

**Nueve lecciones sobre *La Tribuna*  
de Emilia Pardo Bazán**



**José Manuel González Herrán  
Dolores Thion Soriano-Mollá (eds.)**

**POUR CITER CE DOCUMENT :**

José Manuel González Herrán et Dolores Thion Soriano-Mollá (eds.), *Nueve lecciones sobre La Tribuna de Emilia Pardo Bazán*, sept. 2019. ISSN 0814-7570. ©Publications numériques de la Société des Langues Néo-Latines-D. Lecler et C. Marion-Andrès (resp.), Complément au n° 387. URL : <https://neolatines.com/snl/wp-content/uploads/Nueve-lecciones-sobre-La-Tribuna.pdf>

**Nuestros agradecimientos a Asier Aguayo Cintora y Sara Pérez Becerra por la cesión de los derechos de reproducción a la Société des Langues Néo-Latines de la ilustración original que realizaron.**



## SUMARIO

Presentación .....	5
Sobre los contextos culturales del proyecto de escritura de <i>La Tribuna</i> , Santiago Díaz Lage..	7
La justicia en <i>La Tribuna</i> (1883), de Emilia Pardo Bazán, Leçon, Xavier Escudero.....	23
Mujer y trabajo en <i>La Tribuna</i> , Leçon, Amélie Florenchie.....	36
El contexto de <i>La Tribuna</i> , Ana María Freire López.....	50
Lecturas críticas de <i>La Tribuna</i> , de Emilia Pardo Bazán: 1883-2018, José Manuel González Herrán.....	62
Emilia Pardo Bazán: Tribune libre, Christian Manso.....	79
<i>La Tribuna</i> : roman manifeste ?, Christine Rivalan Guégo.....	89
La cigarrera revolucionaria, Marisa Sotelo Vázquez.....	103
<i>La Tribuna</i> : la musa de la ficción en el taller naturalista, Dolores Thion Soriano-Mollá .....	114

## PRESENTACIÓN

El 30 de enero de 2019 tuvo lugar en la sede del Instituto Cervantes en Bordeaux una *Journée d'études* sobre la novela *La Tribuna* (1883), de Emilia Pardo Bazán, organizada y dirigida por los Profesores Dolores Thion-Soriano Mollá (Université de Pau et des Pays de l'Adour) y José Manuel González Herrán (Universidad de Santiago de Compostela), en la que participaron Profesores de universidades francesas (Université Rennes 2; Université du Littoral Côte d'Opale; Université Paris-Sorbonne-Paris IV; Université Bordeaux-Montaigne; Université de Pau et des Pays de l'Adour) y españolas (Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid; Universitat de Barcelona; Universidad de Santiago de Compostela).

Este volumen recoge casi todas las intervenciones expuestas en aquella Jornada, que se organizaron según las diversas modalidades (*Communication, Entraînement à la dissertation, Entraînement à la leçon, Explication de texte*) previstas en la normativa que regula las pruebas para el *Concours externe de l'agrégation du second degré. Section langues vivantes étrangères: espagnol*, puesto que la sesión estaba dirigida preferentemente a los convocados a tal concurso: un buen número de aspirantes o candidatos asistieron y participaron en la Jornada, con evidente interés y también -esperamos- con notable aprovechamiento.

Animados precisamente por esa acogida, atendiendo a las sugerencias de los asistentes y pensando en aquellos que no pudieron acudir, hemos reunido aquí, gracias a la favorable acogida de *Les Langues Néo-Latines*, lo que allí se expuso, convenientemente actualizado, revisado, corregido y adaptado para una publicación que, además, aspira a perdurar entre las aportaciones más valiosas dedicadas al estudio de *La Tribuna*.

No hemos considerado necesario reseñar aquí (como a veces suele hacerse) el contenido de los trabajos reunidos, puesto que cada uno de ellos se inicia con el pertinente resumen. Y aunque hemos procurado que los trabajos respeten formalmente la coherencia común en un volumen colectivo, tampoco hemos querido modificar su diseño, presentación y exposición, salvo la mínima e ineludible adecuación a las normas editoriales de *Les Langues Néo-Latines*.

Cumplimos el grato y obligado párrafo de agradecimientos, mencionando en primer lugar la hospitalidad de la *Société des Langues Néo-Latines*, que nos acoge en sus prestigiosas publicaciones. A las entidades que colaboraron o contribuyeron a la organización y desarrollo de aquella *Journée d'études sur «La Tribuna»* (el Instituto Cervantes, las Universidades de procedencia de cada uno de los intervinientes).

José Manuel González Herrán  
Dolores Thion Soriano-Mollá

## **SOBRE LOS CONTEXTOS CULTURALES DEL PROYECTO DE ESCRITURA DE *LA TRIBUNA***

Santiago DÍAZ LAGE

Universidade de Santiago de Compostela

### **Resumen**

El proyecto de escritura de *La Tribuna* no ha de interpretarse solo en función de los debates contemporáneos sobre la novela y el naturalismo, sino también en función de los contextos sociales y culturales más próximos, en los que el elemento costumbrista de la obra cobra un significado más específico de lo que suele suponerse.

No es original ponderar la «significación extraordinaria» de *La Tribuna* en el panorama de la literatura española y europea de su tiempo<sup>1</sup>: como es sabido, pasa por ser una de las primeras novelas realistas en haberle concedido protagonismo a la clase obrera, «en un momento en que, como tal clase, sólo aparecía en el folletín, por entonces uno de los mayores difusores de la ideología revolucionaria»<sup>2</sup>. Para entender mejor sus implicaciones, conviene recordar que estos juicios se basan en dos premisas fundamentales: por un lado, *La Tribuna* pertenece a una

---

<sup>1</sup> Benito VARELA JÁCOME, *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, CSIC, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, anejo XXII, 1973, p. 191; e «Introducción» a su edición de *La Tribuna*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 45-53.

<sup>2</sup> La cita es de José SÁNCHEZ REBOREDO, «Emilia Pardo Bazán y la realidad obrera: notas sobre *La Tribuna*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 351, septiembre 1979, p. 571. Cf. también los trabajos ya citados de Benito Varela Jácome.

tendencia o una tradición literaria distinta de la de aquellos folletines; por otro, se destaca dentro de esa tradición por una característica que, en cambio, la aproxima a ellos.

No existe acuerdo en cuanto a la tendencia de la obra, redactada en paralelo a los artículos de *La cuestión palpitante* y publicada cuando resonaban las polémicas sobre el Naturalismo e iba avanzando la asimilación de la nueva corriente en España. La crítica del día la leyó como novela «naturalista por todos lados», obra de una autora que «se afilia con alma entera a la secta, hoy más que nunca», y que, «al pasar de nuevo de predicador a celebrante, se atiene al ritual con tal fervor y devota sumisión, que pueden contarla de los suyos los más fanáticos»<sup>3</sup>. La doble condición de Pardo Bazán, crítica literaria y novelista, contribuyó a que la polémica naturalista fuese la piedra de toque de la recepción contemporánea de su obra, y Jerónimo Vida llegó al extremo de señalar que la autora practicaba «punto por punto todos los preceptos de la nueva escuela, muchos de los cuales ni siquiera acepta en teoría»<sup>4</sup>. Aunque hoy más bien vemos en ellos una exposición de las distintas tendencias del realismo en Europa y de las tesis de Émile Zola sobre la novela de su tiempo, es interesante subrayar que, según sus críticos, los textos de *La cuestión palpitante* contenían un programa que podía imponerse a la práctica literaria, de forma quizá no muy distinta de cómo se habían impuesto tesis y tendencias en la década inmediatamente anterior: en las mentalidades literarias dominantes, el proyecto naturalista también suponía un *parti-pris*.

Desde entonces, *La Tribuna* aparece en la historia literaria como una de las primeras novelas naturalistas españolas, si no la primera, y la más específicamente naturalista de cuantas escribió Pardo Bazán<sup>5</sup>. Tanto el mundo social representado en la novela como las técnicas empleadas en su interpretación por medio de la ficción parecen justificar esa adscripción, en la medida en que la autora se concentra en aspectos que concilian la observación de un entorno fabril con la caracterización del pueblo como objeto ideológico, más que como sujeto político. Sin embargo,

<sup>3</sup> La primera cita es de Leopoldo ALAS *Clarín*, «*La Tribuna*. Novela original de doña Emilia Pardo Bazán», en *Obras completas IV: Crítica*, Laureano Bonet con la colaboración de Joan Estruch y Francisco Navarro ed., Oviedo, Ediciones Nobel, p. 542, y la segunda, de Josep YXART, «Literatura española: *La Tribuna*, novela original de Emilia Pardo Bazán», Madrid, Alfredo de Carlos Hierro Editor», en Rosa CABRÉ, *José Yxart: crítica dispersa (1883-1893)*, Barcelona, Lumen, 1996, p. 196.

<sup>4</sup> Jerónimo VIDA, «Bibliografía. *La Tribuna*, novela de Emilia Pardo Bazán», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 170, 1884, p. 76.

<sup>5</sup> Véase Donald Fowler BROWN, *The Catholic Naturalism of Pardo Bazán*, Chapel Hill, N. C., The University of North Carolina Press, 1957, p. 73-83; las referencias ya citadas de Varela Jácome; Mariano BAQUERO GOYANES, «La novela naturalista en España: Emilia Pardo Bazán», *Anales de la Universidad de Murcia*, 1955, p. 157-234 y 539-639; Marisa SOTELO VÁZQUEZ, «Introducción» a su ed. de *La Tribuna*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 7-33, y *La cigarrera revolucionaria: La Tribuna de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Ediciones Clásicas-Ediciones del Orto-Universidad de Minnesota, 2010.



varios críticos han demostrado que en el texto de *La Tribuna* subsiste un importante poso costumbrista, y han argumentado que la novela tiene más de romántico que de específicamente naturalista<sup>6</sup>. Sin ignorar la difícil relación del Naturalismo, incluso en su versión doctrinaria, con la herencia del Romanticismo europeo, esta lectura permite matizar la incidencia de la recepción contemporánea en la interpretación histórica de la novela.

Si *La Tribuna* es «en el fondo» «un estudio de costumbres locales» en el que se retrata «el aspecto pintoresco y característico de una *capa social*», según leemos en dos pasajes del prólogo, pudiera parecer que el intento de la autora no trasciende el propósito costumbrista de describir y diseccionar la realidad local contemporánea. La primera de esas declaraciones pretende modular la interpretación de la obra a la luz de los acontecimientos políticos analizados en ella, que afectaron al conjunto de España y expusieron la difícil relación entre sus partes. La segunda, perteneciente al párrafo donde la autora explica la intención de su obra, procura naturalizar los resultados del análisis, y sus corolarios moralizantes, presentándolos como consecuencias inevitables del propio relato de los hechos. Entre la dimensión local y la evocación de un período de gran trascendencia en toda España se da, pues, una cierta tensión, como si la lectura de la novela en clave coruñesa pudiese limitar de algún modo la representatividad de la protagonista y la significación de su historia dentro de la Historia, y la lectura *historicista* pudiese, a su vez, dar pie a extrapolaciones y generalizaciones ajenas a la voluntad de la autora.

En estas páginas se ofrecen algunas reflexiones incidentales, fruto de una relectura demorada de la obra, sobre la compleja plasmación de aquellos propósitos. Parto de la premisa de que *La Tribuna* es la realización de un proyecto de escritura emprendido algunos años antes de su publicación, proyecto que seguramente fue evolucionando a medida que la novela se imponía como género hegemónico en la sociedad literaria, en la crítica del día y en la conciencia subjetiva de nuestra escritora, que encaraba entonces su primera campaña<sup>7</sup>. En un trabajo que

---

<sup>6</sup> Véase Nicholas ROUND, «Naturalismo e ideología en *La Tribuna*», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach (con motivo de sus xxv años de docencia en la Universidad de Oviedo)*, vol. V/5, Oviedo, Servicio de Publicaciones, Universidad de Oviedo, p. 325-343; y Nelly CLEMESY, «De *La cuestión palpitante* a *La Tribuna*: teoría y praxis de la novela en Emilia Pardo Bazán», en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 484-496, y José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN, «*La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán: entre romanticismo y naturalismo», en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 497-512.

<sup>7</sup> De esta fase de su actividad me he ocupado en «Conciencia literaria y conciencia de periodista en Emilia Pardo Bazán», en José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN, Cristina PATIÑO EIRÍN y Ermitas PENAS VARELA (eds.), *III Simposio Emilia Pardo Bazán: el periodismo*, A Coruña, Casa Museo Emilia Pardo Bazán-Fundación Caixa Galicia, 2007, p. 367-383.

espero publicar pronto estudio la historia textual del personaje de Amparo, cigarrera y Tribuna del pueblo, no para volver al debate sobre la tendencia y el carácter de la obra, sino para analizar

la representación de las realidades contemporáneas y su incorporación, no exenta de valoraciones éticas, a la trama de la novela. En las páginas que siguen se estudiarán algunos elementos que le dan espesor al mundo de Marineda y lo inscriben en un momento que los lectores conterráneos y contemporáneos pudieron reconocer como *reciente en trance de desaparecer* o *apenas desaparecido*: la referencia al pasado del Sexenio revolucionario, que tiende a darse como clave para la interpretación de la obra, seguramente se vio matizada o complementada, en las lecturas de quienes habían conocido la ciudad en los años de 1860 y 1870, por otros indicios solo en apariencia menores.

Como es sabido, en el manuscrito de *La Tribuna* que se conserva en la Real Academia Galega, la toponimia sigue siendo la de la Galicia real, detalle que sugiere que la decisión de situar la acción en Marineda, y no en A Coruña, la tomó la autora relativamente tarde, muy avanzada ya la redacción de la novela<sup>8</sup>. Tal modificación ofrece las ventajas de la correspondencia sin las limitaciones de la identificación: la forma de verosimilitud que busca la novelista depende de esa ambivalencia que permite, como mínimo, dos niveles de lectura diferenciados, acaso indispensables en una novela de clara inscripción local que ha de publicarse en Madrid. Por otra parte, se da la paradoja de que, al singularizarse en el mundo de esta villa provinciana, Amparo viene a representar el aspecto pintoresco y característico de la capa social que se encarna en ella, de modo que la cigarrera que se desvía de las expectativas y se destaca entre todas las de su clase, por distintos conceptos, viene a ser la figura más perfecta del tipo pintoresco que representa: la banalidad misma de su historia, cuyo desarrollo resulta perfectamente previsible para los demás personajes a lo largo de toda la novela, y quizá también para los lectores, es otra garantía de su tipicidad.

Es difícil decir con seguridad si, comparada con otras novelas de su tiempo, *La Tribuna* amplía el mundo social representado en la ficción o si se centra en distintos ámbitos sociales en su interacción problemática. Al tomar por protagonista a una «hija del pueblo» consciente de su condición, pero seducida por la ilusión de la igualdad, la acción atraviesa distintos espacios

---

<sup>8</sup> Arquivo da Real Academia Galega, Fondo Familia Pardo Bazán, Novelas e narrativa curta, 255/4. Puede accederse a una versión digital, recogida en Galiciana, a través de la página web de la Academia. Cf. Cristina PATIÑO EIRÍN, «Operaciones de reescritura de *La Tribuna*, de Pardo Bazán», en Raquel GUTIÉRREZ SEBASTIÁN y Borja RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ (eds.), *Individuo y sociedad en la literatura del XIX*, Santander, Tremontorio Ediciones, 2012, p. 399-422.

sociales, desde sus hogares y sus barrios hasta la fábrica, pasando por las calles que recorre en «libre vagancia» y después por los lugares, cada vez más retirados y escondidos, donde se ve con Baltasar<sup>9</sup>. El espacio que más contrasta dentro del mundo de la novela, la casa de los Sobrado, solo aparece en los capítulos IV y V, y los lectores, como la protagonista, solo volveremos a verla desde el exterior; pero la escena que allí transcurre tendrá importantes consecuencias en la novela: un grupo de niños que vienen a cantar villancicos y a pedir el aguinaldo del día de la Epifanía, según la costumbre, irrumpe en la fiesta en que se celebra la onomástica de Baltasar; en «aquella tropa» van muchachos de «muy diversas edades, desde la directora, una ágil morenilla de catorce, hasta un rapaz de dos años y medio, todo muerto de vergüenza y temor, y un mamón de cinco meses, que, por supuesto, venía en brazos» (84). Como quizá no podía ser de otra manera, la directora es Amparo; y así vuelven a cruzarse los futuros amantes, que se habían conocido en el capítulo III al coincidir, con el inevitable Enrique Borrén, en «las Filas el año pasado un día de fiesta» (85). En las mentalidades dominantes en la época – que dictarían, entre otras cosas, lo que resultaba verosímil y lo que no – resultaba lógico que el primer encuentro casual de los jóvenes se produjese en domingo, pues solo entonces solían coincidir, en los mismos espacios públicos, las distintas clases sociales. A diferencia de su padre, que estaba trabajando, Amparo recala en las Filas tras un largo paseo que le permite a la autora enhebrar varias escenas de marcado carácter costumbrista, en las cuales se recrea el ambiente dominical de una ciudad de provincias.

En el capítulo V, en una conversación relativamente intencionada, Amparo explica que sabe por su madre el oficio de cigarrera, y Baltasar le propone a Borrén que la recomiende para entrar a trabajar en la Fábrica de tabacos. Aunque sabemos que los puestos se transmitían con frecuencia entre generaciones de la misma familia<sup>10</sup>, importa subrayar que, en última instancia, es el encuentro en casa de los comerciantes venidos a más el que desencadena la transformación fundamental de la protagonista: gracias a la recomendación de Borrén, «la chiquilla del barquillero» (85) se convierte en la joven cigarrera que, con el tiempo, llegará a ser la *Tribuna del Pueblo*. En este punto, la novela enlaza con una tradición compleja, en que los antecedentes y modelos ya señalados por la crítica conviven con varios textos que ponen de manifiesto la

---

<sup>9</sup> Emilia PARDO BAZÁN, *La Tribuna*, Benito Varela Jácome ed., Madrid, Cátedra, 1999, p. 223 y 69. En adelante, las citas de la novela se identificarán remitiendo entre paréntesis, en el cuerpo del texto, a la página correspondiente en esta edición.

<sup>10</sup> Véase Gérard BREY, «Mulleres e conflictividade social na Coruña (1874-1910)», en Dionísio PEREIRA (coord.), *Os conquistadores modernos: movemento obreiro na Galicia de anteguerra*, Vigo, Edicións A Nosa Terra, 1992, p. 33-35.

curiosidad de la autora por las trabajadoras de la Palloza, a las que ya había consagrado un artículo costumbrista pocos años antes de publicar *La Tribuna*<sup>11</sup>.

Salvo error por mi parte, no encontramos en el epistolario de Pardo Bazán ningún comentario sobre estos proyectos. Hasta donde sé, su primera alusión a las cigarreras de Coruña se encuentra en un artículo aparecido en *El Heraldo Gallego* el 5 de diciembre de 1878, dentro de una serie de fisonomías cívicas de las capitales gallegas que no tuvo continuidad<sup>12</sup>. En él se ofrece una visión panorámica de los distintos barrios que conforman la ciudad:

Los barrios extramuros se tienden como una prolongada cola de cometa cuyo término no se distingue, y se desparraman por la campiña dejando flotar aquí y acullá caprichosas hebras de caserío, con huertas de cultivo primoroso. Naturalmente el elemento campesino domina, pero va batiéndose en retirada para dejar sitio al obrero, que se apiña en torno de las fábricas, y habita lo más lejos posible del corazón de la ciudad, donde los alquileres son relativamente exorbitantes. Al caer la noche, de vuelta de un largo paseo, he visto con frecuencia legiones de operarias de la fábrica de tabacos, que asidas a usanza del país, por los dedos meñiques, y cantando unas veces melancólicas tonadas populares, y otras veces coplillas de sabor fuerte, se encaminaban a sus lejanos albergues, a media legua o más de distancia<sup>13</sup>.

La observadora vuelve de un largo paseo y, desde lejos, ofrece una imagen claramente idealizada de las «legiones de operarias de la fábrica de tabacos», que casi forman parte del paisaje visual y auditivo de aquella zona que la escritora percibe como ajena. Al caracterizar las formas culturales de las que participa el pueblo, la autora recurre a una dualidad tópica, «melancólicas tonadas» y «coplillas de sabor fuerte», de honda raigambre romántica, que resuena todavía en el carnaval de las cigarreras:

En la comparsa de las señoras había una chica poseedora de bien timbrada voz y de muchísimo donaire para las coplas propias de la ciudad, tan distintas de las rurales, que, al paso que en estas las vocales se alargan como un gemido, en las otras se pronuncian brevemente, produciendo al final de algunos versos una inflexión burlesca. (171)

Pardo Bazán retoma aquí una idea, la de la doble naturaleza del pueblo y de sus culturas,

<sup>11</sup> Sobre este texto, véase Santiago DÍAZ LAGE, «Dos versiones de ‘La cigarrera’, texto olvidado de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 4, 2006, p. 355-384. Sobre los modelos del personaje, véase Cristina ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, «*Rosa la cigarrera de Madrid* (1872) de Faustina Sáez de Melgar como modelo literario de *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 6, 2008, p. 235-244; y José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN, «La cigarrera y el militar: *Carmen* (1845) de Prosper Mérimée, *La Tribuna* (1883) de Emilia Pardo Bazán, y algunos textos más», en Enrique RUBIO, Marisa Sotelo, Marta CRISTINA, Virginia TRUEBA y Blanca RIPOLL (eds.), *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas* (Barcelona, 22-24 de octubre de 2008), Barcelona, Universitat de Barcelona - PPU, 2011, p. 193-206.

<sup>12</sup> Véase José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN, «Fisonomía de Marineda en un olvidado artículo de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 7, 2009, p. 139-168.

