tragedia familiar). Sin embargo, la escritora gallega fue mucho menos arriesgada en la solución al conflicto. En el texto de Ibsen, Nora abandona a su esposo (HELMER «[...] ¡No piensas en el qué dirán? [...] Ante todo eres madre y esposa»/ NORA «[...] En mi opinión, ante todo soy un ser humano», *Casa de muñecas*, p. 104.); por su parte, Pardo Bazán opta por una solución más moderada, acorde con la sociedad católica en la que vive: Aurelio perdona el desliz de Susana y triunfan las raíces familiares, que en el caso de *Casa de muñecas* se rompen.

No terminaremos el artículo sin antes proponer unas breves líneas sobre la estructura de la obra y su relación con la evolución de Sofía. El texto posee una disposición tripartita, en estrecha relación con la trama de la misma: en el acto I, Sofía Dávila guarda silencio. Soporta los caprichos de Fifi y acepta el desairado papel de casamentera de Gracia, la hija mayor de Aurelio. Esta parte inicial sirve para destacar que es una figura fuera de lugar, lo que explica su huida final. En el acto II, descubre la verdad: el clímax origina una cadena de acontecimientos que se desmoronan cual sucesión de piezas de dominó: la quiebra del banquero, la inesperada salvación económica de Susana, las sospechas de Aurelio y el interrogatorio a Sofía que se deja engañar y confiesa. Sofía tiene entonces todas las cartas bajo la manga; la pregunta es: ¿por qué transige ante Susana? En este sentido, de las seis funciones de Jakobson (referencial, conativa, emotiva, poética y fática, comentadas para el caso del teatro por Ubersfeld, 1989: 188 y ss.), asistimos a una hábil interrelación entre la emotiva (sentimientos de Sofía, autoinmolada) y la fática (apelación indirecta a los sentimientos de un probable público que toma una postura ante su decisión). Se enfatiza con ello la tragedia final de la mujer (el espectador es copartícipe de los acontecimientos). En el III, al cabo, ella renuncia a Aurelio: sabe lo que significa para éste su familia, con la que, aunque engañado, ha sido feliz.

Sofía culmina su agonía vital al lado de Aurelio: reconciliado éste con su mujer, la posición de Sofía es muy complicada. Como el héroe problematizado ibseniano, aparece en una actitud contradictoria: desea mantenerse en un lugar liminal, pero la azarosa incursión de las circunstancias la implica de lleno en los avatares de la familia que la acoge. El silencio parece ante este proceder un arma de doble filo: los sacrificios se tornan inútiles y la capacidad desinteresada de entrega al ser amado brota como obstáculo para alcanzar la dicha. Inmersas en contradicciones, Nora y Sofía surgen como dos caras de la misma moneda: complementos posibles hasta cierto punto (la voluntad de imperar el yo frente al todo), se separan de repente, admitiendo un lugar equidistante pero nunca con posibilidad de confluencia. Nora rompe con todo canon; Sofía, al revés, forma parte de una obra en la que todo parece ocupar su lugar: los valores familiares, morales y correctos, prevalecen.



Nora demuestra su independencia; Sofía parte para facilitar la felicidad de otros. Por ello se va, sola, dejándose vencer por las raíces familiares, sumamente poderosas.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS DE EMILIA PARDO BAZÁN CITADOS

- PARDO BAZÁN, E. (1999): *Doña Milagros y Memorias de un solterón, Obras completas*, tomo III, edición de D. VILLANUEVA y J.M. GONZÁLEZ HERRÁN, Madrid: Biblioteca Castro, pp. 571-776; 777-963.
- (1999): *Emilia Pardo Bazán. La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*, edición de J. SINOVAS MATÉ, Salamanca: Diputación Provincial de A Coruña, 1999, 2 vols.
- (2002): *Las raíces*, en *Cuesta abajo. Las raíces*, edición de M. PRADO MAS, Madrid: Publicaciones de la asociación de directores de escena de España.

SOBRE EL TEATRO DE PARDO BAZÁN

- ABUÍN, Á. (1998 a): «Un documento inédito para la recepción crítica del teatro de Emilia Pardo Bazán: Eugenio Carré Aldeco reseña *La suerte*», *Siglo Diecinueve*, núm. 4: 95-101.
- (1998b): «Las culpas traen las penas: El héroe melodramático en el teatro de E. Pardo Bazán», en Jesús G. MAESTRO (ed.), *El personaje teatral*, Vigo: Servicio de Publicaciones de la Universidade de Vigo.
- BRETZ, M.L. (1984): «The Theater of Pardo Bazán and Concha Espina», *Estreno*, 10: 43-45.
- DE VAL, M.M. (1906): *Los novelistas en el teatro. Tentativas dramáticas de D.^a Emilia Pardo Bazán*, Madrid: Bernardo Rodríguez.
- GARCÍA CASTANEDA, 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.
- HERNÁNDEZ, L. (1992): «Clarín, Galdós y Pardo Bazán frente a Echegaray», *Anales de Literatura Española*, 8: 95-108.
- 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, 923-934.
- NIEVA, F. (1989): «Una mirada sobre el teatro de Emilia Pardo Bazán», en MARINA MAYORAL (coord.), *Estudios sobre «Los Pazos de Ulloa»*, Madrid: Cátedra, 189-201.
- PATIÑO, C. (1999): «La experiencia frustrada en el teatro: *Un drama*, inédito textual y teatral de Pardo Bazán», *Siglo Diecinueve (Literatura Hispánica)*, 5: 93-115.
- PRADO MAS, M. (2002): Introducción, en *Cuesta abajo. Las raíces* de Emilia Pardo Bazán, Madrid: Publicaciones de la asociación de directores de escena de España.
- PROL GALIÑANES, T.M. (1999): *Un legado teatral marginado en nuestra historia literaria: la obra dramática de Pardo Bazán*, T.A.D. inédito dirigido por el profesor J.M. González Herrán.



- RIBAO PEREIRA, M. (2005): «Documentos para el estudio del teatro de Emilia Pardo Bazán», en GONZÁLEZ HERRÁN, PATIÑO y PENAS (eds.), *Actas del I Simposio Emilia Pardo Bazán: «Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión»*, A Coruña: Real Academia Galega, 113-134.
- RUIZ-OCAÑA, E. (2004): *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en La Ilustración Artística de Barcelona (1895-1916)*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- SCHIAVO, L. y MAÑUECO RUIZ, A. (1990): «El teatro de Emilia Pardo Bazán: documentos inéditos», en Kathleen N. MARCH, *Homenaxe a Ramón Martínez López*, A Coruña: Edición do Castro. Publicacións do Seminario de Estudos Galegos, 55-72.
- THION SORIANO-MOLLÁ, D. (2002): «*Verdad-Verité*, génesis y trayectoria de un manuscrito», *Iris*, Montpellier, 233-248.

DE CARÁCTER GENERAL

- PAVIS, P. (1980): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós.
- ÜBERSFELD, A. (1989): *Semiótica teatral*, Madrid: Cátedra / Universidad de Murcia.