<sup>13</sup> E. PARDO BAZÁN, «Galicia y sus capitales (Fisonomías cívicas). I. La Coruña», *El Heraldo Gallego*, V, 292 (5-12-1878), p. 2.

que ya aparecía en varios textos importantes de la lírica del medio siglo, como el prólogo de Antonio de Trueba a la segunda edición del *Libro de los cantares* (y latía también en la delimitación de un romancero vulgar dentro del *Romancero general* recopilado por Agustín Durán). La atribución de rasgos distintos al pueblo urbano y al pueblo rural no era nueva, y en el artículo de 1878, aunque la fábrica aparece como centro virtual del mundo de extramuros, situado a medio camino entre lo rural y lo urbano, la caracterización de las obreras, en cuanto figuras del pueblo, se corresponde con la imagen idealizada de un mundo rural y tradicional; no así en *La Tribuna*, donde los contrastes entre las cigarreras de Marineda y las de las aldeas vecinas tienen profundo significado.

La situación descrita en la «fisonomía cívica» de A Coruña se corresponde con un párrafo bien conocido de los «Apuntes autobiográficos», sólo que en estos se atenúa, en un primer momento, la nota individual: «quien pasee la carretera de mi pueblo al caer la tarde, encontrará a docenas grupos de operarias de la Fábrica de cigarros, que salen del trabajo»<sup>14</sup>. La carretera es el lugar de paso en que pueden cruzarse la joven escritora que regresaba de un largo paseo y las trabajadoras que salían de la fábrica, como distintas corrientes sociales que atraviesan la ciudad; también el momento del día es significativo, pues el regreso de la caminante coincide con la hora de salida de las cigarreras, que siempre, en invierno y en verano, terminaban su jornada de trabajo al anoecer<sup>15</sup>. En el párrafo siguiente de los «Apuntes autobiográficos», la autora manifiesta, ya en primera persona, los pensamientos que aquella escena le había inspirado al repetirse:

Discurría yo al verlas: –¿Habrà alguna novela bajo esos trajes de percal y esos raídos mantones? –Sí, me respondía el instinto: donde hay cuatro mil mujeres, hay cuatro mil novelas de seguro: el caso es buscarlas. –Un día recordé que aquellas mujeres, morenas, fuertes, de aire resuelto, habían sido las más ardientes sectarias de la idea federal en los años revolucionarios, y parecióme curioso estudiar el desarrollo de una creencia política en un cerebro de hembra, a la vez católica y demagoga, sencilla por naturaleza y empujada al mal por la fatalidad de la vida fabril. De este pensamiento nació mi tercer novela, *La Tribuna*<sup>16</sup>.

Si en el artículo de *El Heraldo Gallego* las «operarias de la fábrica de tabacos» son una figura típica del pueblo, posible objeto de una pintura costumbrista, al recordarlas ocho años

<sup>14</sup> E. PARDO BAZÁN, «Apuntes autobiográficos», en *Los pazos de Ulloa*, vol. 1/2, Barcelona, Daniel Cortezo y Cía Editores, 1886, p. 74.

<sup>15</sup> Ana ROMERO MASIÁ, «As cigarreiras que coñeceu dona Emilia», *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 5, 2007, p. 67. Cf. también de la misma autora, *A Fábrica de tabacos da Palloza: produción e vida laboral na decana das fábricas coruñesas*, S. I., Federación de Alimentación, Bebidas e Tabacos de Galicia, 1997.

<sup>16</sup> E. PARDO BAZÁN, «Apuntes autobiográficos», *op. cit.*, p. 74.

después la autora rememora una observación diferente: cada biografía individual contiene una novela en potencia. La superación de la mirada costumbrista implícita en el artículo está relacionada, pues, con la problematización gradual de aquel sujeto, en principio contemplado desde fuera y sometido después a un tensionamiento gradual: como ha explicado Marc Angenot, la historia de la literatura en el siglo XIX es, en gran medida, la historia de una gnoseología novelesca que tiende a organizar los acontecimientos, al referirlos, en una forma narrativa que los liga a un personaje singular pero representativo, a un destino inteligible y, con él, a un corpus de saberes dóxicos sobre la realidad social<sup>17</sup>. La estrecha vinculación entre la biografía de la protagonista y los acontecimientos del Sexenio revolucionario le imprime al tipo un carácter singular, que se revelará problemático, en varios sentidos, a lo largo de la novela.

El artículo «La cigarrera», publicado en la colección costumbrista *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* a principios de la década de 1880, es un testimonio importante de aquel proceso de elaboración gradual. No puedo detenerme ahora a analizar sus concomitancias con el texto de *La Tribuna*, de las que me ocuparé en el trabajo al que aludí unas páginas más arriba; pero sí quisiera situar ambos textos en sus contextos culturales para intentar afinar su interpretación crítica. Siguiendo un apunte de José Antonio Durán, en otro lugar he argumentado que el artículo no fue escrito expresamente para el libro en que se publicó, sino para una colección costumbrista que, con el título de *Los gallegos pintados por sí mismos*, habían concebido unos años antes algunos escritores gallegos afincados en Madrid<sup>18</sup>. Alfredo Vicenti, buen conocedor de aquel ambiente y ya entonces amigo de Pardo Bazán, ofrece algunos datos interesantes al respecto en un texto de 1883<sup>19</sup>:

A mediados de 1875, creóse en Madrid –donde él [Andrés Muruais] se hallaba entonces y se aburría de lo lindo, puesto que arrancarle de la Herrería e impedirle asistir a las romerías de seis leguas a la redonda, equivalía a matarle –una sociedad titulada *Galicia literaria*, en la cual se alistaron casi todos los hombres de pluma de las cuatro provincias, entre ellos algunos tan ilustres como los ya perdidos Francisco Añón y Teodosio Vesteiro. La sociedad que se reunía semanalmente en amenas e íntimas veladas, trató pasado algún tiempo de publicar un libro *Los gallegos pintados por sí mismos*, en cuyas páginas, se retratasen y describiesen los tipos y costumbres populares de nuestro mal conocido territorio. Aprobaron todos la idea; todos menos el

<sup>17</sup> Marc ANGENOT, *1889: un état du discours social*, Longueil, Le Préambule, 1989, p. 177-200.

<sup>18</sup> Véase José Antonio DURÁN, *Historia e lenda dos Muruais: do folletín posromántico ó andel modernista*, Pontevedra-Santiago- Rianxo, Deputación Provincial de Pontevedra-Xunta de Galicia-Taller de Edicións J. A. Durán, 2004, p. 114-116; y Santiago DÍAZ LAGE, «Dos versiones de “La cigarrera”, texto olvidado de Emilia Pardo Bazán», p. 356-357.

<sup>19</sup> No existen estudios específicos sobre las relaciones de Vicenti y Pardo Bazán, pero aportan datos importantes Baldomero CORES TRASMONTA, *Alfredo Vicenti: vida y obra de un gran periodista*, [A Coruña]-Madrid-[Santiago de Compostela], Asociación de la Prensa de La Coruña-Ediciones APM- Asociación de la Prensa de Santiago de Compostela, 2009, *passim*, y Ana María FREIRE LÓPEZ, «Emilia Pardo Bazán en *El Globo*», en María del Pilar PALOMO VÁZQUEZ, Pilar VEGA RODRÍGUEZ y Concepción NÚÑEZ REY (eds.), *Emilia Pardo Bazán, periodista*, Madrid, Arco/ Libros, 2015, p. 45-61.

patriarca Añón y el intransigente Andrés, que temerosos del ridículo que podría caer sobre Galicia (y estaban en lo firme según se vio luego en la *Menestra* del malogrado Guisasaola) protestaron con furiosa energía, y visto que nada conseguían por sí solos, abandonaron el local mandando noramala sus amigos, paisanos y deudos<sup>20</sup>.

Las actas de la sociedad « La Galicia literaria », conservadas en la Biblioteca universitaria de Santiago y disponibles ahora en Galiciana, permiten saber que el desencuentro se había producido en los últimos meses de 1875<sup>21</sup>. Los promotores del proyecto eran elementos tan destacados como Luis Taboada, Teodosio Vesteiro y, quizá sobre todos, Jesús Muruais y Manuel Curros Enríquez, quienes trataron de sacar adelante la publicación pese a las resistencias de sus compañeros: ambos quisieron aclarar si la sociedad la apoyaba o no, y el menor de los Muruais llegó a presentar un artículo destinado a ella en la reunión del 20 de noviembre de 1875. El libro no llegaría a editarse, pero no es imposible que Jesús Muruais, queriendo llevarlo a cabo con otros colaboradores, comentase el proyecto con Pardo Bazán, autora entonces emergente, buena amiga suya y de otros escritores ligados a « La Galicia literaria », que contribuyó con sendos poemas a las coronas fúnebres de Teodosio Vesteiro, publicada en Ferrol en 1880, y de Andrés Muruais, publicada en Pontevedra en 1883.

Me he detenido en estos detalles para exponer algunas de las claves locales o regionales del proyecto que culmina en *La Tribuna*. En la segunda mitad de la década de 1870 parece haber surgido una corriente de escritura centrada en describir y diseccionar la *realidad* gallega: junto al proyecto ya citado, cabe mencionar los artículos de costumbres publicados en *El Heraldo Gallego*, en *La Ilustración de Galicia y Asturias* (y sus sucesoras) e incluso, un poco después, en *El Imparcial*, por autores tan diversos como Valentín Lamas Carvajal, Camilo Placer Bouzo, Ramón Segade Campoamor, Manuel Murguía, Alfredo Vicenti y Rosalía de Castro. Un escritor hoy olvidado, José Ojea Otero, cultivó regularmente el género en los últimos años setenta, y por él sabemos que también Eduardo Abuín Valín, exitoso dramaturgo, había concebido el proyecto, nunca realizado, de publicar una colección costumbrista sobre Galicia<sup>22</sup>. En cuanto a la *Menestra de tipos populares de Galicia copiados del natural por Federico Guisasaola*,

<sup>20</sup> Alfredo VICENTI, «Andrés Muruais», *Corona fúnebre a la memoria del llorado poeta gallego Andrés Muruais (30 noviembre 1851-21 octubre 1882)*, Pontevedra, Imprenta de J. Millán, 1883, p. VII-XLI, p. XXVII-XXVIII.

<sup>21</sup> [Acta de fundación y Actas de las reuniones de la Sociedad Galicia Literaria], manuscrito, Biblioteca Xeral, Universidade de Santiago de Compostela, Ms 321, p. 31-32, 34-37, 38-39, 40-41, 42-43. Puede verse digitalizado en biblioteca.galiciana.gal [última consulta: 24-02-2019]. Sobre la sociedad y sus integrantes, véase Benito VARELA JÁCOME, «Vesteiro Torres y la “Galicia literaria”», *Cuadernos de Estudios Gallegos* IV, 12, 1949, p. 73-93.

<sup>22</sup> Véase Santiago DÍAZ LAGE, «A obra literaria de José Ojea Otero, á luz do seu legado», en Xosé Ramón BARREIRO FERNÁNDEZ (coord.), *O farmacéutico e deputado de Cortegada: José Ojea*, A Coruña-Ourense, Real Academia Galega - Deputación de Ourense, 2016, p. 61-104, especialmente p. 83-91.

*salpimentada por varios distinguidos escritores del país*, impresa en Madrid, en la Litografía de *La Guirnalda*, probablemente en 1881, no disponemos de datos que puedan explicar los comentarios antes citados de Alfredo Vicenti.

Muchos de aquellos proyectos se entrecruzan con las redes de sociabilidad de nuestra autora, quien también colabora en la *Menestra* de Guisasola<sup>23</sup>. Pero las publicaciones de asunto local o regional no ocupaban precisamente un lugar central en el mercado editorial español, sobre todo si las promovían editores de las provincias periféricas; y no resulta fácil establecer las distintas genealogías de las iniciativas literarias fundadas en Madrid y en distintas villas y ciudades de Galicia, ni precisar las conexiones que pudieran existir entre ellas. Si no por otros motivos, como directora de la *Revista de Galicia*, Pardo Bazán conocía bien las dificultades que ofrecía la comunicación literaria en España: según el programa que se inserta en su primer número, en marzo de 1880, su revista trataría de «reanimar el espíritu provincial, pero sin aislarse del movimiento de la nación a que pertenecemos, pues la prensa es justamente gran medio de comunicación, y por ella deben relacionarse entre sí las provincias y el centro»; «importa pues», añade su directora, «que las revistas informen a la nación de cuanto sea digno de nota en la cultura provincial, y enteren a la provincia de lo que la nación piensa, trabaja y escribe»:

Con ánimo de cumplir este programa sale a luz la *Revista de Galicia*. Para llenarlo se propone entrecruzar los escritos de carácter regional y local, con los que a la cultura general pertenecen. En términos menos vagos: la *Revista de Galicia* publicará gustosísima, así estudios históricos y críticos, tradiciones, leyendas, cuentos, costumbres gallegas, y poesías en el dialecto del país, como trabajos del mismo género que no se refieran a Galicia, y versos castellanos<sup>24</sup>

En un texto publicado allí mismo pocos meses después, la autora –bajo pseudónimo– reflexionaba sobre la desaparición gradual de los tipos pintorescos y el auge, en cierto modo paradójico, de la literatura de costumbres:

---

<sup>23</sup> Como tantas veces, la primera en recoger el texto fue Nelly LÉGAL, luego CLEMESY, «Contribution à l'étude de Doña E. Pardo Bazán, poétesse. "Gatuta", une composition peu connue de l'écrivain galicien», *Bulletin des Langues Néo-Latines*, 162, 1962, p. 40-43.

<sup>24</sup> Las citas están tomadas de E. PARDO BAZÁN, «Programa», *Revista de Galicia* I, 1, 4-3-1880, p. 2. Sobre el proyecto, véase Ana María FREIRE LÓPEZ, «La *Revista de Galicia* de Emilia Pardo Bazán (1880)», en Luis F. DÍAZ LARIOS y Enrique MIRALLES (eds.), *Del Romanticismo al Realismo: Actas del i Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996)*, Barcelona, Universitat, 1998, p. 421-429, y la «Presentación» a su edición facsímil de *La Revista de Galicia de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1999, p. 15-34.



Si es verdad que los reconocidos tipos provinciales tienden de día en día a desaparecer de España merced a las constantes modificaciones que en trajes, dialectos, costumbres y caracteres experimentan los pueblos todos con el trabajo de asimilación determinado por la creciente facilidad de comunicaciones, y otras causas anexas al desarrollo y adelantos de la civilización moderna, no es menos cierto que en cambio, persiste, si ya no aumenta, la exhibición de lo que, en otro sentido y por extensión se designa también con el nombre de tipos<sup>25</sup>.

Conviene recordar, pues, que en los años inmediatos a la redacción de *La Tribuna* Pardo Bazán no solo tomó parte en los debates sobre la novela, sino también en otros, quizá menos conocidos en historia literaria, sobre las formas actuales del género de costumbres. Es posible que cada una de aquellas controversias correspondiese, en el concepto de la autora, a ámbitos de referencia y esferas de representación diferentes, asociándose implícitamente los debates sobre la novela con la literatura nacional (española) y los debates sobre el costumbrismo con la provincial o regional (gallega). Por otra parte, resulta evidente que estos apuntes incidentales no son comparables a los artículos de *La cuestión palpitante* ni a los demás trabajos críticos de la autora, y que los textos costumbristas que escribió en sus años de formación son inferiores a las novelas y a los cuentos que publicaría más adelante. Pero el conocimiento de su trayectoria ulterior no debería llevarnos a ignorar el contexto cultural en que concibió la idea de escribir sobre «las operarias de la fábrica de tabacos»: sin subestimar la importancia de otros factores, el proyecto lleva asociada una reflexión sobre los modos de inscripción de las realidades locales periféricas en un género, la novela, que aspiraba a ser central en el desarrollo de la literatura nacional; además, los sesgos temporales propios de la escritura costumbrista, tan sensible a lo presente en trance de desaparecer, podrían explicar varios aspectos importantes del mundo y la sociedad de Marineda.

Al reconocer un sustrato costumbrista en la novela no pretendo negar su carácter innovador, sino señalar un aspecto de la apropiación de la estética naturalista por Pardo Bazán. Las cuatro dimensiones en que cifraba la transformación de los tipos provinciales, «trajes, dialectos, costumbres y caracteres», son fundamentales en la caracterización de los personajes de *La Tribuna* y en la configuración del medio en que se mueven; y seguramente estas claves de observación no le parecían a la autora incompatibles con el método naturalista. Más allá de los tipos y figuras representados, la plasmación de las costumbres marinedinas recoge referencias

---

<sup>25</sup> Z. [Emilia PARDO BAZÁN], «Tipos de tipos», *Revista de Galicia* I, 15, 10-08-1880, p. 225. Sobre este texto, véase José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN, «“Artículos”/“Cuentos” en la literatura periodística de Clarín y Pardo Bazán», en Luis F. DÍAZ LARIOS, Jordi GRACIA, José M.ª MARTÍNEZ CACHERO, Enrique RUBIO CREMADES y Virginia TRUEBA MIRA (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX: II coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999)*, Barcelona, Universitat, 2002, p. 209-227.

e indicios que refinan y matizan la ambientación histórica y social de la ficción, de modo que el propio conflicto de la protagonista trasciende su dimensión más genérica gracias a esos elementos que lo inscriben en un momento y un lugar. En mi opinión, una de las dificultades que ofrece el estudio de *La Tribuna* es justamente la de conciliar la interpretación general de los grandes procesos históricos que describe con el análisis minucioso del entramado de alusiones que contiene el texto, sin reducir la lectura crítica a la verificación de posibles homologías.

Volvamos al episodio de la fiesta en casa de los Sobrado. Durante el recital de Josefina García, mientras fuera arrecia la tormenta, suben desde el portal los ecos de «una algarabía, un chascarrás desapacible, unas voces cantando destempladamente con acompañamiento de panderos y castañuelas» (83): son los muchachos que recorren la ciudad cantando aguinaldos «por llevar unos cuantos reales a la casa» (86). Contra la voluntad de doña Dolores, que no quiere verse obligada a darles algo a «esas holgazanas», «esas perdidas» (83), pronto «la orquesta callejera» (84), con Amparo al frente, entra en la sala de los Sobrado; entonces se entabla la conversación que hemos comentado más arriba, y Josefina, exasperada, acaba por instar a las cantoras a ganarse el aguinaldo de una vez. El villancico acaba en gran estrépito y confusión, con algunos de los niños presentes bailando en rueda, y Lola Sobrado, para desesperación de su madre, premia a los cantores con algunos dulces y golosinas: Amparo y Carmela rehúsan «con dignidad su parte», pero «la chiquillería despachó su ración atragantándose en las barbas de doña Dolores, que consumó la venganza dando por terminados los villancicos y poniendo en la escalera a músicos y danzantes» (89).

En sus artículos sobre «La littérature espagnole contemporaine: le roman et le Réalisme», publicados en la revista francesa *Le Correspondant* en 1885, Armand-Germain de Tréverret comparaba aquella escena con «La noche de Navidad», de *Fernán Caballero*, pero reconocía que Pardo Bazán, fiel a sus principios realistas, no había eludido representar los contrastes de la sociedad de clases<sup>26</sup>. Es cierto que ambas autoras sitúan costumbres relativamente parecidas en las festividades de la Natividad y de la Epifanía, y que tanto en el cuento como en la novela tiene cierto protagonismo –de evidente significación simbólica– un niño de corta edad, prematuramente separado de su madre; sin embargo, en *La Tribuna* queda claro que el encuentro de los personajes está sometido a la costumbre de los aguinaldos, en que anfitriones y cantores ocupan posiciones distintas, ligadas por formas de caridad que no todos los

---

<sup>26</sup> Véase Santiago DÍAZ LAGE, «Tres críticos franceses de Emilia Pardo Bazán (1885-1886)», *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 12, 2017, p. 143.

personajes interpretan de la misma manera: solo así se explica que Amparo y los demás niños de la ronda lleguen a entrar fugazmente en casa de los Sobrado.

Más allá de esa referencia, la escena cobra pleno sentido si la situamos en un contexto local o regional que, por lo que sé, todavía no ha merecido la atención de la crítica. En su artículo «Ani-novo», publicado en *La Ilustración Gallega y Asturiana* en enero de 1881, describía Alfredo Vicenti la costumbre, muy arraigada entonces en la Galicia rural, de cantar aguinaldos en el último día del año. Supone Vicenti que tal vez se cantaban en aquella fecha porque,

al tocar en la fatal divisoria que separa ese día del primero de una nueva e incierta etapa, parece como que el espíritu reposa un punto en lo alto de una colina, desde la cual puede tender los ojos a lo pasado y a lo venidero», o tal vez porque «la idea de renovación, aneja al solsticio de invierno, da al tal día un carácter religioso entre las razas de abolengo céltico<sup>27</sup>.

Según su interpretación, esta tradición, «común al país de Gales y a la Bretaña, cuyos rondadores cantan, punto más o menos, las mismas coplas», emparentaba a Galicia con el mundo celta; y aunque «en todos los países, lo mismo en el antiguo que en el nuevo mundo, créese generalmente que alcanzan feliz realización los votos hechos durante el breve minuto en que se dicen *adiós* y se abrazan el año muerto y el recién nacido», posiblemente también ponía de relieve la pervivencia de costumbres paganas o pre-cristianas en la espiritualidad popular<sup>28</sup>. En el lento y conflictivo proceso de secularización de la sociedad española, Vicenti parece retrotraer su lectura de las costumbres gallegas del presente a un sustrato espiritual distinto del vindicado por la España católica hegemónica.

Si bien no hay pruebas de que conociese directamente este artículo, en los capítulos cuarto y quinto de *La Tribuna* Pardo Bazán parece rebatir la interpretación celtista de Vicenti para mantener la representación del pueblo dentro de sus parámetros ideológicos: en la novela, la costumbre de los aguinaldos se asocia con la onomástica de Baltasar y con la Epifanía, dos festividades religiosas en las que podían coincidir las nuevas clases hegemónicas y el pueblo, reunidos, pero no revueltos, en una celebración común (aunque también se ponen de manifiesto las diferencias internas de cada grupo). Al situar la escena en una casa principal de Marineda, la autora no solo explica el reencuentro de los futuros amantes y la entrada de Amparo en la

<sup>27</sup> Alfredo VICENTI, «Ani-novo», *La Ilustración Gallega y Asturiana* III, 1, 8-011881, p. 9.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 10.

fábrica –dos puntos críticos en el desarrollo del relato– sino que también pone de relieve la relativa continuidad de costumbres entre el mundo rural y el mundo urbano, que se matizará en el decurso ulterior de la obra. En el corto espacio de aquella escena, la protagonista evoluciona: aunque encabeza la ronda, al final rechaza la limosna y no volverá a participar en ritos similares; pero no queda claro si es por falta de ocasión narrativa, por decisión individual del personaje o por su incorporación efectiva a un mundo donde rigen otras costumbres, menos sometidas a la tradición.

El último ejemplo que querría traer a colación es el del carnaval de las cigarreras, «notabilísimo capítulo» que, según José Manuel González Herrán, constituye un «*cuadro de costumbres*» en toda regla<sup>29</sup>. Sus descripciones y su ambientación son más precisas y específicas, en términos sociales y culturales, de lo que parece en una primera lectura: el *tiempo loco* que anuncia su llegada es el gozne con el tiempo ordinario del trabajo, que la fiesta escande y pauta, dándole sentido; y el día grande del carnaval es, en la Granera, el jueves de comadres, como quizá corresponde a aquella sociedad casi exclusivamente femenina. El carnaval era «una afirmación enérgica de la femineidad de la fábrica»: «no cohibidas por la presencia del hombre, gozaban cuatro mil mujeres de aquel rayo de luz, aquel minuto de júbilo expansivo situado entre dos eternidades de monótona labor» (172). En la novela, la fiesta empieza en los talleres, como ocupando el espacio en que solía imperar el trabajo, y solo después las cigarreras, pereciéndose de calor, salen a un campillo adyacente a la fábrica; pero lo normal, según explicará Borrén, era que aquellas «mascaradas» fuesen «de puertas adentro» (173), como una suerte de celebración interna de la comunidad obrera, que no llegaba a irrumpir en el espacio público de la ciudad: incluso parece que los disfraces de las trabajadoras van en consonancia con el carácter de la labor que realizan en la fábrica.

Casualmente, Baltasar y Borrén se encuentran en lo alto de un cerro cercano y desde allí pueden contemplar una escena que solía estar vedada a los hombres de Marineda. La narradora recalca en varias ocasiones que la «inocente saturnal» (171) no era un espectáculo, sino una celebración colectiva potencialmente sin público: su carácter orgánico depende de la participación exclusiva, mayoritaria, si no unánime, de una comunidad bien delimitada que se transfigura, mediante códigos y prácticas comunes, durante un lapso determinado de tiempo. La autora recoge prácticas que seguramente hacia 1883 podían identificarse con las manifestaciones tradicionales del carnaval: la *Mincha*, disfrazada de moharracho, «con la cara

---

<sup>29</sup> José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN, «*La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán: entre romanticismo y naturalismo», *op. cit.*, p. 500.

tiznada de hollín y un letrero en la espalda que decía, en letras gordas: ¡Viva la broma!» (169-170), parece ser el heraldo del carnaval y, al principio, capta toda la atención de sus compañeras; pero poco a poco se forman las comitivas, y hasta las cigarreras más remisas ceden: las comparsas recorren los talleres, se enzarzan en disputas dialécticas, encadenan coplas y canciones en esquemas de preguntas y respuestas y, una vez en el exterior, cantan y bailan en corros.

En su libro *As tecedeiras do fume*, Luís Alonso Álvarez rescata un suelto publicado en *El Telegrama* en marzo de 1886 donde se presenta el carnaval de las cigarreras de aquel año en términos aparentemente muy similares a los de la novela<sup>30</sup>. Sin embargo, de la lectura atenta de ambos textos sacamos la impresión de que la celebración de 1886 era aún más morigerada que su antecedente ficticio: más allá de las convenciones del periodismo provinciano del momento, lo cierto es que la descripción de «las bonitas comparsas de cigarreras que recorrieron los paseos y jardines de la fábrica, coreando bonitos bailables al compás de varios instrumentos», ofrece una imagen muy diferente, más insustancial, de aquella fiesta<sup>31</sup>. Como han mostrado Gérard Brey y Serge Salaün, desde principios de la década de 1860 las autoridades municipales habían empezado a reglamentar las celebraciones del carnaval en A Coruña, dotando un presupuesto especial para organizar, con el apoyo de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, distintos espectáculos callejeros<sup>32</sup>. A diferencia de las celebraciones tradicionales, que podían implicar cierto grado de confrontación, no solo dialéctica, las nuevas prácticas tendían a adoptar formas escénicas y espectaculares, que fomentaban la separación entre los que participaban y los que miraban: los apropósitos y otras piezas de circunstancias, escenificados con recursos administrados por los organismos competentes, y acompañados con música de las bandas disponibles, civiles y militares, van cobrando protagonismo en detrimento de las prácticas transmitidas por la tradición.

Estas medidas pretendían desterrar del carnaval el mal gusto y la grosería, en sintonía con los valores de una burguesía provinciana en fase de incorporación a las clases hegemónicas. Es cierto que las celebraciones descritas en la novela no parecen tener un sentido subversivo, en gran medida porque la autora insiste a cada paso en el candor y la respetabilidad de las transgresiones que se permiten sus protagonistas; como ya señaló Geraldine Scanlon, en ellas

---

<sup>30</sup> Luís ALONSO ÁLVAREZ, *As tecedeiras do fume: historia da Fábrica de Tabacos da Coruña*, Vigo, Edicións A Nosa Terra, 1990, p. 108.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Gérard BREY y Serge SALAÜN, «Los avatares de una fiesta popular: el Carnaval de La Coruña en el siglo XIX», *Historia Social*, 5, otoño 1989, p. 25-35.

se transparenta más bien «*Pardo Bazan's concern with the fact that the women are able to express themselves freely only when they are not inhibited by male expectations*»<sup>33</sup>. Las prácticas de Amparo y sus compañeras no desdican de la imagen que la autora se había formado de «las operarias de la fábrica de tabacos», y se ciñen a los límites de la decencia; pero no excluyen una cierta expansión vital, sensual y erótica, no exenta de ambigüedad. El problema estriba, justamente, en interpretar con justeza el sentido de esta representación tan matizada de una manifestación del carnaval de 1870, situándola en el contexto de la domesticación general del carnaval de A Coruña, más avanzada cuando se publicó la novela que en los años en que se sitúa su acción.

En *La Tribuna*, la representación de las costumbres casi contemporáneas combina aspectos genéricos, derivados de una visión romántica del pueblo, con otros más específicos de un tiempo y de un lugar. En estas páginas he intentado explicar las implicaciones del proyecto de escritura que culmina en ella, partiendo de elementos contextuales que, hasta donde sé, no se habían tomado en cuenta en trabajos anteriores. Habría que estudiar en profundidad la recepción contemporánea de la novela para comprobar si alguno de sus primeros críticos reconoció los entramados de referencias locales e indicios históricos, entre presentes y pasados, que le dan densidad al mundo de la ficción. A mi juicio, al poner el texto en situación se comprueba que las técnicas de observación, descripción y análisis costumbrista no solo no le restan especificidad a la biografía de una cigarrera singular, pero representativa, en la Coruña del sexenio revolucionario, sino que posiblemente también contrarrestan el efecto de otros rasgos, acaso no tan meditados, de inspiración naturalista. Pero, como hemos visto, esa lectura histórica plantea nuevas dificultades a la hora de interpretar el significado estético e ideológico de la obra, escrita y publicada cuando la idea republicana, como realización de las aspiraciones democráticas del *pueblo*, había perdido gran parte de su prestigio y su potencial político en la clase obrera.

---

<sup>33</sup> Geraldine M. SCANLON, «Class and Gender in Pardo Bazan's *La Tribuna*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVII, 1990, p. 144. Una interpretación diferente del capítulo en Ana MATEOS, «Fantasies of Race: A Transatlantic Approach to Class and Sexuality in Emilia Pardo Bazán's *La Tribuna*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XCII, 5, 2015, p. 545-547.

## LA JUSTICIA EN *LA TRIBUNA* (1883), DE EMILIA PARDO BAZÁN

### [LEÇON]

Xavier ESCUDERO

Université Littoral Côte d'Opale H.L.L.I., EA 4030

### Resumen

El itinerario de Amparo en *La Tribuna* (1883) de Emilia Pardo Bazán pone de manifiesto los varios estados de la justicia en la sociedad de Marineda entre el periodo de la Gloriosa y el de la proclamación de la Primera República española. Si la justicia suele representarse por un aparato jurídico que queda ausente en la novela, se aprecia cómo se pone en marcha, sin embargo, en *La Tribuna*, un «sentimiento de justicia» basado en el anhelo de libertad y de igualdad, un sentimiento que se entre lo personal y lo histórico, lo social y lo literario, una justicia en riña con las varias injusticias.

«Cada loco o loca con su justicia» podríamos decir al tratar de este tema en la novela *La Tribuna* (1883) de Emilia Pardo Bazán, fruto de una observación minuciosa y de apuntes exhaustivos acerca de un medio «[n]ada más antiartístico ni menos pintoresco» que «[l]a fábrica, los talleres, la política populachera, la mujer *federalista*...»<sup>1</sup>, así como lo había escrito José María de Pereda el 21 de diciembre de 1883 en una carta dirigida a Emilia Pardo Bazán desde Santander. En *La Tribuna*, el personaje de Amparo conoce varias metamorfosis desde la niña de la calle, hija del barquillero Rosendo –«la señorita de Roséndez»<sup>2</sup>– hasta la Tribuna del pueblo, defensora de los derechos de las mujeres obreras en plena agitación revolucionaria, para acabar siendo la pitillera Amparo, ya madre soltera abandonada por el señorito Baltasar, que clama al final de la novela entre amarga e irónicamente «justicia, justicia al pueblo»<sup>3</sup>. El

---

<sup>1</sup> Ana María FREIRE LÓPEZ, *Cartas inéditas a Emilia Pardo Bazán*, La Coruña, Galicia Editorial, 1991, p. 157.

<sup>2</sup> Emilia PARDO BAZÁN, *La Tribuna*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2017, p. 77.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 270.

itinerario de Amparo pone de manifiesto los varios estados de la justicia en la sociedad de Marineda entre el periodo de la Gloriosa y el de la proclamación de la Primera República española<sup>4</sup>.

Si la justicia reside en un aparato jurídico que queda ausente en la novela, veremos cómo se pone en marcha un «sentimiento de justicia», entre lo personal y lo histórico, lo social y lo literario, una justicia en riña con las varias injusticias.

Así, en una primera parte, trataremos de apreciar cómo la igualdad y la libertad instalan el sentimiento de justicia en la novela sin que ella logre, sin embargo, salvar a Amparo de su vulnerabilidad en el juego de la visibilidad social, así como lo veremos en una segunda parte. Pero, subrayaremos en una tercera parte, que todo el aparato ideológico de la justicia inherente a los tiempos revolucionarios da cabida a una serie de injusticias, reproducción de frustraciones en la sociedad de Marineda. Todas las injusticias encuentran un contrapeso en la justicia literaria o novelesca, reflexión que nos guiará en nuestra cuarta y última parte.

### **1- La igualdad (y la libertad) como ideal de justicia**

La igualdad es constitutiva de la representación de la justicia. La igualdad define, ante todo, que no hay diferencia entre hombre y mujer y que todo el mundo tiene derechos compartidos como el acceso a la cultura, a la educación, y en el caso de la España revolucionaria de los años 1860-1870, una superación de la diferencia de clases sociales. La igualdad es, siguiendo a John Rawls en su obra *Teoría de la justicia* (1971), un principio de justicia basado en la justa repartición de los derechos y de las libertades de base, así como en un justo acceso a posiciones de autoridad y de responsabilidad sin que las contingencias sociales (de raza, de género o de clase) tengan un impacto distributivo, sin excluir tampoco un principio de diferencia basado en desigualdades naturales o, también, según otros teóricos como Dworkin, en la responsabilidad individual. Amparo está a favor de un igualitarismo social y relacional tanto más cuanto que se muestra responsable de su propia economía y posicionamiento profesional, aunque perderá sí en responsabilidad política. Tratarse de igual a igual tanto en el campo amoroso como en el social supone una erradicación de la falta de respeto, de la opresión y de la dominación. Esta igualdad de religión republicana es aún demasiado idealizada y fracasa en una sociedad anclada

---

<sup>4</sup> La «gloriosa» revolución de septiembre de 1868 dio como resultado el destronamiento de Isabel II, la aparición de una monarquía democrática (Amadeo I, 1871-1873), una república federal (11/02/1873) y unitaria (1874) y, por fin, una restauración monárquica (Alfonso XII) a partir de 1875.



en automatismos del Antiguo Régimen. El comerciante demócrata, agente del general Prim, José Paul y Angulo en su texto «La farsa de la revolución de septiembre» daba una definición bastante justa de la justicia del hombre y de las mentiras del discurso revolucionario del que fue víctima o blanco vulnerable Amparo en su afán noble de alzarse, de extraerse de su estirpe social:

Los hombres no pueden ser verdaderamente libres en tanto que no se encuentren en condiciones de satisfacer sus necesidades todas, ni iguales ni hermanos mientras algunos carezcan de los recursos precisos para sostener la vida. [...] Carece el pueblo de derechos, y le dicen las revoluciones hipócritas: «levántate que ya eres libre e igual a los demás hombres y hermano de todos ellos. [...] Levántate y cruza libremente el anchuroso mar de la vida, porque ya estás redimido». Pero cuando estas consoladoras palabras se dicen a un desgraciado que desfallece de hambre, desvanecido en el primer momento, suele escucharlas como palabras de salvación, y entusiasmarse y bendecir la obra revolucionaria. [...] Mientras las revoluciones no tomen un carácter social y alcancen a modificar todas las manifestaciones de la vida, serán incompletas en sus resultados. Ciertamente son indispensables las libertades políticas [...]. Cuando las revoluciones entrañen un carácter social y resuelvan eficazmente el problema de la miseria, podrá decirse que los hombres han conquistado la libertad y establecido la igualdad y la fraternidad en las sociedades modernas<sup>5</sup>.

La prensa obrera durante la Primera República dará cuenta de la necesidad de reformar las condiciones laborales puesto que, según las palabras de un artículo del 22 de marzo de 1870, «la libertad y la igualdad política no dan ni un bocado de pan ni un átomo de dignidad al obrero»<sup>6</sup>.

Igualdad y fraternidad republicanas que representan también la caridad cristiana promovida por la prensa conservadora de la época en aras de una armonía entre las clases. En efecto, en el capítulo XIII «Tirias y troyanas», la voz narrativa recuerda que existe una gran diferencia entre las obreras de la ciudad (urbanas) y las llegadas del campo (rurales), «menos federales», «llenas de escepticismo y de picardía»<sup>7</sup>, reaccionarias, pesimistas, sin «fuego patriótico»<sup>8</sup>, «ávidas, tacañas y apegadas al dinero»<sup>9</sup> pero solidarias con la promesa revolucionaria de la supresión de las quintas es decir del servicio militar por el cual el quinto de los hombres lo realizaban y se podía evitarlo pagando una exención o enviando a otra persona, un sistema antirrepublicano

<sup>5</sup> José PAUL Y ANGULO, «La farsa de la revolución de septiembre», *Anuario Republicano Federal*, Madrid, 1870, p. 472-476, citado por Manuel SUÁREZ CORTINA, *La España liberal (1868-1917). Política y sociedad* de Manuel Suarez Cortina, Madrid, Editorial Síntesis, 2016, p. 400-401.

<sup>6</sup> s. n., *La Emancipación*, incluido en la antología de textos *La Primera República. Reformismo y revolución social* de Javier Echenagusia, Barcelona, RBA Libros, 2012, p. 113.

<sup>7</sup> E. PARDO BAZÁN, *op. cit.*, p. 124.

<sup>8</sup> *Id.*

<sup>9</sup> *Id.*

por el que las mujeres de la fábrica se movilizan. La fábrica es un microcosmos político, un laboratorio de la España revolucionaria de los años 68-69, donde circulaban corrientes políticas contrarias, «fíel imagen abreviada de la nación española»<sup>10</sup>. Como lo recordó Gregorio de la Fuente Monge en «Actores y causas de la Revolución de 1868»:

La clave de esta movilización [popular], que inauguró un nuevo ciclo de acción colectiva, está en la desaparición de los mecanismos coercitivos del gobierno isabelino (inhibidores de la protesta), pero también en el éxito del discurso populista que emplearon las élites revolucionarias. [...] Estos discursos revolucionarios, dirigidos al pueblo, se hicieron eco sin duda de los agravios populares (impuesto de consumos, abolición de las quintas), pero el descontento popular, que era una constante en esos años, resulta por sí mismo insuficiente para explicar la movilización política de las clases bajas; lo más que pueden explicar son los motines aislados que acompañaron a la misma. Para que se produjese una amplia y legitimadora movilización hizo falta un agente movilizador, en este caso unas élites políticas que, además de reactivar sus redes y organizaciones, hiciera uso de un discurso populista liberal-democrático (además de patriótico nacionalista) cargado de significado para sus oyentes. Estos discursos del 68, que identificaron a los Borbones con los enemigos del pueblo y de la nación, acompañados de la destrucción de los símbolos de la dinastía caída y de su sustitución por otros reforzadores de la identidad liberal, sólo podían mover a la acción a aquellos grupos portadores de un código de cultura política adecuado: principalmente, sectores urbanos de talante patriótico-liberal, influidos por la prensa clandestina que había anteriormente difundido esa visión antidinástica de la revolución, como eran las clases acomodadas laicistas que deseaban una sociedad con menos influencia clerical o las artesanales y jornaleras en contacto con las organizaciones demócratas. En los medios rurales, en cambio, estas élites revolucionarias utilizaron instrumentos de movilización más variados y tradicionales, incluidas las redes clientelares. [...] Lo que resulta evidente es que la revolución no fue un enfrentamiento entre clases sociales y que tampoco se puede volver a la concepción decimonónica que la veía como un choque entre ideas antagónicas<sup>11</sup>.

La concepción de la política por parte de Amparo se basa en representaciones, figuraciones que traducen esta ingenuidad de la que hablaba Emilia Pardo Bazán en el prólogo y que encarna la «fogosa oradora»<sup>12</sup> hasta imitar, mimetizar la imagen, alegorizándose en la República, «la bella república de las grandes láminas cromolitográficas»<sup>13</sup>, creándose así su leyenda política hasta alcanzar la dimensión popular de «la cigarrera guapa que amotina a las otras»<sup>14</sup>. En esta fábrica, en el contexto de «La gloriosa» (capítulo IX), Amparo desempeñará el papel de lectora apasionada, «electrizada», crédula, de artículos «kilométricos y soporíferos»<sup>15</sup> sobre, entre otros temas, la justicia social y la política alcanzará una dimensión casi mística, santa en esta

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>11</sup> Gregorio de la FUENTE MONGE, «Actores y causas de la Revolución de 1868» en Rafael SERRANO GARCÍA (dir.), *España, 1868-1874. Nuevos enfoques sobre el Sexenio democrático*, Junta de Castilla y León, 2002, p. 55, 56 y 57.

<sup>12</sup> E. PARDO BAZÁN, *op. cit.*, p. 125.

<sup>13</sup> *Id.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 125-126.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 108.

mixtura propia de las obreras de «ilustración y de piedad cristiana»: en el capítulo XVI «Revolución y reacción, mano a mano», los delegados son unos santos cuya llegada se sustituye a la octava a la que quería asistir Amparo.

La república es una religión, para ella, con sus santos y sus sagradas palabras, y acaba siendo víctima quijotesca de ellas, sin entender irónicamente lo que significa la República federal, chocando así su idealismo con las preguntas pragmáticas de Carmela, la encajera, acerca del futuro de la fábrica si el Estado ya no la gestiona. Su entrega o inmólación –se la compara en su vestir en el capítulo XVIII «Tribuna del pueblo» a una «sinfonía de fuego»<sup>16</sup>– a la causa revolucionaria se mantiene y Amparo vive en su utopía, pero el ser utopista no lleva a la justicia. Es la imagen o alegoría viva de la Libertad, «el viviente símbolo del pueblo joven»<sup>17</sup>, pura representación teatral inmediatamente relativizada por el comentario en focalización interna acerca de la riqueza del banquete republicano y por las risas a socapa de los convidados al asistir, tras la peroración de la bautizada «Tribuna del pueblo», al abrazo entre ella y el viejo patriarca.

Amparo juega con el «fuego» de la Historia y se quemará las alas en el de su historia con Baltasar: la Historia anulará la historia de Amparo. Así, en la Septembrina, intervinieron tanto la burguesía y las clases populares, esta alianza recordada por la relación amorosa entre un alferez y una cigarrera, destinada a fracasar. Por un lado, Amparo encuentra en el trabajo el modo de liberarse –remito al final del capítulo VI «Cigarros puros»<sup>18</sup> o al capítulo X «Estudios históricos y políticos» en el que se lee: «Habiendo *libertá* no hay injusticias. ¡Olé por ella!»<sup>19</sup>–. Por otro lado, se habrá dejado seducir por las palabras de la prensa haciéndola partícipe del intento de mejora social del proletariado y, después, por estos falsos liberales del amor que son Borrén y Baltasar quienes «unen al despotismo [de su posición social] la hipocresía»<sup>20</sup>, según el análisis de José Paul y Angulo acerca de la revolución liberal.

Si la libertad y la igualdad guían los pasos de Amparo por el camino de la justicia, la abnegación, el sacrificio por escrúpulo moral o su bondad cristiana debida a su educación le niegan a Amparo todo establecimiento de justicia en la obra. Amparo anula su sed de justicia social y moral en la responsabilidad de ser madre y después de pasar por un episodio de venganza –en los capítulos XXXV «*La Tribuna* se porta como quien es» y XXXVI «Ensayo

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>18</sup> «Otra causa para que Amparo se reconciliase del todo con la fábrica fue el hallarse en cierto modo emancipada y fuera de la patria potestad desde su ingreso», *ibid.*, p. 95.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>20</sup> J. PAUL Y ANGULO, art. cit. en Suarez Cortina, *op. cit.*, p. 400.

sobre la literatura dramática revolucionaria»-, manifestación primitiva y sorda de justicia, opta por la santa resignación –tira la carta, en la que denunciaba la actitud de Baltasar dirigida a Josefina García, al «agua negra de la bahía»<sup>21</sup>, según las palabras finales del capítulo XXXV–, dejando a las claras que la justicia de los hombres no reconocerá su situación de víctima. Amparo quiere reunirse con la Historia, superar su condición; la segunda hazaña de *la Tribuna*, ya entrada en su fase descendiente o, por lo menos, de desdicha, se orienta hacia el restablecimiento de una justicia social contra el enemigo común –el hombre– y hace de la República federal, el «plazo señalado por la justicia del cielo»<sup>22</sup>. La responsabilidad de ser madre ¿no constituiría un principio de libertad, una justicia postergada? Amparo ha entrado en la dinámica del perdón, guiada por su libre albedrío. Al final de la novela, la cándida y exaltada Amparo acabará llorando y aceptando su suerte mientras fuera se oye la marcha de la Historia con la proclamación de la Primera República.

## 2-Vulnerabilidad de la justiciera: el juego peligroso de la visibilidad

En el capítulo XXVI «Lados flacos», *la Tribuna* siente melancolía –«tristeza interior»<sup>23</sup>– por ya no vivir los momentos exaltados de la Gloriosa y ver la vuelta a la monotonía de la vida ordinaria obrera. Como Don Quijote, ella necesita vivir de «romancescos incidentes»<sup>24</sup>. El diálogo entre Ana *la Comadreja* sobre su relación con Raimundo, el capitán mercante que difiere sus bodas con ella «por altas razones de conveniencia»<sup>25</sup>, y Amparo da cuenta del deseo compartido por ambas mujeres de vivir libremente, pero Amparo reivindica «moralidad y honradez»<sup>26</sup> pues es preciso mostrarse en público con su galán. «En la actualidad, para más, hay el aquel de que las clases son iguales»<sup>27</sup>: la igualdad va hermanada con la visibilidad. Pero el deseo de no visibilidad por parte de Baltasar acompaña la idea de un principio de invisibilidad es decir de desvalorización o anulación social de Amparo, esta misma visibilidad social que Amparo reclama sin cesar a su pretendiente. En efecto, no se puede decir que el hecho de dejarse ver en público en la vega apartada del paseo en compañía de Amparo constituya verdaderamente una toma de riesgo visible por el mundo de Baltasar: «Hacíalo, sin embargo,

<sup>21</sup> E. PARDO BAZÁN, *op. cit.*, p. 252.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>24</sup> *Id.*

<sup>25</sup> *Id.*

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>27</sup> *Id.*

con tales restricciones, que Amparo se figuraba que le comprometía dejándose ver a su lado»<sup>28</sup>. Existe, pues, un vínculo estrecho entre esta exigencia de visibilidad por parte de Amparo y la constitución o creación de vínculos sociales iguales. Esto forma parte de un aprendizaje relacional que acompaña el desarrollo del sentimiento de ser percibida como una persona digna de atención y de afección por las personas de su entorno inmediato –aquí, Baltasar– y de los que depende la noción de bienestar, de socialización. Amparo lucha por su visibilidad y el contenido de su mensaje es sumamente moral, además de ser político y social: luchar por el reconocimiento de la igualdad entre hombres y mujeres de diferentes clases, en teoría, porque ella no aplica este deseo, esta fórmula para con Chinto en el que se desquita de su frustración. El sentido moral de esta lucha por la visibilidad se une con el sentido de la justicia. Amparo tendría de ese modo rasgos entre rousseauistas por su perfectibilidad y su lucha por la igualdad y, a la vez, antirrousseauistas en la búsqueda apasionada de visibilidad<sup>29</sup>. Parece, efectivamente, que cuanto más quiere acceder Amparo a la clase social superior, más pierde en autenticidad y más gana en sed de apariencias. Viviendo en cierto estado de naturalidad al principio de la novela –la calle es su patria, su paraíso terrenal, como lo evidencia el capítulo VI–, va a intentar establecer un pacto, un contrato entre lo social y lo sentimental con Baltasar: su famosa promesa de casarse, única vía de acceso para ella a una vida socioeconómicamente holgada, constituye otro combate ilusorio. En efecto, «*La Tribuna* se forja ilusiones» –según el título del capítulo XXXII– ya que ambos personajes pertenecen a dos mundos y dos concepciones incompatibles:

Para colmo de aburrimiento, reparó Baltasar que, al paso que él aspiraba a ocultar diestramente su aventura, Amparo, que ya tenía puesta toda su esperanza en las falaces palabras y en el compromiso creado por el seductor, se perdía porque los viesan juntos, porque la publicidad remachase el clavo con que imaginaba haberle fijado para siempre. Quería ostentarle, como Ana ostentaba su capitán mercante; quería que la familia de Sobrado supiese lo que sucedía y rabiase, y que la García, la orgullosa damisela, se enterase también de que Baltasar la dejaba por *la Tribuna*; ¡por *la Tribuna*!<sup>30</sup>

Su deseo de prestigio y de ascensión social se une con una relación de poder y de dominación sobre los otros de su propia clase, un deseo que corrompe, casi vicia a Amparo, tribunicia del pueblo, quien pierde consecuentemente credibilidad entre sus compañeras de trabajo las cuales están asistiendo a la transformación de la obrera en una mujer indiferente, orgullosa, que ya no

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>29</sup> El filósofo de Génova, Jean-Jacques Rousseau, condenaba la ostentación, el lujo, para promover la autenticidad de la transparencia consigo mismo y con los otros. Defendía un ser no sometido al parecer.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 226.

tiene interés en la lucha –«Amparo no dio fuego»<sup>31</sup>–. Rousseau en su *Discurso sobre el origen de la desigualdad* predicaba que: «Chacun commença à regarder les autres et à vouloir être regardé soi-même, et l'estime publique eut un prix. [...] et ce fut là le premier pas vers l'inégalité, et vers le vice en même temps»<sup>32</sup>. Esta avidez ostentatoria descrita por Rousseau en su *Discurso* desvía al hombre de sí mismo, enajenándolo y creando así un sentimiento de desigualdad entre los que se muestran en sociedad y los que observan, escondidos, lo que en la novela se ejemplifica por la posición de Amparo en el teatro espiando a Baltasar y a Josefina – en el capítulo XXXVI. Este episodio de la novela evidencia la distribución desigual de la visibilidad puesto que los verdaderos actores se ven relegados al segundo plano mientras que Josefina García y Baltasar ganan en protagonismo en esta escena y las espectadoras que son Amparo y Ana son relegadas a la indiferencia, apretadas como «sardinas»<sup>33</sup>. La reciprocidad de las miradas sería la garantía de un reconocimiento igualitario que liberaría al individuo de una carrera loca hacia el prestigio, liberándolo así de prejuicios inútiles e injustos, una reciprocidad de miradas o de miramientos que Baltasar acabará por negarle a Amparo. Como reza el *Dictionnaire des inégalités et de la justice sociale*:

Loin d'être l'unique signe d'un manque de vertu, la quête d'une égale existence dans le regard d'autrui et la recherche d'une communication des cœurs est la condition même de l'existence d'êtres individués et socialisés, et le fondement même de l'égalité et de la justice sociale<sup>34</sup>.

Amparo, a pesar de su fuerza de voluntad y su carácter aparentemente indómito, se caracteriza por su fragilidad en su concepción de la justicia entre las clases y en los asuntos de amor: su fragilidad espiritual la hace vulnerable a los ojos del revigorizado Baltasar después de su vuelta de Navarra donde había luchado contra las tropas carlistas (capítulo XXVII). Él está listo para comer el fruto del placer y de la vida, «estrujar la vida, como si fuese un limón»<sup>35</sup>, encastillado en su solidez de clase y del rango militar. Baltasar finge corresponder con la voluntad de Amparo. Ella, sensible a las palabras, se deja engañar y burlar por las de su pretendiente ya que ella les otorga demasiada importancia y el lenguaje es usado para manipular

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>32</sup> Citado por Patrick SAVIDAN (dir.), «Visibilité», *Dictionnaire des inégalités et de la justice sociale*, PUF, 2018, p. 1651-52.

<sup>33</sup> E. PARDO BAZÁN, *op. cit.*, p. 258.

<sup>34</sup> P. SAVIDAN, *op. cit.*, p. 1654.

<sup>35</sup> E. PARDO BAZÁN, *op. cit.*, p. 196.

y contradecir el principio de justicia por la igualdad («Le langage est pareil de tous côtés»<sup>36</sup> afirmaba Blaise Pascal en sus *Pensées*). Amparo, víctima de su idealismo, será una figura del angelismo el cual, según Pascal, siempre es dudoso: en el capítulo VIII «La chica vale un Perú», Amparo es la representante de este angelismo pues vive «sin un pensamiento malo»<sup>37</sup>, es bella naturalmente, ingenua en su manera de leer los periódicos y de beberse las palabras. Ella piensa, además, que el mérito y el nacimiento son iguales, pero es un absurdo según Chinto quien, en su rusticidad, es superior a Amparo en este terreno de la realidad puesto que le avisa que no se meta en cuentos que la puedan llevar a la cárcel. La utopía de justicia –demasiado frágil– de Amparo no resiste a la fuerza de la realidad. Los valores más preciosos –«moralidad y honradez»– defendidos por Amparo son los más amenazados en la novela. Como en el carnaval del capítulo XXII, metáfora de la Revolución y de los «tiempos locos» de la militancia, hay que aceptar que los valores espirituales se estropeen, se confundan, se trastornen. ¿Sería ésta acaso una de las posibles enseñanzas de *La Tribuna*, que querrá desvelar la belleza del pueblo hasta en sus injusticias?

Amparo linda con la vulnerabilidad a lo largo de la novela: desde las miradas concupiscentes y superiores de Borrén y Baltasar del principio de la obra que la colocan en una posición de «presa» o de «capital femenino disponible» instaurando relaciones reificadas, desprovistas de deferencia, hasta el abandono de Amparo con su niño por Baltasar, que no tiene nada de un rey mago.

### 3- Reificación e injusticias

La reificación –término del filósofo húngaro Georg Lukács en su *Historia y conciencia de clase* de 1923, concepto derivado de la alienación según el marxismo– «désigne [...] le fait qu'un rapport entre des personnes prend le caractère d'une chose»<sup>38</sup>. A lo largo de la novela, Borrén y el teniente Baltasar cosifican a Amparo, que pasa de ser una planta<sup>39</sup> o, como irónicamente la tacha la voz narrativa, de «tubérculo»<sup>40</sup> a asimilarse con el «cigarro»<sup>41</sup> en el capítulo XXVII o «vegüero»<sup>42</sup> en el capítulo XXXI remitiendo a la mercantilización y

<sup>36</sup> Blaise PASCAL, *Pensées sur la justice*, Paris, Éditions La découverte, 2011, p. 73.

<sup>37</sup> E. PARDO BAZÁN, *op. cit.*, p. 101.

<sup>38</sup> «Réification» en Dictionnaire des inégalités et de la justice sociale de P. SAVIDAN (dir.), *op. cit.*, p. 1428.

<sup>39</sup> «Sucede con la mujer lo que con las plantas», E. Pardo Bazán, *op. cit.*, p. 101.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 217.

cosificación de las relaciones sociales –Borrén calibraba en el capítulo IV el capital de la muchacha «Vas a valer más pesetas con el tiempo. . .»<sup>43</sup>. En el capítulo I «Barquillos», Amparo se reduce a una herramienta humana: no tiene aún nombre, es una chica cualquiera, una mozuela, una muchacha, una niña, una chiquilla, de hasta trece años, desgredada, autómatas de la función de ayudar a su padre, el barquillero. El señor Rosendo tiene un dedo pulgar deformado por el trabajo, su cuerpo se transforma por efecto de la labor y son las herramientas las que se sustituyen al hombre: silban, hablan los objetos. En este primer cuadro de costumbres donde reinan la labor, el esfuerzo del ser humano dominado por su oficio, la humanidad se ve relegada al silencio sólo roto por la expresión de algo elemental y de cierta justicia fisiológica: el hambre («Tengo hambre»<sup>44</sup>). Este mismo Rosendo morirá en medio del caos de la Historia, de manera anónima, como una cosa cualquiera, aplastado por el genio y el peso del trabajo. No hay justicia para la gente pobre y trabajadora. Así, la injusticia de una vida entregada a un «incesante afán»<sup>45</sup> recibe como recompensa la muerte o, en el caso de la madre de Amparo, una parálisis artrítica que la deja encamada (remito al capítulo II «Padre y madre»).

La injusticia se escenifica asimismo en el contraste entre el rico decorado de la casa de los Sobrado –capítulo IV «Que los tenga muy felices» y V «Villancicos de Reyes»– donde la comida es abundante con la descripción del cuchitril donde vive Amparo. Una injusticia que se reproduce o mimetiza de manera casi farsesca en la escena del santo del capítulo VI: Chinto, el «labrieguito»<sup>46</sup> «zopenco»<sup>47</sup> con «la fealdad tosca de un villano feudal»<sup>48</sup>, es el blanco de la burla durante la comida de Amparo con sus padres. Chinto es tratado como un perro. Así, la justicia es relativa: hasta Amparo se muestra cruel, injusta por orgullo para con Chinto, este «paisanillo tan útil, por mejor decir, tan indispensable»<sup>49</sup>, blanco sin parar de «improperios, burlas y vejaciones»<sup>50</sup>. El tratamiento injusto de Chinto es la revelación de la intolerancia de clase entre las clases populares, entre la delicadeza urbana y la rusticidad del aldeano, como si campo (reaccionario) y ciudad (liberal y republicana) fueran dos espacios casi irreconciliables. El final de la novela dará a entender que la vía de la humildad y de la integridad será la más idónea para aplacar o evitar las situaciones que crean un desajuste o que desembocan en un

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>50</sup> *Id.*



final desastroso. Bien le había augurado Chinto al final del capítulo XII a Amparo que se metía en malos cuentos que la llevarían a la cárcel –de su vida, de su libertad, de sus ideales–.

A fin de contraponerse a la acumulación de las injusticias naturales, la propia escritora se presta en su escritura al restablecimiento de cierto tipo de justicia que es la que podríamos denominar de «justicia literaria» o «novelesca».

#### 4- El contrapeso de la justicia novelesca

Emilia Pardo Bazán, en el prólogo de *La Tribuna*, habla de «verosimilitud artística»<sup>51</sup> es decir que crea su obra a partir de elementos «tomados de la realidad»<sup>52</sup>. Su intención no es «satírica» sino «docente»<sup>53</sup> es decir didáctica, llena de enseñanza, con una «moraleja», afirma la escritora, pero la sátira no se opone a ello, podríamos precisar. Todo lo contrario. Podremos remitir al episodio de la parodia del *beatus ille* idílico (capítulo XXXI), del coloquio amoroso en una huerta llena de coles<sup>54</sup>. La escritora está en posición de justiciera, usando de su arte novelesco («copia de la realidad») para restablecer de cierta manera un equilibrio «concreto»<sup>55</sup>, señala la escritora, entre la ingenuidad de las intenciones del pueblo al entregarse a un sistema político desconocido y la realidad de los hechos ocurridos, pintándolos a veces con «crudeza», en sus «flaquezas, miserias y preocupaciones»<sup>56</sup> aunque la narradora querrá rescatar, reivindicar «las cualidades y virtudes [...], el calor de corazón, la generosidad viva, la caridad inagotable y fácil, la religiosidad sincera, el recto sentir»<sup>57</sup>. La escritora prologuista parece querer luchar por la «belleza recóndita» del pueblo español divergiendo de la estética naturalista o del realismo patriarcal de Trueba; una belleza vista y oída también en el hablar popular que Emilia Pardo Bazán se limita con «copiar», pintar, observar. Justicia literaria por parte de la autora.

Se puede hablar de relativa justicia novelesca cuando la voz narrativa describe en el capítulo XIV «Sorbete», a Josefina García, ejemplar, en sus modales, de burguesa melindrosa, de

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>52</sup> *Id.*

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>54</sup> A fin de tener una idea del grado de parodia de esta escena en *La Tribuna*, remito a mi texto «*La Tribuna* (1883) y *La mujer de todo el mundo* (1885): dos casos del naturalismo español», in *Narraplus*, n° 2 – *La Tribuna* – Emilia Pardo Bazán, E. DELRUE, X. ESCUDERO, N. NOYARET, G. PALOMAR (Coord.), [narrativaplus.org](http://narrativaplus.org) (NEC+), noviembre de 2018 [consultable en: <http://narrativaplus.org/Narraplus2/La-Tribuna-y-La-mujer-de-todo-el-mundo-doscasos-del-naturalismo-espanol-ESCUDERO.pdf>]

<sup>55</sup> E. Pardo Bazán, *op. cit.*, p. 58.

<sup>56</sup> *Id.*

<sup>57</sup> *Id.*

«figurín casero»<sup>58</sup>. Aquí, la voz narrativa contrabalancea la figura exaltada y política de Amparo que representa un papel de agitadora y de amotinadora entre las obreras con la de Josefina, perfectamente dócil, contrastando hasta en la descripción física (de una belleza neutral, impersonal) con Amparo. Un contraste que ahonda la observación de la voz narrativa muy crítica en cuanto a la falta de gracia o de hermosura natural en Josefina, cuyo físico es respaldado por los artificios de la indumentaria. Es una flor precoz inodora e incolora, anulada por su insipidez. La voz narrativa pone de realce así los defectos visibles de esta criatura de papel que se presenta como la imagen contraria o invertida de Amparo, también ente de ficción alimentado de la prosa propagandística de la prensa republicana. De cierto modo, se puede preguntar hasta qué punto se alcanza alguna justicia narrativa o novelesca y de qué lado se inclina finalmente la balanza: ¿del lado de la pitillera exaltada o del de la señorita cursi y víctima de su entorno? ¿Entre la una que se nos presenta simpática por idealista y crédula en su militancia (Amparo) y la otra, detestable o ridícula por remilgada y gelatinosa (Josefina)? El cuadro del idilio amoroso en el Paseo de las Filas, una noche de verano caluroso, entre Josefina y Baltasar en el capítulo XIV contrasta con el del idilio amoroso con Amparo, en medio de un campo de coles de la huerta en el capítulo XXXI, entre un espacio noble o teatral y otro innoble o de bastidores. Ya en el capítulo V «Villancicos de Reyes», asistimos al encuentro de dos mundos: el pueblo obrero con la burguesía comerciante de Marineda. En este encuentro, Amparo –«ágil morenilla de catorce»<sup>59</sup>–, poco a poco, está diferenciándose del grupo de las cantoras miserables, y la voz narrativa parece restablecer cierta justicia por la constitución resistente de los del pueblo<sup>60</sup> mientras que el exceso de higiene hace la gente burguesa delicada. Además, la elegancia y la gracia son innatas en Amparo y no se siente pues extraña al mundo de la burguesía, todo lo contrario: «[...] y todo le parecía bello, ostentoso y distinguido, y sentíase como en su elemento, sin pizca ya de cortedad ni de extrañeza»<sup>61</sup>.

Para terminar y a fin de subrayar una última característica de lo que hemos venido denominando como «justicia novelesca», es de notar en el capítulo XVII «Altos impulsos de la heroína», en el que Amparo está en el paroxismo de la exaltación o «fervor»<sup>62</sup> político que durará hasta el capítulo XIX, cómo la voz narrativa adopta de cierto modo un punto de vista «atmosférico» más cercano a la Naturaleza, a lo marítimo que a lo humano así como lo deja

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>60</sup> «–No ven el agua ni una vez en el año –decía confidencialmente a su cuñado Doña Dolores –y salen más fuertes que los nuestros.», *ibid.*, p. 86-87.

<sup>61</sup> *Id.*

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 147.

suponer su posición alejada que le permite ironizar, «aplastar» el momento de la llegada de la comitiva de los delegados de Cantabrialta: «Las tocatas de la banda [...] se empequeñecían en el libre y anchuroso espacio [...]. Y visto desde la playa, el mismo numeroso gentío podía compararse a un avispero»<sup>63</sup>.

Amparo, en su deseo de alcanzar alguna notoriedad digna de una heroína de novela pues su imaginación vuela por «el espacio azul»<sup>64</sup> de la fantasía, no obtiene la debida consideración y sufre la ley de la fábrica que le prohíbe desempeñar su papel de justiciera.

Al abarcar este tema de la justicia en *La Tribuna*, nos dimos cuenta de que el mundo de la justicia constituido de jueces, abogados, fiscales, magistrados, no son personajes en la novela de 1883 de la escritora gallega. Querrá significar a lo mejor que la justicia institucional queda ausente en la obra y que la única juez o árbitro en la novela es la vida, dentro del tribunal del realismo español. Amparo clama amargamente justicia al final de la novela, pero ya es una voz desilusionada, resignada. La justicia está llena de paradojas, de contradicciones: se coloca tanto del lado de los más potentes como de los más débiles. ¿Se puede alcanzar justicia en una sociedad que reproduce en sus diferentes niveles microinjusticias? Amparo será víctima o verdugo, ángel o bestia, justiciera y injusticiada, acusadora y sentenciada, hija, amante y madre, pero siempre asociada con un intento fracasado (o postergado) de justicia social, que alcanzará, finalmente, en *Memorias de un solterón* (1896).

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 147.

## FEMME ET TRAVAIL DANS *LA TRIBUNA*

### [LEÇON]

Amélie FLORENCHIE

Université Bordeaux-Montaigne, AMERIBER-CHISPA (EA 3656)

### Résumé

Cet article propose une préparation à la Leçon sur un sujet classique « El trabajo femenino en *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán ». Il s'agit de traiter cette thématique sous deux angles: social et esthétique, dans la mesure où le traitement du travail donne lieu notamment à des descriptions de type naturaliste. Quant à la dimension sociale du roman, c'est également l'occasion de faire ressortir l'engagement féministe de l'auteure, dont témoignent ses œuvres.

Le sujet proposé est « Mujer y trabajo en *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán ». Il s'agit d'un sujet « bateau » comme on dit, mais il peut être intéressant malgré tout de se pencher plus précisément sur la question de la *représentation du travail féminin* dans le roman de l'écrivaine galicienne. La critique a souvent souligné l'influence du naturalisme zolien dans la représentation du travail, sans s'intéresser suffisamment, me semble-t-il, au fait qu'il s'agit d'un travail exercé par une femme, plus encore au fait qu'il ne s'agit pas de n'importe quel travail. La question du travail féminin est en effet au cœur de bien des débats politiques et des luttes

sociales de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. On peut rappeler ici que la législation concernant le travail féminin est étroitement liée au développement de la législation du travail infantile, régulé par les lois de 1873 et 1878 notamment. La loi Dato de 1900 prévoyait ainsi une législation spécifique pour le travail des femmes visant à la protection de leur santé, afin de s'assurer de leur capacité à procréer et à élever leur progéniture<sup>2</sup>. Cette loi était devenue d'autant plus nécessaire que, comme le rappelle S. Cabeza Sánchez-Albornoz<sup>3</sup>, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en Espagne, jusqu'à 80% de la main d'œuvre pouvait être féminine dans les usines, une réalité qui fait l'objet depuis une quarantaine d'années d'une récupération par l'historiographie, notamment féministe. Aussi, je propose de traiter cette leçon en m'appuyant sur un appareil théorique féministe, afin de mettre mieux en évidence la dimension politique de la représentation du travail féminin dans l'œuvre d'Emilia Pardo Bazán.

Ce sujet de leçon permet donc de s'interroger sur des questions à la fois esthétiques (réalisme vs naturalisme notamment) et politiques (rôle de la femme dans la société espagnole du « sexenio revolucionario » et, plus largement, de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle).

En guise d'introduction, on peut faire le constat d'une double rupture dans le choix d'une héroïne qui appartient aux classes laborieuses ; rupture avec l'œuvre précédente de l'auteure, rupture aussi avec la représentation dominante de la femme dans le roman de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Les personnages féminins évoluent dans un espace culturel confiné et la majorité d'entre eux correspondent au modèle de ce qu'on appelle déjà «el ángel del hogar ».

Je renvoie ici au travail de Susan Kirkpatrick sur les écrivaines romantiques espagnoles<sup>4</sup> ; ce modèle à l'œuvre dans les romans de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, écrits par des femmes qui, précisément, ne vivaient pas cette situation, met en évidence une subordination systématique du sujet féminin au sujet masculin et contribue à définir un sujet féminin comme mère et épouse et privé de tout désir sexuel :

Las principales características del ángel [del hogar] acentuaban su complementariedad subordinada al hombre: mientras que los hombres eran capaces de grandes cometidos [...] la

<sup>1</sup> Les cigarières incarnent dans l'Espagne de l'époque davantage des ouvrières révolutionnaires que des personnages d'*Escenas andaluzas* ou des Carmen à la Mérimée. Comme le démontre notamment Ana Muiñas dans *Rebeldes periféricas* (La linterna sorda, 2008), les cigarières de Séville, Cadix ou La Corogne sont à l'origine du mouvement ouvrier en Espagne. Elles ont organisé des grèves contre leurs conditions de travail dès 1830 et au XVIII<sup>e</sup> siècle les « cigarreros » de Séville se plaignaient déjà d'être moins payés que les « cigarreras » de Cadix. Cet aspect est présent dans *La Tribuna*, mais le jugement porté sur le militantisme d'Amparo est ambigu. Aussi, il me semble que la question du travail féminin peut être traitée indépendamment du militantisme.

<sup>2</sup> Voir Sonsoles CABEZA SÁNCHEZ-ALBORNOZ, « Legislación protectora de la maternidad en la época de la Restauración española », *Cuadernos de Historia moderna y contemporánea*, VI-1985, p. 147-162.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>4</sup> Susan KIRKPATRICK, *Las románticas*, Madrid, Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer, Madrid, 1991.

verdadera mujer se limitaba abnegada y casi exclusivamente a las necesidades y sentimientos de su círculo doméstico. La idea de que mientras que los hombres poseían pasión sexual las mujeres estaban hechas para experimentar la ternura maternal y no el deseo sexual fue una de las proposiciones más universalmente aceptadas de la nueva definición de la diferenciación sexual. (p. 12)

Ces observations peuvent s'appliquer également aux romans de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, période également marquée par une idéologie conservatrice concernant le rôle des femmes dans la société, laquelle devient un sujet brûlant à la fin du siècle puisque, doit-on le rappeler, on parle alors de « *la cuestión femenina* », variante de la fameuse question sociale. Cette « question féminine » est notamment traitée dans nombre d'ouvrages à caractère plus ou moins fictionnel portant sur le « bon » comportement de la femme au sein de la société espagnole : voir par exemple les ouvrages de María Pilar Sinués de Marco (1835-1893), Faustina Sáez de Melgar (1834-1895) y Ángela Grassi (1826-1883) qui, tout en prétendant réformer la société, contribuent à construire un discours de la domesticité féminine<sup>5</sup>.

En outre, quand le personnage féminin n'appartient pas à la bourgeoisie ou à l'aristocratie, mais aux classes dites laborieuses, l'accent n'est pas mis sur sa vie « professionnelle ». Ainsi, dans *María, la hija de un jornalero*, de Wenceslao Ayguals de Izco (1845), comme dans *Rosa, la cigarrera de Madrid*, de Faustina Saéz de Melgar (1872-1878), l'accent est mis sur la vie affective rocambolesque du personnage féminin. Ces romans s'intéressent à la femme dans sa relation affective avec l'homme.

De ce point de vue, on comprend mieux le caractère pionnier de l'œuvre d'Emilia Pardo Bazán car, non seulement l'héroïne n'appartient plus aux classes aisées (comme c'est le cas dans son précédent roman, *Un viaje de novios*, centré sur un personnage féminin une « *novia* », précisément<sup>6</sup>), mais en plus sa trajectoire est entièrement forgée par son expérience professionnelle : Amparo devient la Tribuna parce qu'elle travaille.

Il est enfin important de rappeler que le travail féminin a fait longtemps l'objet d'une invisibilisation, qui prend sa source dans l'historiographie du XIX<sup>e</sup> siècle, tant en Espagne qu'à

---

<sup>5</sup> Je remercie Cristina Somolinos pour cette liste assez complète bien que non exhaustive: Exemples d'œuvres théoriques: Pilar Sinués: *El ángel del hogar* (1859), *Un libro para las damas* (1875), *Un libro para las madres* (1877), Faustina Sáez de Melgar: *Deberes de la mujer* (1866), *Un libro para mis hijas. Educación cristiana y social de la mujer* (1877), *Epistolario manual para señoritas* (1877). Exemples d'œuvres de fiction: Pilar Sinués: *Rosa* (1851), *Fausta Sorel* (1861), *A la sombra de un tilo* (1862), *La rama de sándalo* (1862), *La senda de la gloria* (1863), *Hija, esposa y madre* (1866), *El alma enferma* (1864), Faustina Sáez de Melgar: *Matilde o El ángel de Val de Real* (1862), *Ángela o El ramillete de jazmines* (1865-1866), *Rosa, la cigarrera de Madrid* (1872 y 1878), *Inés o La hija de la caridad* (1878), *El deber cumplido* (1879), *Aurora y felicidad* (1881), Ángela Grassi: *Las riquezas del alma* (1866), *La gota de agua* (1875), *El copo de nieve* (1876), *El capital de la virtud* (1877), *Marina* (1877).

<sup>6</sup> Le précédent et premier roman de l'auteure, *Pascual Sanchez*, était centré sur un personnage masculin.

l'étranger. La récupération de l'histoire du travail féminin est au cœur des travaux de l'historienne féministe Joan Scott<sup>7</sup> qui expliquait dans les années 1980 comment s'était répandue au XX<sup>e</sup> siècle l'idée que les femmes ne travaillaient pas au XIX<sup>e</sup> siècle et n'avaient donc pas contribué à la révolution industrielle, idée dont elle a démontré la fausseté :

Existen muchos malentendidos en relación con la historia del trabajo de la mujer fuera del hogar, así como respecto a los orígenes y significaciones del lugar que tradicionalmente ocupa dentro de él [...] Durante gran parte del siglo XIX muchas eran las mujeres que trabajaban fuera de su casa, es decir mucho antes de que disfrutasen de derechos civiles y políticos [...]. El elevado número de mujeres que trabajaban durante el siglo XIX pertenecía, por abrumadora mayoría, a las clases obrera y campesina. (p. 51-54).

Une fois rappelé ce contexte, on comprend mieux l'enjeu du sujet proposé à la réflexion et le sens de la conjonction de coordination « et » : l'association entre femme et travail était loin d'aller de soi au XIX<sup>e</sup> siècle.

Or, *La Tribuna*, d'Emilia Pardo Bazán, cultive cette association : le travail féminin dans les classes populaires y est omniprésent, au-delà même du cas d'Amparo, comme on aura l'occasion de le montrer plus loin.

Par conséquent, la problématique de cette leçon s'enrichit d'un questionnement supplémentaire : ainsi, la représentation du travail féminin dans le texte pose des questions à la fois esthétiques et idéologiques.

1. Dimension esthétique: *¿permite la representación del trabajo en la novela identificar un naturalismo pardobazaniano?*
2. Dimension idéologique: *¿permite esta representación romper con la visión dominante de la mujer en la sociedad española de la segunda mitad del s. 19? ¿Permite deconstruir el discurso de la domesticidad femenina? ¿Qué opción Emilia Pardo Bazán les ofrece a las mujeres trabajadoras de su novela, entre liberación y alienación por el trabajo? ¿Qué consecuencias sobre la interpretación de la novela y de la obra de Emilia Pardo Bazán en su conjunto?*

Le plan pourrait s'articuler alors de cette façon :

1) *El trabajo como fuente de alienación*: a) *El trabajo fabril en La Tribuna*, b) *Estética determinista*.

---

<sup>7</sup> Joan SCOTT, « El trabajo de la mujer y la familia en Europa », en Mary NASH (ed.), *Presencia y protagonismo: aspectos de la historia de la mujer*, Ediciones del Serbal, Barcelone, 1984, p. 51-90.

2) *El trabajo como fuente de emancipación*: a) *emancipación económica, social, física e intelectual*, b) *rechazo implícito del modelo del ángel del hogar*.

3) *Amparo, ¿estandarte de la emancipación femenina?*, a) *un final ambiguo*, b) *una apuesta (mía): la ambigüedad al servicio de un discurso feminista en construcción*. En préambule à la première partie, on peut faire une sorte d'état des lieux de la représentation du travail féminin dans le roman, pour ensuite se concentrer sur la représentation du travail à la Granera, l'usine de tabac.

Cet état des lieux correspond simplement au repérage de toutes les situations de travail féminin dans le roman, un travail qui ne concerne que les femmes du peuple : il y a le travail à l'usine dans toutes ses variantes (*las pitilleras, las cigarreras, las cuadrilleras, etc.*), il y a le travail ailleurs qu'à l'usine (*las encajeras, las comadronas, las pescaderas, etc.*) ; on observe également que le travail concerne les femmes indépendamment de leur âge (*niñas, muchachas, mujeres, madres, abuelas, etc.*), ou de leur origine géographique (*campesinas, mujeres que viven en la periferia de la ciudad*).

Si l'on se concentre sur la description du travail à la Granera, on observe qu'elle se développe dans plusieurs chapitres (chap. VI, XI, XXI notamment) et s'appuie sur une esthétique que l'on peut qualifier de réaliste-naturaliste puisque la méthode utilisée est celle de l'observation scientifique de la réalité telle que la théorise Emile Zola ; on se souvient de ces propos d'Emilia Pardo Bazán consignés dans ses *Apuntes autobiográficos* : « *Dos meses concurrí a la Fábrica mañana y tarde, oyendo conversaciones, delineando tipos, cazando al vuelo frases y modos de sentir* ». On peut signaler ici que la qualité de cette représentation quasi documentaire du travail féminin s'appuie également sur la prise en compte du travail masculin (*oficio de barquillero, oficio de criado, trabajo de los picadores en la fábrica, etc.*). Elle se veut donc complète et objective.

La première partie peut débiter par un constat : l'analyse des descriptions du travail à la Granera révèle des conditions inhumaines qui en font une forme d'aliénation. Le travail est d'abord harassant, comme le suggère l'instance narrative en décrivant la fatigue d'Amparo au chapitre 6, après ses premières journées de travail à l'usine (« *Al salir de la fábrica le dolían a Amparo la nuca, el espinazo, el pulpejo de los dedos* »), une fatigue qu'elle ressent dès le chapitre 1, où, bien que mineure, elle assiste son père dans la confection des oublies (environ 5000 à 9 heures du matin, voir p. 66). Cette fatigue, c'est aussi celle de sa mère, ancienne cigarière, dont on apprend au chapitre II qu'elle est paralysée. Si le personnage apparaît plutôt comme quelqu'un d'odieux, il n'en reste pas moins tragiquement lucide sur sa condition :



« *suspiraba recordando treinta años de incesante afán* » ou encore « *¿De qué le había servido tanto romper el cuerpo cuando era joven? De verse ahora tullida* ».

Par ailleurs, les conditions d'hygiène sont déplorables : « *la atmósfera estaba saturada del olor ingrato y herbáceo del virginia humedecido y de la hoja medio verde, mezclado con las emanaciones de tanto cuerpo humano y con el fétido vaho de las letrinas próximas* » (chap. 6). On ressent également toute la violence qui s'exerce sur les travailleuses, humiliées comme c'est le cas au chapitre 29, lors de la fouille au corps réalisée par les cheffes d'atelier (« *las cuadrilleras* ») suite au vol de tabac d'une d'entre elles. Violence qui se traduit aussi parfois contre elles-mêmes (chap. XIII).

Cette aliénation est également perceptible à travers certains détails de l'intrigue, qui laissent apparaître des problèmes spécifiquement liés à la condition féminine. Il est ainsi question du travail infantile : au chapitre XI, une fillette de huit ans, « *silenciosa y triste* », fait maladroitement des *pitillos*, comme avant elle, l'a fait Amparo lorsqu'elle accompagnait sa mère au travail au lieu d'aller à l'école. Cette scène rappelle que les fillettes suivaient leurs mères au travail se privant ainsi de la possibilité d'aller à l'école, ce que l'instance narrative ne manque pas de rappeler : « *Amparo había ido a la escuela en sus primeros años [...] sucediéndole lo que a la mayor parte de las niñas pobres, que al poco tiempo se cansan sus padres de enviarlas y ellas de asistir, y se quedan sin más aprendizaje que la lectura cuando son listas, y unos rudimentos de escritura* » (p. 69-70). Il est enfin question de la difficulté de combiner maternité et travail et, en particulier, allaitement et travail : ainsi, toujours au chapitre XI, on apprend que certaines travailleuses sont mères d'enfants en bas âge et qu'elles ne peuvent les allaiter durant la journée de travail : « *pensando [...] en el recién, que llorará por mamar; mientras a la madre le revientan los pechos de leche* » (p. 115). Il s'agit là d'un élément très intime de la vie d'une femme qu'Emilia Pardo Bazán partage avec son lecteur. Il est en effet douloureux – physiquement – pour une femme de ne pas pouvoir allaiter lorsqu'elle a une montée de lait. Ces douleurs ne peuvent être soulagées qu'en vidant littéralement les seins de leur lait. On imagine la situation dans une usine du XIX<sup>e</sup> siècle, à une époque où l'on n'a pas encore inventé ni le biberon, ni le tire-lait et où la législation concernant l'allaitement était inexistante – rappelons qu'il faut attendre la loi de 1900 pour que des permissions soient

accordées aux femmes pour allaiter sur leur lieu de travail<sup>8</sup>–, ce qui n’empêchait cependant pas les patrons de prendre des dispositions à cet égard.

Une fois dressé ce bilan sur l’aliénation par le travail, on peut s’intéresser à l’esthétique mise en œuvre dans les descriptions qu’on a évoquées. Dans l’ensemble, la représentation du travail dans son effet sur les personnages emprunte à l’esthétique naturaliste. C’est visible dans la description de Carmela, « *la encajerita* », dont l’aspect physique se dégrade au fur et à mesure du roman, mais aussi dans celle de la Porcona, presque « esperpentique » : « *parecía tener los párpados en carne viva y los labios blancos y colgantes, con lo cual hacía la más extraña y espantable figura del mundo* ». Description à laquelle semble faire écho celle de Chinto, quelques lignes plus bas, très influencée par le discours médical du naturalisme : « *Le sobresalía la nuez, y bajo la grosera camisa se pronunciaban los omóplatos y el cúbito. Su tez tenía matices de cera, y a trechos manchas hepáticas; sus ojos parecían pálidos y grandes en relación a su cara enflaquecida* » (p. 166).

Il pourrait être intéressant de faire allusion ici au prologue de *La Tribuna* et à *La cuestión palpitante* où Emilia Pardo Bazán insiste bien sur les différences entre l’Espagne et la France, tant sur le plan moral qu’esthétique : le peuple français est immoral (il est question des « *abominaciones monstruosas de la Roma pagana [...] unidas a la más grosera barbarie* » dans *l’Assommoir* et *Germinie Lacerteux*), par conséquent, l’esthétique naturaliste qui en fait la description ne peut être qu’immorale dans certaines de ses caractéristiques, notamment le déterminisme. Gervaise est en effet aliénée par le travail mais surtout par les démons de l’hérédité : sensualité, alcoolisme, etc. On se rappelle sa fin misérable : « Au milieu de cette existence enragée par la misère, Gervaise souffrait encore des faims qu’elle entendait râler autour d’elle » (chap. 10).

La transition vers la deuxième partie semble toute trouvée : après cette représentation négative du travail, qui emprunte notamment à l’esthétique naturaliste mais sait également s’en distancier, il est temps de donner à voir une autre représentation, plus positive et davantage tournée vers l’idée d’émancipation féminine.

Dans la deuxième partie, on peut se concentrer sur le cas d’Amparo qui incarne à elle seule l’émancipation féminine (je rappelle qu’elle est qualifiée d’« *emancipada* » dans le texte p. 95).

---

<sup>8</sup> Je rappelle ici les principales dispositions de la loi Dato : Prohibición de que la mujer trabajara las tres semanas posteriores al alumbramiento. / Posibilidad de pedir la baja en el trabajo antes del parto. / Reserva del puesto de trabajo a la madre durante su ausencia al trabajo por causa de embarazo y parto. / Establecimiento de una hora de permiso retribuido durante la jornada laboral para la lactancia. / Con la facultad que se le concede a la mujer lactante de dividir la hora concedida en dos periodos de media hora cada uno.

On peut organiser le discours d'une façon énumérative, en mettant en évidence les différents types d'émancipation que connaît Amparo au fur et à mesure de l'intrigue. Par le travail, elle accède bien sûr à une émancipation économique: « *daba a sus padres algo de las ganancias, pero reservándose buena parte ; y como la labor era a destajo, en las yemas de los dedos tenía el medio de acrecentar sus rentas, sin que nadie pudiese averiguar si cobraba ocho o cobraba diez* » (chap. VI) (c'est moi qui souligne). Dans cette phrase, l'instance narrative fait d'Amparo une femme économiquement indépendante de son père, indépendance qui prend toute son importance dès lors que son père meurt (chap. 19). Contrairement à d'autres personnages féminins des romans contemporains de *La Tribuna*, comme Isidora Rufete dans *La desheredada* ou de Rosalía Pipaón dans *La de Bringas*, du même Galdós, à la mort de son père, Amparo ne tombe pas dans la prostitution. Cette différence, fondamentale dans la construction de l'image de la femme dans la littérature espagnole du XIX<sup>e</sup> siècle, a pourtant rarement été soulignée par la critique<sup>9</sup>.

Son émancipation économique est d'ailleurs évolutive puisqu'elle grimpe en quelque sorte les échelons au sein de la Granera et peut prétendre après quelques mois à travailler dans les ateliers du haut (chap. XI).

L'émancipation économique conduit logiquement à une émancipation sociale : Amparo devient cheffe de famille puisqu'à la naissance de son fils, elle est à la tête d'une famille de trois personnes (elle-même, sa mère et son fils) dont elle assure seule la survie. C'est ce qui la contraindra d'ailleurs à s'installer dans un quartier plus périphérique : émancipation économique et sociales fragiles donc. Grâce à son travail, Amparo devient la lectrice officielle de l'usine. Elle acquiert de cette façon son titre de « *Tribuna del pueblo* ».

Amparo connaît également une émancipation intellectuelle : par ses lectures, elle se forge des convictions politiques. Certes, elle ne semble pas comprendre les enjeux politiques de ce « *sexenio revolucionario* » et sa créatrice dit bien dans le prologue que : « *es absurdo el que un pueblo cifre sus esperanzas de redención y fortuna en formas de gobierno que desconoce* » (p. 58). Néanmoins, Amparo souhaite ardemment l'égalité sociale: « *¿Por qué, un suponer, no se había de casar conmigo [Baltasar]? [...] En la actualidad, para más, hay el aquel de que las clases son iguales* » (chap. XVI), « *¡Casarse! ¿Y por qué no? ¿No éramos todos iguales desde la revolución acá?* » (chap. XXXIII). Qu'elle croie d'autant plus à l'égalité sociale qu'elle souhaite s'élever socialement, un peu égoïstement, c'est bien possible. Mais les raisons qui

<sup>9</sup> Je renvoie le lecteur au brillant article de María del Carmen PORRÚA, « Una lectura feminista de *La Tribuna* de Pardo Bazán », *Nueva revista de filología hispánica*, Tomo 37, n° 1, 1989, p. 203-220.

poussent les individus à adopter des positions politiques ne sont pas toujours très claires, entre intérêt individuel et intérêt général, et il me semble que c'est un mauvais procès que de reprocher à Amparo d'embrasser la cause républicaine en partie par orgueil.

Enfin, Amparo connaît une émancipation physique qui fait d'elle une femme sensuelle sans pour autant qu'elle en fasse une arme de séduction. Certes, pour plaire à Baltasar, elle soigne son apparence (elle s'achète des boucles d'oreille en argent) et il y a une réelle différence entre l'adolescente négligée du chapitre III et la jeune femme à l'arôme envoûtant du chapitre XXVII. Néanmoins, dans cette dernière description, le point de vue –grâce à une focalisation interne– est très clairement celui de Baltasar. Plus intéressante, me semble-t-il, bien qu'antérieure, est la description troublante de la sensualité d'Amparo dans son costume de mousse, lors de la célébration du Carnaval à la Granera :

Amparo bailaba. Bailaba con la ingenuidad, con el desinterés, con la casta desenvoltura que distingue a las mujeres cuando saben que no las ve varón alguno, ni hay quien pueda interpretar malignamente sus pasos y movimientos. Ninguna valla de pudor verdadero o falso se oponía a que balancease su cuerpo siguiendo el ritmo de la danza dibujando una línea serpentina desde el talón hasta el cuello. Su boca, abierta para respirar ansiosamente, dejaba ver la limpia dentadura, la rosada sombra del paladar y de la lengua; su impaciente y rebelde cabello se salía a mechones de la gorra, como revelación traidora del sexo a que pertenecía el lindo grumete –si ya la suave comba del alto seno y las fugitivas curvas del elegante torso no lo denunciaban asaz. (p. 174)

L'érotisation d'Amparo, ambiguë dans son costume de mousse, lui donne un pouvoir de séduction absolu et non pas relatif aux hommes ; elle incarne finalement une forme de sensualité typiquement féminine mais qui ne renvoie pas aux rôles de genre tels qu'ils sont définis dans la société espagnole de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une société patriarcale et hétéronormée. Et il n'est sans doute pas anodin que cette scène ait lieu dans le cadre du travail.

Peut-on considérer que le cas d'Amparo est généralisable ? Non, mais il y a d'autres cas intéressants d'émancipation dans le roman : Ana, la *comadreja*, est une femme indépendante également. Amparo et Ana, dans une moindre mesure, ne sont pas pour autant des exceptions de femmes émancipées qui confirmeraient la règle de l'aliénation par le travail.

On peut en effet aller plus loin en montrant que le texte offre une discrète déconstruction du modèle de l'« *ángel del hogar* » non seulement à travers Amparo (et Ana) –il peut être intéressant de signaler qu'Amparo s'enorgueillit auprès de Baltasar de ne pas savoir coudre par exemple (chap. V) – mais également à travers des personnages féminins qui ne travaillent pas et subissent une autre forme d'aliénation que le travail. Les portraits de Josefina García et de sa mère ou de Dolores Sobrado sont, de ce point de vue, très intéressants et rappellent à quel point

les femmes de la bourgeoisie pouvaient être aliénées par le non-travail : Josefina, en plus d'être désagréable, dépend entièrement de l'argent d'un homme. Elle constitue un parfait repoussoir pour le modèle de l'« *ángel del hogar* »<sup>10</sup>.

Il peut être intéressant de rappeler ici, chose qui je crois n'a pas été faite par la critique, que la publication de *La Tribuna* est certes contemporaine de *La desheredada* de Galdós, mais aussi de *La mujer de su casa* (1883) de Concepción Arenal, féministe espagnole par ailleurs grande amie de la comtesse. Dans ce livre, l'auteure galicienne s'en prend au discours de la domesticité féminine et dénonce le fait que les femmes mariées doivent rester enfermées à la maison : « *[l]a mujer en su casa es un ideal erróneo [...] corresponde a un concepto equivocado de la perfección que es para todos progreso, y que se pretende sea para ella inmovilidad* »<sup>11</sup>.

*In fine*, *La Tribuna* offre une vision ambivalente du travail féminin : plutôt positive, bien que ne cachant pas certains de ses aspects les plus sordides. La nuance est importante car, en aucun cas, le discours romanesque n'apparaît comme un plaidoyer pour la défense du travail des femmes ou un réquisitoire contre le discours de la domesticité. Il me semble, au contraire, que l'auteure fait preuve d'une très grande habileté en défendant des convictions sans pour autant choquer le lecteur de l'époque, un lecteur le plus souvent masculin, le plus souvent peu enclin à lutter pour l'émancipation féminine. Dans une troisième partie, il peut être intéressant d'étudier de plus près ce qui pourrait s'apparenter à une stratégie rhétorique basée sur une forme de dissimulation dans l'œuvre de l'auteure.

Sans doute convient-il ici de prendre un certain nombre de précautions : il ne s'agit pas de faire d'Emilia Pardo Bazán une féministe radicale mais de montrer que, dans *La Tribuna*, la question du féminin transcende en quelque sorte celle du politique, représentée ici par l'avènement tardif et raté de la 1<sup>ère</sup> République et l'échec du « *motín* » organisé par Amparo. Par conséquent, il est important de revenir maintenant sur la fin du roman.

L'échec d'Amparo est indéniable : elle se retrouve mère célibataire. Cette maternité peut apparaître comme ambiguë dans ce contexte d'échec : correspond-il de la part de l'auteure à l'exaltation finale d'une nature féminine qui consisterait à être mère ? Si c'était le cas, le discours romanesque serait régressif sur la question de l'émancipation féminine. Or, la

<sup>10</sup> Il y aurait sans doute beaucoup à dire sur le rôle du parallélisme entre Josefina et le rôle de Baltasar, qui cherche à dépendre entièrement de l'argent d'une femme, dans la déconstruction du discours de la domesticité.

<sup>11</sup> La démonstration d'Arenal est simple et efficace : pour que la société avance, il faut que tous ses membres avancent ; ainsi, en maintenant les femmes mariées enfermées à la maison, elles ignorent tout de la chose sociale et publique, voire n'incitent pas leurs enfants à développer leur sens de l'intérêt général. Donc, la société tout entière a intérêt à ce que les femmes sortent de chez elle et travaillent.

description de l'accouchement d'Amparo aux chapitres 37 et 38 et la coïncidence de la naissance de son enfant avec l'avènement de la république ne plaident pas en faveur de cette lecture.

On ignore si cette grossesse a été calculée, à défaut d'être désirée, mais elle semble bien plutôt accidentelle ; en tout cas, elle provoque l'inquiétude de la future mère et la colère de la future grand-mère (chap. XXXIII). Les rares allusions à la grossesse dans le texte soulignent l'état de fatigue dans lequel est plongé Amparo qui continue à travailler à l'usine (p. 246 : « *¡Mira Amparo, tan adelantada en meses y cómo ella trajina!* »).

Enfin, la description de l'accouchement souligne, cela a été suffisamment dit par la critique, la pénibilité de cet ultime « travail » (rappelons que cette description a déclenché les foudres de la critique de l'époque qui y voyait de la pornographie). Dans ce deuxième moment de très grande intimité féminine qu'Emilia Pardo Bazán partage avec son lecteur, Amparo peut compter sur l'aide d'autres femmes. La présence de la sage-femme mais aussi de plusieurs amies, dont la réconfortante Ana qui place l'enfant dans les bras de sa mère pour l'apaiser, ébauche une forme de sororité, à laquelle fait écho celle des ouvrières qui, dans la rue, clament ensemble « *¡Viva la República federal!* »<sup>12</sup>. Ce sont les mots qui terminent le roman et Marisa Sotelo Vázquez a bien raison de souligner qu'il s'agit là d'un final ambigu, notamment au regard du prologue de *La Tribuna*, et que cette ambiguïté est récurrente dans l'œuvre de l'écrivaine galicienne :

Y en cuanto a la contradicción y ambigüedad ideológica es palmaria en el final del relato [...], pues aunque la autora haga coincidir el éxito de los ideales republicanos con el fracaso de las ilusiones amorosas de la protagonista, lejos de probar la moraleja que expone en el prólogo, el último cuadro de la obrera militante, engañada por un señorito seductor, dando el pecho a su hijo, mientras sus compañeras de fábrica marchan vitoreando a la República federal, intensifica –quizás, incluso, contra las intenciones de la propia autora–, el mensaje revolucionario de la obra<sup>13</sup>.

Pour nous, cette ambiguïté n'est pas fortuite, elle est intentionnelle : il faut ici se débarrasser de l'idée selon laquelle Emilia Pardo Bazán n'aurait pas eu pleinement conscience des

<sup>12</sup> La collecte réalisée par les ouvrières lors du renvoi de l'une d'entre elles (chap. IXXX, p. 210) peut également être interprétée comme la mise en valeur d'une solidarité féminine par l'auteure.

<sup>13</sup> Marisa SOTELO VÁZQUEZ, « Introducción », dans E. PARDO BAZÁN, *La Tribuna*, Madrid, Alianza, 2002, p. 7-43.

conséquences de ses propos<sup>14</sup>, serait en quelque sorte inconséquente, un lieu commun de la misogynie<sup>15</sup>. Elle n'est pas une «girouette» ni une «touche-à-tout», comme certain.e.s critiques le laissent penser, mais une artiste géniale. L'ambiguïté relève donc chez elle d'une stratégie discursive qui consiste à offrir un double discours au lecteur selon la théorie qu'expose Geraldine Scanlon dans un célèbre article qui marque le début de l'impact des études de genre sur l'interprétation de l'œuvre d'Emilia Pardo Bazan; elle y affirme que : « *Recent feminist criticism has detected in much nineteenth-century women's fiction a pattern of subversion concealed behind an apparent acquiescence in the existing social order* »<sup>16</sup>. Ainsi, dans *La Tribuna*, le discours sur l'échec d'Amparo pourrait apparaître comme une concession à la morale dominante qui permettrait de faire passer un autre discours, plus transgressif, sur l'émancipation féminine : autrement dit, l'orgueil d'Amparo, son *hubris* –et sa manifestation politique à travers l'adhésion à la République–est sanctionné, mais pas son indépendance.

Les signes de cette polyphonie sont légion dans le texte : en particulier, il est difficile de ne pas voir dans la maîtrise de la parole publique par Amparo une métaphore de la revendication de sa créatrice à occuper une place à part entière dans le champ littéraire et intellectuel de son époque, place qui lui a été bien souvent disputée. De même, comment ne pas voir dans l'effort fait par l'instance narrative pour donner la parole au collectif des ouvrières (discours direct, discours indirect, DIL, discours rapporté, etc.) une légitimation de la parole publique féminine et, partant, une défense de l'implication des femmes dans la société, à l'image de Concepción Arenal. Je renvoie ici à l'article d'Ana Maria Freire dans ce même ouvrage qui montre qu'Emilia Pardo Bazán a tardé à publier *La Tribuna* tant le propos du roman posait problème à son mari. Je renvoie aussi à l'article de Christine Rivalan-Guégou car je ne peux m'empêcher de voir une métaphore phallique (et phallogocentrée) dans l'image récurrente du larynx d'Amparo: elle possède en effet un bel organe, qui rappelle sans doute celui de sa créatrice.

Cette analyse m'amène à voir dans *La Tribuna* une première étape dans la construction du discours féministe d'Emilia Pardo Bazán, à l'instar d'ailleurs de Benito Varela Jácome qui

---

<sup>14</sup> Cet argument est également avancé par Víctor Fuentes : «Lejos de probar la moraleja que expone la novelista en el prólogo, este cuadro de la obrera militante, engañada por un señorito seductor, dando pecho al hijo recién nacido, mientras sus compañeras marchan por la calle, en compacto pelotón, vitoreando a la Republica federal, intensifica –contra las intenciones de la autora– la perspectiva revolucionaria de la novela» (p. 94), en Víctor FUENTES, «La aparición del proletariado en la novelística española: sobre *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán, *Grial, revista gallega de cultura*, n° 31, 1971, p. 90-94.

<sup>15</sup> Je renvoie le lecteur à l'excellent article d'Isabelle Touton, «L'expression de la misogynie dans le champ littéraire espagnol actuel», dans M. DAUMAS & N. MEKOUAR-HERTZBERG, *La misogynie*, UPPA, à paraître ; je la remercie également pour ses remarques enrichissantes.

<sup>16</sup> Geraldine SCANLON, «Class and Gender in Pardo Bazán's *La Tribuna*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 67/2, 1990, p. 137-150.

affirme dans une modeste note de bas de page à son édition du texte que : « *Amparo defiende a lo largo de la novela una triple reivindicacion de la mujer : la actividad laboral, la paridad con el hombre en el concepto de la honra y el activismo político. La Tribuna significa, por lo tanto, una avanzada de las ideas feministas* » (p. 234, note 70). J'en veux également pour preuve deux livres postérieurs, d'une part *Insolación*, publié en 1889 et d'autre part la suite de *La Tribuna*, intitulée *Memorias de un solterón*, publié en 1896. Dans le premier, Asís de Taboada est une jeune veuve, membre de l'aristocratie madrilène, qui après moult hésitations, assume pleinement son désir sexuel pour un jeune officier andalou. Dans le deuxième, on assiste non seulement à la réparation de l'injustice dont fut victime Amparo (son fils, devenu adulte, obtient de Baltasar Sobrado qu'il l'épouse, 30 ans après) mais aussi et surtout à la construction d'un modèle d'égalité homme-femme incarné par le couple formé par Feíta, qualifiée de « *mujer nueva* » dans la bourgeoisie de Marineda, et par Mauro, le dandy qui plus que tout au monde souhaite préserver son célibat. Mauro est d'abord horrifié par le caractère « *macho* » de la Feíta<sup>17</sup>, puis il est progressivement séduit par cette jeune femme cultivée, intelligente, indépendante, qui souhaite travailler plutôt que se marier. Il lui vient naturellement en aide lorsque son père meurt et que sa famille se retrouve au bord de la ruine du fait des dettes contractées notamment par la sœur aînée, véritable « *fashion victim* » et par ailleurs éprise de Sobrado. Dans cette étape-là du récit, Feíta et Mauro forment un couple que l'on pourrait qualifier de « *team* » : bien que n'étant pas mariés, ils vivent sous le même toit, avec les sœurs et le frère de Feíta qu'ils remettent dans le droit chemin. Et ce n'est qu'après avoir surmonté ensemble cette épreuve que Mauro demande sa main à la jeune femme, l'invitant ainsi à renoncer tout comme lui à sa chère indépendance. Comme le dit si bien Mauro à Feíta : « *La sociedad actual no la reconocerá. a V esos derechos que V. cree tener. Solo puede V. esperar justicia... ¿de quién? Nunca de la sociedad; de un individuo, sí. Ese individuo justo y superior será el hombre que la quiera a V. y la estime lo bastante para proclamar que es V. su igual, en condición y en derecho* » (p. 66, pos. 2335-2337).

---

<sup>17</sup> « Feíta tiene un talento macho [...]. Las otras tienen sus adoradores, como es natural que los tenga a su edad una muchacha; se despepitan por galas, por diversiones, por lo que alborota a todas las chicas del mundo; están dentro de su edad, dentro de su sexo, se ajustan a las leyes de la sociedad y de la naturaleza... Feíta... con dolor lo declaro... es un monstruo, un fenómeno aflictivo y ridículo, y si Dios no lo remedia... Ha hecho cuanto cabe para salir de su esfera y del lugar que Dios le ha señalado; como si fuese un hombre, ha leído los libros más perniciosos; ha desgarrado velos que conviene a toda señorita respetar, y por efecto de sus disparatadas lecturas y sus atrevidos estudios, piensa, habla y quiere proceder como procedería una mujer emancipada » (*Memorias de un solterón*, Edición Kindle, p. 29, pos. 972).



En conclusion, le travail féminin dans *La Tribuna* apparaît comme un sujet crucial dans la construction du discours romanesque. Il fait l'objet d'un travail de description et d'analyse qui possède en soi une valeur documentaire indéniable, même si, bien entendu, il n'échappe pas à une forme de stylisation, qu'il s'agisse de l'esthétique naturaliste et déterministe ou, au contraire, de l'esthétique costumbriste et d'idéalisation. La représentation du travail est enfin l'occasion pour l'écrivaine galicienne de prendre subtilement position en faveur de l'émancipation féminine, y compris si elle conduit à commettre des erreurs. Au-delà du cas emblématique d'Amparo, ce roman défend une émancipation des femmes par le travail et la parole ; dans ce contexte, les écrivaines occupent une position privilégiée car par leur métier, elles revendiquent une place dans la sphère publique. Mais elles n'en sont que plus exposées aux critiques.

On pourra me reprocher de porter un regard anachronique sur l'œuvre d'Emilia Pardo Bazán, en la faisant porteuse d'un discours féministe révolutionnaire. C'est possible, j'assume le risque. Néanmoins, on ne pourra pas me reprocher de percevoir dans ce roman la modernité de son auteure, son don pour sentir l'air du temps et pour le faire sentir à ses contemporain.e.s. En l'occurrence, Emilia Pardo Bazán a perçu l'importance symbolique du « *sexenio revolucionario* » dans la constitution d'une Espagne moderne dont la condition féminine est un point d'orgue ; si cela ne fait pas nécessairement d'elle un chantre de la modernité, cela fait d'elle une femme moderne, comme l'explique bien Jo Labanyi<sup>18</sup> à propos de certain.e.s écrivain.e.s espagnol.e.s de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et c'est sur ses mots que je terminerai mon exposé :

*Estas novelas de la modernidad [entre 1870 et 1890] critican duramente la modernización política, económica y social. Esto no quiere decir que rechacen el mundo moderno, ya que la modernidad, en cuanto proyecto cultural, está siempre constituida por las inquietudes ante la modernización. Lo significativo es que, independientemente de su respuesta a la modernidad, sus autores coinciden en que se trata de un «hecho» incuestionable (p. 17).*

---

<sup>18</sup> Jo LABANYI, *Género y modernización en la novela realista española*, Valencia, Universidad de Valencia, 2011.

## EL CONTEXTO DE *LA TRIBUNA*

Ana María FREIRE LÓPEZ

UNED (Madrid)

### Resumen

Se abordan en este trabajo las circunstancias que rodearon a Emilia Pardo Bazán en los momentos en que concibió y redactó *La Tribuna*, hasta el momento de la aparición de la novela, más de un año después de haberla concluido. Se trata quizá de la etapa más conflictiva en la vida de la escritora, tanto considerada en sí misma como por las consecuencias que tuvo en su vida privada y en su creación literaria.

El título de mi intervención es deudor de los ciclos que, durante varios años, hemos venido impartiendo en Madrid una serie de profesores de Universidad a colegas de enseñanza secundaria, dentro de unos marcos con distintos nombres: «Estudio e investigación de la obra literaria», «La obra literaria a la luz de la crítica», «Análisis de la obra literaria: el texto en su contexto». Se trataba de analizar en profundidad obras significativas de la literatura española, con el propósito de que nuestros análisis facilitaran la tarea docente de los profesores de enseñanza secundaria.

Por eso, cuando se me invitó a participar en esta jornada dedicada a *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán, no pensé en realizar un nuevo trabajo de investigación sobre esta novela, sino en hacer algo semejante a lo que en su momento había hecho con las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer, *La Regenta* de Clarín, *Los Pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán o *El camino* de Miguel Delibes, entre otras obras. Con una notable diferencia, eso sí, porque las sesiones que acabo de mencionar duraban tres horas, con un descanso intermedio. Una primera parte dedicada al análisis y recepción de la obra elegida y la segunda a la realización del comentario de un fragmento o pasaje significativo, para terminar con un coloquio, por lo general animado y participativo.

Por este motivo, aunque el título inicial de esta intervención mía era «Texto y contexto de *La Tribuna*», no abordaré ahora el texto –otros van a hacerlo en esta Jornada–, sino que me centraré en el contexto en que nace *La Tribuna*, en lo que rodea a su autora durante la gestación

de la novela y la incidencia que esto tuvo en su vida privada. He preferido no acercar los ojos al ocular, para analizar en detalle cada elemento de una forma científica –y que me perdone Émile Zola–, sino utilizar una cámara para mirar a lo lejos, e incluso en algunos momentos atisbar por el ojo de la cerradura, observando de cerca a Emilia Pardo Bazán y a quienes la rodeaban. Contemplarla a ella y a «su circunstancia» –su contexto vital– cuando escribe *La Tribuna*. Contarles ahora lo que Pardo Bazán contó y también lo que no contó. A mí, como a ella, que lo escribe en sus *Apuntes autobiográficos*,

siempre me agradaron los escritos de carácter confidencial, en que un autor se revela y descubre, dando al público algo de su propia vida, no como pasto de frívolas curiosidades, sino como alimento nutritivo, sazonado con la sal y pimienta de una franqueza decorosa<sup>1</sup>.

Pero no todo lo que nos interesa se encuentra en sus *Apuntes autobiográficos*, aunque en ellos, adelantándose en el tiempo, ya pensaba en nosotros, porque en los escritos de carácter confidencial de los que habla

se ve al escritor más desprevenido y espontáneo; se transparenta su complejidad moral, y aun sus predilecciones, costumbres y manías; y por esos hilos se va sacando el ovillo y deduciendo consecuencias que el crítico más sagaz no trasluce con solo leer las obras externas. Casi equivalen semejantes escritos a tratar al autor. Y [i] qué de datos interesantes; qué de pormenores inéditos; qué de documentos elocuentes permanecen allí para los futuros investigadores! (6).

Aquí es dónde entramos en escena nosotros –aquellos entonces «futuros investigadores»– y agradecemos que ella escribiera esos *Apuntes autobiográficos*, en los que no solo habla de sus recuerdos como persona (su familia, su infancia, sus lecturas...), sino de la génesis de varias de sus primeras obras literarias, entre ellas de la tercera, *La Tribuna*.

### **1. Lo que Emilia Pardo Bazán contó**

En sus *Apuntes autobiográficos* Emilia relata cómo surgió la idea de escribirla. Ella, como tantas personas de La Coruña de entonces, veían pasar al final de cada tarde, a docenas, «grupos de operarias de la Fábrica de cigarrillos, que salen del trabajo» (74), pero solo a Emilia se le ocurrió preguntarse: «¿Habría alguna novela bajo esos trajes de percal y esos raídos mantones?

---

<sup>1</sup> E. PARDO BAZÁN, «Apuntes autobiográficos», en *Los Pazos de Ulloa*, Barcelona, Daniel Cortezo, 1886, p. 5. Para no acumular excesivamente el número de notas, indico las páginas referidas a esta obra directamente en el texto.

– Sí, me respondía el instinto: donde hay cuatro mil mujeres, hay cuatro mil novelas de seguro: el caso es buscarlas» (74). Recordó después que aquellas mujeres, que ella caracteriza como «morenas, fuertes, de aire resuelto, habían sido las más ardientes sectarias de la idea federal en los años revolucionarios» (74), y de ahí surgió el personaje de Amparo, que le sirvió para «estudiar el desarrollo de una creencia política en un cerebro de hembra, a la vez católica y demagoga, sencilla por naturaleza y empujada al mal por la fatalidad de la vida fabril» (74).

Vino a continuación la observación de los personajes –su aspecto, su modo de hablar, sus sentimientos–, por medio de visitas diarias, por la mañana y por la tarde, durante dos meses, a la Fábrica de Tabacos. Y la documentación, venciendo la dificultad que entrañaba conseguir periódicos de aquellos años de agitación política.

No obstante, según cuenta, «*La Tribuna* descontentó a tirios y a troyanos. Los republicanos se creyeron puestos en caricatura, y los conservadores, gente almizclada, se sublevaron contra la descripción sincera y franca del pueblo y la vida obrera» (75). Ella lo achacaba a que, al escribir la novela, le interesó más ser fiel a la verdad que guardar ciertas convenciones o, como se diría hoy, ser políticamente correcta. Porque la verdad es que se sintió atrapada por aquellas cigarreras y aquel mundo obrero, mucho más hostil que el mundo campesino, por duro que este pudiera ser. Y cuenta como ejemplo el suicidio de una de aquellas mujeres, de unos veinte años, «por amores mal correspondidos» (77): «El tiro se lo pegó en el corazón (...) Ninguna aldeana he visto aún capaz de este género de muerte» (77).

Y, una vez con todos los elementos en su mano, escribió *La Tribuna*.

## 2. Emilia Pardo Bazán en octubre de 1882

Cuando en octubre de 1882 Emilia Pardo Bazán fechaba el prólogo de esta novela en la Granja de Meirás, hacía apenas un mes que había cumplido treinta y un años. Hacía catorce que había contraído matrimonio con José Quiroga Pérez de Deza, y era madre de tres hijos: un niño de seis años, Jaime (1876), y dos niñas, Blanca (1879) y Carmen (1881), de tres y un año, respectivamente.

Hacía tiempo que publicaba poesías, algún cuento y también artículos en periódicos de Galicia y, desde fechas más recientes en otros de ámbito nacional. En 1876 había ganado, además de la rosa de oro, con una *Oda a Feijoo*, el premio de ensayo con su *Estudio crítico de las obras del P. M. Feijoo*, en el certamen convocado en Orense con motivo del centenario del

benedictino, en el que competía, nada menos que con la ilustre Concepción Arenal<sup>2</sup>. Después de despreciar durante años el género novelesco de forma acrítica, por influencia de quienes la rodeaban, había llegado a conocer las tendencias de la moderna novela española y, una vez que comprendió que «si la novela se reduce a describir lugares y costumbres que nos son familiares, y caracteres que podemos estudiar en la gente que nos rodea» (51), se sintió capaz de poner manos a la obra. Así que, venciendo cierta inseguridad, se había atrevido a escribir e incluso a enviar a la *Revista de España* su novela *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de Medicina*, lo que le había procurado bastante satisfacción personal y cierta notoriedad como escritora.

Está claro que en aquel octubre de 1882 ya había decidido hacerse un lugar en el mundo literario. Unos años antes había empezado a buscar el modo de relacionarse con los principales escritores del momento. Prueba de ello son las cincuenta y seis cartas que recibió entre 1878 y 1883 –el año de publicación de *La Tribuna*–, firmadas por Marcelino Menéndez Pelayo, Benito Pérez Galdós, José Zorrilla, Leopoldo Alas (*Clarín*) o José María de Pereda, entre otros notables personajes.

Emilia sabía que aquella correspondencia no era indiferente, porque no solo guardó aquellas cartas, sino que, en 1884 se las regaló a su amiga Josefa Sobrido, para la colección de su tío Antonio Romero Ortiz, acompañadas de una nota en la que le decía que «Entre estos autógrafos hay algunos de mérito o que lo serán con el tiempo»<sup>3</sup>.

En bastantes de esas cartas los corresponsales se referían a un proyecto que ella tenía entre manos: la *Revista de Galicia*, que en 1880 aceptó dirigir en La Coruña<sup>4</sup>. Fue su salto al periodismo profesional como directora y redactora. También trabajaba, desde el año anterior en un ambicioso estudio, que titularía *San Francisco de Asís*, del que, en una carta del 28 de marzo de 1880 le decía a Menéndez Pelayo que tenía escrito casi la mitad<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Sobre el desarrollo e incidencias de aquel concurso, Ana María FREIRE LÓPEZ, «Feijóo en el siglo XIX. (Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán y Marcelino Menéndez Pelayo)», en *El Siglo que llaman Ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, CSIC, 1996, p. 369-376.

<sup>3</sup> Ana María FREIRE LÓPEZ, *Cartas inéditas a Emilia Pardo Bazán (1878-1883)*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1991, p. 5.

<sup>4</sup> Ana María FREIRE LÓPEZ, *La Revista de Galicia de Emilia Pardo Bazán (1880). Estudio y edición*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1999.

<sup>5</sup> Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Epistolario*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982-1991, 23 vols.

## 2. Durante y después del viaje a Vichy

Pero la dirección de la *Revista*, la investigación sobre San Francisco de Asís y, sobre todo, sus problemas matrimoniales, que venían durando varios años –sus cartas a Francisco Giner de los Ríos son elocuentes hasta en los silencios<sup>6</sup>– hicieron mella en su salud, y en septiembre de 1880 salió de La Coruña hacia el balneario de Vichy (58), para curarse de una afección hepática, dejando interrumpidos los dos proyectos mencionados.

Sobre el viaje a Vichy se han hecho afirmaciones gratuitas, no contrastadas, como que Emilia realizó sola ese viaje, o que este se prolongó a otras capitales de Europa antes de regresar a Galicia. Por suerte, hay fuentes que permiten afirmar que aquel viaje lo hizo en compañía de su marido. No solo porque en aquella época y en una mujer de su posición social, esposa y madre, habría resultado muy llamativo otro modo de proceder, sino porque lo confirma una nota del padre de Emilia, don José Pardo Bazán, a quien ella había pedido que recibiera las colaboraciones del próximo número de la *Revista de Galicia* y las remitiera al director en funciones, Antonio de la Iglesia. En esa nota, dirigida a este último, acompañando una de esas colaboraciones, escribía don José Pardo Bazán el 2 de octubre (1880): «Hemos tenido buenas noticias de los viajeros»<sup>7</sup>. En cuanto a la duración del viaje –duración de la ausencia de Galicia–, no llegó a dos meses, incluyendo una estancia de dos semanas en Madrid antes de regresar a La Coruña. De aquellos días en la capital dio noticia la prensa a finales de noviembre:

Hállase en Madrid, de vuelta de las aguas de Vichy, la insigne escritora gallega doña Emilia Pardo Bazán de Quiroga, de cuyo hermoso talento tan exquisitas y variadas muestras lleva recogidas la patria literatura.

Nos complacemos en saludar desde nuestras columnas al gran poeta, a la distinguida escritora, la cual, si llegase a tener residencia fija en Madrid, y si consagrarse a la política sus maravillosas aptitudes, sería seguramente la Mme. Edmond Adam española (*La Ilustración Gallega y Asturiana*, 28/11/1880).

La duración de esa escala madrileña nos la facilita Alfredo Vicenti quien, apenas año y medio después, escribía:

A fines de 1880 [Emilia Pardo Bazán] estuvo quince días en Madrid, y a pesar de que no era entonces conocida sino por su *Pascual López* y por varios artículos críticos publicados en una

<sup>6</sup> José Luis VARELA, «E. Pardo Bazán: Epistolario a Giner de los Ríos (Continuación)», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXCVIII, Cuaderno III, septiembre-diciembre 2001, p. 439-506.

<sup>7</sup> Real Academia Galega, Fondo de los hermanos De la Iglesia, C-97/32.

revista perfectamente ortodoxa, pero perfectamente desapercibida<sup>8</sup>, no tardaron en agruparse en torno de ella las eminencias científicas y literarias, e hicieronle corte racionalistas, ateos y fanáticos, con no pequeña sorpresa del timorato Carulla<sup>9</sup>.

No obstante, lo más importante del viaje a Vichy, además de la mejoría y posible curación de su dolencia hepática, fue, en otro orden de cosas, el descubrimiento que Emilia hizo allí de los escritores franceses del momento, a los que, excepto a Zola, leyó entonces por primera vez<sup>10</sup>, con lo que se abrieron ante ella unos horizontes insospechados.

Al regreso de Vichy terminaría una novela que había empezado durante aquel viaje, en la línea de las nuevas corrientes literarias que acababa de conocer. *Un viaje de novios* se puso a la venta en el mes de noviembre de 1881<sup>11</sup>, casi al mismo tiempo que Emilia daba a luz a su última hija, Carmen. De ambos hechos habla a su amigo Francisco Giner en la misma carta, larga y desenvuelta, fechada el día 25 de ese mes<sup>12</sup>. Poco antes, y gracias a Giner de los Ríos, había visto la luz *Jaime*, el poemario que Emilia había compuesto en 1876, a raíz del nacimiento de su único hijo varón.

Y, aunque la *Revista de Galicia* había quedado interrumpida para siempre, Emilia había retomado en 1881 su trabajo sobre San Francisco de Asís, al que varios amigos –Laureano Calderón, el cardenal Payá, Enrique Leguina, Jacinto Verdaguer– se refieren en las cartas de esa época<sup>13</sup>.

Cuando en enero de 1882 Emilia está paladeando las halagadoras críticas a *Un viaje de novios*, ya tiene muy claro lo que quiere, y escribe a Giner: «Yo no soy hipócrita; aspiro a la gloria de las letras, único consuelo de mi vida después de mis hijos»<sup>14</sup>. Y, aunque es significativo que entre esos consuelos no mencione a su marido, todavía firma «J. Emilia», anteponiendo la inicial del nombre de él al suyo propio, como era costumbre en las damas de la nobleza y la aristocracia.

Ese año termina *San Francisco de Asís*, obra frecuentemente mencionada en su correspondencia con Menéndez Pelayo, quien acabará prologándolo, y al que ella,

<sup>8</sup> Se refiere a *La Ciencia Cristiana*, donde Emilia Pardo Bazán publicó sus «Reflexiones científicas contra el darwinismo» (1877) y «Los poetas épicos cristianos» (1879).

<sup>9</sup> *El Globo*, 11/8/1882.

<sup>10</sup> En sus *Apuntes autobiográficos*, p. 54, cuenta que hacia 1879 había llegado a sus manos *L'Assommoir*.

<sup>11</sup> El 30 de noviembre empezó a salir también en el folletín de *La Época*, que reproducía uno de los ejemplares en tomo, con las erratas corregidas por la propia Emilia Pardo Bazán, como ella le cuenta a Giner en su carta del 25 de enero de 1882, en J. L. VARELA, *op. cit.*, p. 462.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 454.

<sup>13</sup> A. M<sup>a</sup>. FREIRE LÓPEZ, *Cartas inéditas*, *op. cit.*, p. 37, 92, 103, 119.

<sup>14</sup> J. L. VARELA, *op. cit.*, p. 460.

calculadamente, no le menciona nunca *La Tribuna*, aunque en una carta del 7 de enero de 1882, hablándole de *Un viaje de novios*, añade que le ha animado bastante «lo bien recibida que ha sido esta novela, y estoy estudiando del natural otra», que sin duda era *La Tribuna*.

Su actividad de entonces es trepidante. Emilia no solo redacta los artículos de *La cuestión palpitante* –la del Naturalismo que conoció en Francia–, que van saliendo en *La Época* entre el 7 de noviembre de 1882 y el 16 de abril de 1883<sup>15</sup>, sino que es entonces, desde su regreso a La Coruña, cuando hace aquellas largas visitas a la Fábrica de Tabacos, para estudiar «del natural», o sea sobre el terreno, el ambiente, los personajes, el habla... de su nueva novela.

El verano del 82 lo pasa en Meirás y allí termina de redactar *La Tribuna*, cuyo prólogo fecha en el mes de octubre.

### 3. La larga espera de *La Tribuna*

Cabe preguntarse cómo es posible que una novela que estaba concluida en octubre de 1882 no se publicara hasta más de un año después. Las amistades de Emilia sabían que la había terminado y algunos le preguntaban por ella en sus cartas. El 11 de marzo de 1883 Juan Reina le manifestaba su impaciente deseo de leerla<sup>16</sup>, y Leopoldo Alas (*Clarín*) concluía así la carta que le dirigía ese verano: «Y esa *Tribuna*? Mucho deseo verla»<sup>17</sup>.

El 26 de febrero ya *La Época* había anunciado que

la casa editorial de Alfredo de Carlos Hierro está imprimiendo un nuevo libro de la insigne colaboradora de *La Época* Emilia Pardo Bazán. La novela (porque es una novela) se titulará *La Tribuna*, y su acción ocurre en el año de la Revolución de Septiembre: es cuanto me está permitido decir.

Pero hasta el verano no se vuelve a mencionar *La Tribuna* en la prensa, y no porque se haya publicado. El 11 de agosto, *El Globo*, cuyo redactor jefe era entonces Alfredo Vicenti, buen amigo de Emilia, dedicaba la primera plana y parte de la segunda a la escritora, en una sección titulada «Los hombres del día»<sup>18</sup>. Emilia Pardo Bazán fue la única mujer considerada digna de

<sup>15</sup> En 1883 también se publicaron en *El Eco de Galicia* de La Habana (Cf. *Escenas Contemporáneas*, nº 2, 1883, p. 233).

<sup>16</sup> A. M<sup>a</sup>. FREIRE, *Cartas inéditas...*, op. cit., p. 114.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>18</sup> A. M<sup>a</sup>. FREIRE LÓPEZ, «Emilia Pardo Bazán en *El Globo*», en *Emilia Pardo Bazán, periodista*, Madrid, Arco Libros, 2015, p. 45-61.



formar parte de aquella sección. En ese interesantísimo y revelador texto, Alfredo Vicenti se suma a los aplausos que otros ya han dedicado a la escritora y añade que

esperamos, para juzgar el curso de su evolución intelectual, la nueva novela, aún no publicada, a causa de la extraña indolencia del editor, y que llevará por título *La Tribuna*.

Título engañoso, puesto que el drama se desarrolla entre cigarreras y en la fábrica de tabacos de La Coruña, llamada, no sabemos por qué, de *la Palloza*.

Consultada la autora por el que esto escribe sobre los motivos que hubiesen podido moverla a abordar el raro asunto, y a pasar sin transición desde las cúspides de Asís a lugar tan sospechoso y terrestre, contestóle con las siguientes frases, que no vacilamos en reproducir, seguros de que con ello daremos gusto y descanso a los enojados lectores:

«Es verdad; del *San Francisco* a *la Palloza* hay un salto formidable; pero ¡si usted supiese qué interesante es, a pesar de todo, visto de cerca ese niño grande que se llama pueblo! [...] En fin, a lo menos una vez en mi vida me habré acercado a Kaliban (sic) y vístole cara a cara».

Vicenti concluye: «Plegue a Dios que no sea la última».

Esta extensa colaboración de Alfredo Vicenti pone de manifiesto un conocimiento y un trato personal mutuo entre el periodista y la escritora, que a él le permite trasladar al papel datos y matices de la vida personal de Emilia, que van más allá del reportaje meramente profesional, y a nosotros conocer la situación personal de Emilia en vísperas de la aparición de *La Tribuna*.

Así, Vicenti es el único que se atreve a poner en letras de molde un comentario como el siguiente:

A bien que del mismo modo posee –rica, hermosa, hija única y madre feliz– las necesarias [condiciones] para ser dichosa, y sin embargo, descontados los años espontáneamente risueños de la primera juventud, acaso nunca lo haya sido.

No menciona Vicenti al marido de la escritora entre los posibles motivos de felicidad de Emilia, omisión que queda subrayada por la duda explícita de si alguna vez fue feliz. Vicenti, gallego como Emilia, sabe más por amigo que por periodista. Pero sus conjeturas no quedan ahí. Primero destaca la intensa dedicación al trabajo de Emilia Pardo Bazán con palabras halagadoras:

Desde hace mucho tiempo trabaja cuatro, seis, ocho horas diarias en el artístico despacho donde se refugia, a la manera del pájaro enfermo en el nido, y solo así conciben sus admiradores que haya podido apreciar las obras y teorías de Leibnitz, Descartes, Espinosa, Voltaire, Hegel y Schopenhauer, escribir un tratado sobre los épicos cristianos, otro sobre el darwinismo, otro acerca de los poetas e influencia del ciclo franciscano, varios artículos sobre el calor y la luz, y recientemente su *Cuestión palpitante* –lo mejor de todo–, que acusa, amén de un increíble dominio

de las letras nacionales y extranjeras, una extraordinaria madurez y serenidad de juicio. Cuéntense además tres novelas y dos colecciones de poesías, inédita la una, publicada la otra (*Jaime*), y diga quién lo sepa si hay trabajador intelectual forzado a mantenerse de la pluma, capaz de dar abasto en tan breve espacio a tantas empresas distintas, y de resistir durante cinco años tan ímproba tarea.

Para, a continuación, aventurar de nuevo, aunque afirme lo contrario, el motivo de esa actividad incesante:

Librenos Dios de entrar en el coto vedado de las inducciones, mas nadie nos moteje de ligeros si tememos que en este desapoderado anhelo de saber se oculte no solo una necesidad de la inteligencia, ávida de verdad y luz, sino también el instintivo recelo de un alma que busca constante ocupación y entretenimiento, temerosa de quedarse por algunas horas a solas consigo misma.

Tres semanas después del reportaje de Vicenti en *El Globo*, o sea a primeros de septiembre, *La Tribuna* todavía no se había publicado, aunque su aparición parecía ya próxima, como se desprende de una noticia en *El Liberal*, a propósito de un banquete que Emilia había ofrecido durante las fiestas de La Coruña a los periodistas madrileños; unas fiestas en las que, entre otros actos, Emilia había sido la presidenta del jurado de las regatas. Leemos en *El Liberal* del 8 de septiembre:

Se brindó mucho por *La Tribuna*.

No por la tribuna del Congreso, desde donde los ministros se asoman vestidos de gran uniforme para que el país los vea por sus obras.

*La Tribuna*, objeto de los brindis entusiastas de todos, es una novela que Emilia Pardo Bazán va a publicar en breve.

Después de esto, y si no estuviéramos en antecedentes de sus problemas personales, corroborados por los comentarios de Alfredo Vicenti, nos sorprendería la noticia que el 30 de octubre daba *El Correo Gallego*: «Emilia Pardo Bazán, la autora de *Un viaje de novios* y de *La cuestión palpitante*, se halla en Oporto, donde piensa residir algunos meses»<sup>19</sup>, dato este último que solo ella podía haber facilitado a la prensa. Es verdad que durante ese viaje a Portugal corrigió las últimas pruebas de *La Tribuna*, como escribía a Narciso Oller el 15 de noviembre: «*La Tribuna* debe salir muy pronto, pues ya corregí las pruebas en Lisboa, no me explico el no

---

<sup>19</sup> Este viaje a Portugal debió de tener lugar después del banquete a los periodistas en la primera quincena de septiembre y se debió de prolongar por lo menos hasta finales de octubre. La *Gaceta de Galicia* del 6 de noviembre anunciaba: «Hállase en Vigo la distinguida escritora gallega doña Emilia Pardo Bazán».

tener ya ejemplares»<sup>20</sup>. Y, por primera vez, manifiesta su miedo a un posible rechazo de la novela:

Si viese V. cuánto temo la aparición de ese libro. –Es tan duro, tan ingrato, tan qué sé yo cómo. –Veremos lo que resulta y V. que es escritor comprenderá muy bien este temor preliminar que solo la fatuidad o el genio sublime pueden acaso evitarse [sic]<sup>21</sup>.

Son muchos los indicios de la inquietud y el desasosiego que impelen a Emilia a huir, a viajar, a distanciarse del lugar en el que se asfixia y le falta aire para respirar, como manifiesta en sus confidencias epistolares a Giner de los Ríos. La otra válvula de escape, además del alejamiento, es, como sospechaba Vicenti, embeberse en el trabajo literario y buscar el reconocimiento del mismo. Así, en una carta a su amigo José Yxart, le anunciaba el 17 de noviembre:

Está próxima a ver la luz mi Tribuna, de la cual ya he corregido las pruebas. Engolosinada por el artículo que dedicó a mi Cuestión palpitante, casi le pediría a usted otro, si supiese cómo se lo había de decir, pero no se me ocurre fórmula alguna para tan impertinente solicitud<sup>22</sup>.

Todo lo expuesto confirma que *La Tribuna* se gestó durante una etapa verdaderamente conflictiva: tal vez la más conflictiva de la vida de Emilia Pardo Bazán. No se trataba únicamente de las dificultades matrimoniales, que venían arrastrándose desde hacía tiempo, agravadas, como se ha escrito, por la publicación de los artículos de *La cuestión palpitante*, supuesto detonante de la separación, desde que así lo escribiera Carmen Bravo Villasante<sup>23</sup>. Pesaron, además, sin duda, en la recta final que desembocó en una separación de hecho, las visitas de Emilia, perteneciente a la alta sociedad coruñesa, a la Fábrica de Tabacos; visitas que tuvieron que ser la comidilla de tertulias y reuniones de sociedad. Pesó sin duda el tema y el ambiente de la novela que estaba escribiendo, de acuerdo con los postulados naturalistas, aunque Emilia tuviera sus reservas sobre algunos de estos. Y pesaría también su pretensión de publicar *La Tribuna* en una colección como la Biblioteca Recreativa Contemporánea, en la que iría en tan desaconsejable compañía como *Nana*, *Teresa Raquin*, *Una página de amor* y otras

---

<sup>20</sup> Marina MAYORAL, «Cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a Narcís Oller», *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, II, Granada, 1989, p. 400.

<sup>21</sup> *Id.*

<sup>22</sup> David TORRES, «Veinte cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a José Yxart (1883-1890)», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIII, 1977, p. 393. (Reproducidas en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXI, 1978-1980, p. 93-94-95, 423-442.

<sup>23</sup> Carmen BRAVO VILLASANTE, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Revista de Occidente, 1962, p. 97.

novelas de Zola, los *Solos* de Clarín, *El fondo del tonel* de Ortega Munilla, y otras novelas de autores no considerados bien pensantes.

Para justificar la demora en la aparición de la novela a la prensa le resultaba socorrido achacarla a la «indolencia del editor», pero todo lo que estamos exponiendo induce a pensar en verosímiles intentos, en el entorno de Emilia, de impedir, de detener, de retrasar la publicación de *La Tribuna*.

Hasta que, finalmente, *La Época* del 24 de diciembre de 1883 daba la noticia:

Se ha publicado y puesto a la venta el libro reciente de nuestra ilustre colaboradora señora doña Emilia Pardo Bazán. Es una novela y se titula *La Tribuna*, y la ha impreso y dado a luz la casa editorial de don Alfredo de Carlos Hierro.

Trataremos con el espacio debido al nombre e ingenio de la autora, de la última producción que ha dado a la estampa.

El año 1883 llegaba a su fin. En la vida de Emilia Pardo Bazán había sido el año de la aparición de *La Tribuna*, pero también el de las visitas a la Fábrica de Tabacos, el de su nombramiento como presidenta de la recién constituida sociedad El Folklore Gallego, el del multitudinario banquete a los periodistas, coincidiendo con las fiestas de La Coruña ese verano, el de la publicación de *La cuestión palpitante* y el de su separación de don José Quiroga, a la que me referiré para concluir.

Porque, según Carmen Bravo Villasante, que no aporta fuente documental, también habría sido el año del viaje de Emilia Pardo Bazán a Roma, con *La cuestión palpitante* bajo el brazo, buscando la confirmación de su ortodoxia: «Mujer de acción y decisiones enérgicas corta por lo sano y dice: «Yo me voy a Roma»<sup>24</sup>. Allí, «un cardenal inteligente y cultísimo, después de leer su libro con lupa», la tranquilizó<sup>25</sup>. Y añade Bravo Villasante que, «Cuando vuelve, después de haber probado las mieles del triunfo en Madrid, donde ha sido agasajada y atendida en trato a su rango de gran escritora, el círculo de la Reunión de Artesanos la [sic] prepara un recibimiento triunfal, organizado por su marido»<sup>26</sup>.

Mi deseo de verificar tal afirmación me condujo a investigar este suceso en la vida de doña Emilia y el resultado de mis pesquisas ha sido laborioso y, finalmente, muy satisfactorio. Porque lo que cuenta Bravo Villasante no ocurrió entonces, recién publicadas *La cuestión palpitante* y *La Tribuna*, sino varios años después, durante los cuales don José Quiroga no tiró la toalla,

---

<sup>24</sup> *Id.*

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 97-98.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 99.

dispuesto a hacer lo imposible por recuperar a Emilia. Pero esa ya es otra historia, posterior a la novela que nos ocupa.

## LECTURAS CRÍTICAS DE *LA TRIBUNA*, DE EMILIA PARDO BAZÁN: 1883-2018

José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN  
Universidade de Santiago de Compostela

### Resumen

Desde su aparición, en diciembre de 1883, hasta el momento de la redacción de estas líneas, *La Tribuna* ha sido objeto de constante atención crítica, y continúa siéndolo, últimamente con más intensidad. Este trabajo pretende inventariar, comentar y evaluar sumariamente tanto las principales aportaciones al estudio de la novela, sin olvidar sus ediciones críticas y traducciones.

Hace más de diez años publiqué en el número 5 de *La Tribuna. Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán* una nota, «Lecturas críticas de *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán: 1883-2008»<sup>1</sup>, donde, además de presentar las páginas que aquel número dedicaba monográficamente a la novela que hoy nos ocupa, ofrecía un sucinto balance de los estudios que hasta entonces se habían publicado sobre ella. El título de este trabajo declara inequívocamente mi intención de recuperar y revisar aquel panorama crítico, ampliándolo y actualizándolo con las aportaciones posteriores, hasta las más recientes –algunas, de los últimos meses de 2018– que he conocido, referidas a la novela de doña Emilia, aparecida a finales de 1883.

Y ya que he mencionado esa fecha, no estará de más insistir en ella, pues –como puede comprobarse fácilmente– algunas referencias todavía la siguen datando, erróneamente, en 1882; y ello porque la primera edición (en la Imprenta de Alfredo de Carlos Hierro, de Madrid) carece de fecha, y tanto el prólogo como la página final de la novela están firmados en octubre de 1882. Pero, como demostré en una detallada nota a mi edición de las cartas de Pardo Bazán

---

<sup>1</sup> Dada la índole bibliográfica de este trabajo, y para no acumular excesivamente el número de notas, indico de forma abreviada (Apellidos del autor, año: páginas) los trabajos que comento, cuya referencia bibliográfica completa consta al final.

a Pereda (González Herrán, 1983: nota 13), hay abundantes datos (en cartas particulares y en notas de prensa) que demuestran que la primera edición de *La Tribuna*, aunque estaba dispuesta desde algunos meses antes, no apareció hasta mediados de diciembre de 1883.

No tardarían mucho en publicarse las primeras reseñas: de ellas, recojo cuatro en la relación bibliográfica que va al final de estas páginas; la más temprana, en *Los Lunes de El Imparcial* el último día de ese mes y año, firmada por «Un lector» (que era José Ortega Munilla, director del periódico); una semana más tarde, el 7 de enero del 84, la de José Ixart [o Josep Yxart, como suele ser citado ahora] en la *Hoja literaria de los Lunes de La Época*; el 2 de marzo, la muy elogiosa de «Clarín» en *El Día*, que recogería posteriormente en su libro *Sermón perdido* (1885); y la de Jerónimo Vida, en el número 170 del *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*. A esas lecturas críticas inmediatas cabría añadir, como muestra del eco de *La Tribuna* en otros países e idiomas, los comentarios del hispanista francés Armand-Germain de Tréverret en la revista parisina *Le Correspondant*, en 1885 (rescatados por Díaz Lage, 2017).

Quiero iniciar con las reseñas de Jerónimo Vida y Leopoldo Alas mi repaso y comentario a la recepción crítica de la novela, porque ambas plantean una de las cuestiones más constantemente debatidas al respecto: la de su adscripción a una determinada escuela o estética literaria. El artículo de Vida, en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* comenzaba formulando unas curiosas y exageradas opiniones –muy representativas de ciertos sectores de aquella prensa– que pueden justificar lo extenso de la cita:

El naturalismo, esa peste de la literatura, esa escuela literaria hedionda y asquerosa que no puede aceptar ni propugnar ninguna persona de buena educación y buen gusto; esa invención e importación de la corrompida nación francesa, corroída por el virus de todas las concupiscencias nacidas y desarrolladas bajo el amparo de una torpe forma de gobierno; el naturalismo, que todos estos dictados recibe, y otros aún más subidos de color, de los críticos pulcros y de buen tono de la antigua escuela, ha hallado en España una insigne y enérgica *propagadora* en Emilia Pardo Bazán. Y ¡cosa rara! nuestra autora no sólo no peca por sus ideas liberales y avanzadas, sino que es ultra-conservadora, y *algo más* en política, y para colmo de espanto, una *fidalgá gallega*. Y es lo peor del caso que la célebre escritora, no se contenta con teorías, sino que, poniéndolas en obra, nos ensarta de cuando en cuando una novela en la cual practica punto por punto todos los preceptos de la nueva escuela (Vida, 1883).

Más ponderado es el juicio de Alas: «Un crítico pedía hace meses al naturalismo español más novelas y menos teorías (...) y la señora Pardo Bazán, después de publicar teorías tan bien pensadas como las de su *Cuestión palpitante*, da a la estampa su novela *La Tribuna*, naturalista por todos los lados». Y, tras mencionar algunos ejemplos, exclama: «Ese, ese es el arte; ese es

nuestro querido naturalismo, querido y calumniado; cuanto más calumniado más querido» (Alas, 2003: 543-544).

Notemos cómo Clarín (que –atendiendo a la petición de doña Emilia– había escrito un elogiosísimo prólogo para la edición en libro de *La cuestión palpitante*, aparecida meses antes) apoya su dictamen en la coincidencia cronológica entre las dos obras que la autora escribe – acaso simultáneamente– y publica entre 1882-1883, defendiendo la hipótesis, tan repetida luego, de que ambos títulos, *La cuestión palpitante* y *La Tribuna*, no son sino dos caras –la teoría y la práctica– de una misma opción estética: volveremos enseguida sobre esa idea. Pero antes me importa notar que también otras reseñas inmediatas aludieron a aquel ensayo: «No hace muchos meses que Emilia Pardo Bazán publicaba un libro titulado *La cuestión palpitante*, con el cual (...) declarábase ardiente partidaria del naturalismo y de su pontífice Zola. Con este lema viene al palenque *La Tribuna*», escribía Ortega Munilla. De manera más alusiva se pronunciaba Ixart, cuando afirmaba que «la autora de *La Tribuna* [...] se afilia con alma entera a la secta, hoy más que nunca. Fue primero su apologista, aunque no sin algunas reservas, con gran entusiasmo; y hoy, al pasar de nuevo de predicador a celebrante, se atiene al ritual con tal fervor y devota sumisión, que pueden contarla de los suyos los más fanáticos». Y el crítico de la Institución Libre de Enseñanza aludía a *La cuestión palpitante*, para advertir que, pese a rechazar en aquellos artículos el determinismo de Zola, su novela de 1883 no es «sino un estudio de la influencia de la educación y del medio».

Pues bien: fue nuestra recordada maestra Nelly Clemessy (fallecida no hace mucho, en septiembre de 2017, y que se habría sentido muy satisfecha de que la novela de las cigarreras coruñesas hubiese entrado en el *Programme de l'agrégation externe d'espagnol*) quien planteó de nuevo ese debate en una ponencia presentada en el Congreso «Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX» (Toulouse, noviembre de 1987, cuyas Actas se publicarían al año siguiente: Clemessy, 1988). Propuesta que, en cierta medida, entraba en discusión con la mía en ese mismo congreso (González Herrán, 1988), que situaba aquella novela en una estética compartida entre el costumbrismo romántico y el naturalismo positivista: algo que, muy recientemente, ha matizado y discutido de manera convincente Thion Soriano-Mollá, 2018. En ese debate (que deberíamos enmarcar en otros más amplios y complejos, como el del peculiar naturalismo español; o el del, más peculiar aún, naturalismo pardobazaniano) hemos de situar algunas de las aportaciones recogidas en la BIBLIOGRAFÍA: Round, 1983; Sobejano, 1988; Castro, 1993; también, en la medida en que se relaciona esta novela de Pardo



Bazán con *L'Assommoir*, de Zola, el trabajo de González-Arias, 1990; y, últimamente Bouhacein, 2018; Boyer, 2018b; Escudero, 2018; Garino-Abel, 2018.

Antes de seguir adelante, en esta revista de las principales cuestiones suscitadas por los dictámenes de la crítica, me importa hacer una consideración, que no sé si procede aquí, pues está bastante alejada (o es radicalmente diferente) de la manera en que a veces se suele considerar, estudiar y explicar esta novela. Frente a lecturas estructuralistas, semióticas, culturalistas, sociológicas, generológicas, mitocríticas, etc., yo defiendo una lectura histórico-literaria, que trata de situar *La Tribuna* en el momento en que se escribe, publica y lee. Pero una *situación* que no solo atienda al marco social, político, religioso, económico, laboral, de la España aquí recreada (entre 1867 y 1873), como hace –aportando documentación muy valiosa– Boyer en su libro de 2018, sino atendiendo también a las circunstancias biográficas de la propia escritora, como hizo Sotelo en su libro de 2010, y yo en mi artículo de 2012.

Pero, sobre todo, la historicidad cuya *situación* estoy postulando es la específicamente literaria, constituida por los movimientos, estéticas, escuelas y sistemas vigentes en las letras españolas (y europeas –especialmente, las francesas– que doña Emilia conocía bien) a la altura de 1883. Algunas de las interpretaciones desviadas –cuando no erróneas, o incompletas, a mi juicio– de *La Tribuna* se deben a que no se tiene en cuenta el «caldo de cultivo literario» en que tal obra se produjo.

Como también sería conveniente tener en cuenta algunas de las fuentes, especialmente las literarias (relatos, novelas, dramas...), pero también las periodísticas presentes a la novela; es lo que hizo Sotelo en su artículo de 2005, cuando señaló, en un episodio de la novela especialmente significativo, la presencia y citas textuales del olvidado drama revolucionario *¡Valencianos con honra!*, de Palanca y Roca. De modo que, algo que hasta entonces nos había parecido ingeniosa invención de la novelista, resultaba ser paráfrasis y comentario de una pieza estrenada en 1870 y que muy posiblemente algunos de los primeros lectores de *La Tribuna* habrían visto o habrían leído, y podrían recordar.

A este intento de situar esa novela en su contexto literario pretende contribuir mi artículo de 2011, que coloca la novela pardobazania de 1883 en la estela de las diversas «cigarreras»: la de Flores, en 1843; la de Sáez de Melgar, en 1872-1878 (como avanzó Enríquez de Salamanca en una ponencia de 1993, publicada en 2008); o la de la propia doña Emilia, en 1880-1882, de cuyo manuscrito se ocupó Díaz Lage en 2006.

Pero, sobre todas, la cigarrera sevillana que Mérimée hizo universal en *Carmen* (1845), recreada por Geroges Bizet (con Halévy y Meilhac) en su ópera de 1875. Y por cierto que, como curiosidad –ajena al propósito académico de este *dossier*, pero que sin duda interesará a sus lectores, cabe anunciar que también Amparo, la cigarrera coruñesa, aspira a compartir la gloria lírica de su colega sevillana: el escritor coruñés Javier Ozores y el músico montevideano Gabriel Bussi están preparando una ópera, *La Tribuna*, de la que han ofrecido públicamente algunos avances (que también pueden verse en *youtube*), y cuyo libreto, ampliamente presentado y comentado, se publica en el último número de la revista que lleva el nombre de nuestra novela (Bussi-Ozores Marchesi, 2017).

Pero volvamos al repaso-balance que nos viene ocupando. Sin duda alguna, uno de los aspectos de la novela más atendidos por la crítica es el que se refiere a su carácter *social, proletario, político, histórico* (aunque tales adjetivos no se refieran siempre a lo mismo): desde los estudios pioneros de Fuentes (1971), Gullón (1976) y Sánchez Reboledo (1979), a los de Henn (1984 y 1988), González-Arias 1986, Miranda (1987), Whitaker (1988), Scanlon (1989 y 1990), Jover Zamora (1991), Dupláa (1996), Bobadilla Pérez (2001 y 2016), Trueba (2002), Freán (2003), Ayala (2005), Durán (2007), Tinajero (2007), Tsuchiya (2008), Pardo Amado (2012), Chang (2014), Mateos (2014), Escudero (2018), Orobon (2018), Romon (2018): listado tan extenso como insuficientemente discriminado, pues reúne aportaciones –también desiguales en su valía– sobre aspectos muy diferentes. Pero los límites de este panorama no permiten que me detenga ahora en las convenientes distinciones. En todo caso, respecto a la dimensión «obrera» de la novela, quiero destacar –por su carácter muy específico– algunos trabajos que han señalado las notables correspondencias reales de la ficción pardobazaniana con la realidad fabril que tiene como referencia (Alonso Álvarez, 1990; Romero Masiá, 1997, 2007; Rodríguez González, 2005). Y también cabría incluir aquí mi lejano artículo sobre «un posible modelo real de la protagonista» (González Herrán, 1975), propuesta que, como ya advertí en mi anterior panorama de lecturas críticas, «acaso hoy no mantendría yo con la misma convicción» (González Herrán, 2007).

Más vigencia que esa *lectura proletaria* parece haber tenido –especialmente en estos últimos años, por razones que no será necesario recordar– el planteamiento supuestamente feminista de esa historia. Parece haberse producido un «descubrimiento de Amparo, la cigarrera» por parte de ciertas corrientes del hispanismo norteamericano (seguidas por otras europeas), especialmente interesadas en las lecturas en clave *de género*: una novela escrita por una mujer,

protagonizada también por una mujer (obrero con conciencia de clase, pero víctima de un seductor vil y militar), reúne demasiados ingredientes como para escapar de tales *lecturas*; que, sin compartirlas del todo, respeto y aprecio, pues las hay merecedoras de atenta consideración, por su inteligente planteamiento. Entre ellas, merecen citarse las de Porrúa (1989), Scanlon (1989 y 1990), Vásquez (1990), Dupláa (1996), Rosario-Vélez (1998), Blanco Corujo (2001), Bobadilla Pérez (2001), Goldman (2006), Tsuchiya (2008); y, entre las aportaciones más recientes, Vallejos (2016), Orobon (2018), Romon (2018). Con todo, quiero destacar la de Scanlon (1990), cuya propuesta acaso sea modelo, no siempre reconocido, de otras aportaciones.

También me parecen especialmente sugestivas algunas lecturas que se han fijado en un aspecto decisivo en el personaje protagonista, la Amparo-*lectora*, fuertemente condicionada por su género y por su clase: oradora política, «mujer nueva» y obrera concienciada por la lectura de periódicos revolucionarios, todo lo cual confiere su especial sentido a la novela (Trueba, 2002; McKenna, 2004; Patiño Eirín, 2005 y 2007; Sotelo, 2007; Tinajero, 2007; Tsuchiya, 2008; Guardiola Tey, 2009).

En todo caso, en tiempos como los que corren, cuando el movimiento feminista parece avanzar de manera imparable, con todo derecho y justicia histórica, conviene ser prudente y no olvidar –como a veces se hace– que la novela fue escrita en las décadas finales del siglo XIX, por una mujer de familia aristócrata, educada como lo eran las mujeres de su clase y su tiempo, para ser leída por lectores –también lectoras, aunque acaso menos– de entonces, con los prejuicios propios de su clase, su género y su época. Por supuesto que hoy tenemos derecho – y acaso obligación– a leerla, interpretarla y valorarla de otra manera, la que nos impone nuestra actual visión del mundo. Pero no sería acertado (ni justo) que pretendamos imponer esa consideración actual como la única válida y posible, ignorando, desdeñando o suprimiendo cualquiera otra que no coincida con esa perspectiva.

En este repaso bibliográfico-crítico que nos viene ocupando hay un aspecto que aún no he mencionado, pese a que tal vez tendría que haber sido el primero en considerar: me refiero a las ediciones de la novela, también mencionadas en la relación BIBLIOGRAFÍA CITADA, y que merecen ser comentadas con detenimiento.

Después de aquella primera edición sin fecha, aparecida en diciembre de 1883, la novela ha conocido varias reediciones, entre las que cabe comentar aquellas más o menos críticas, prologadas, y anotadas. La más antigua es la recogida en el tomo II de las mal llamadas *Obras Completas* de la editorial Aguilar (1947, reeditada e impresa repetidas veces en los años

siguientes), con breve prólogo firmado por Federico Carlos Sáinz de Robles; escasamente rigurosa desde el punto de vista textual y carente de notas.

La siguiente, ya exenta, que tuvo cierta difusión, por haber aparecido en una colección de bolsillo, muy barata, fue prologada por José Hesse, en la editorial Taurus (1968). Algunos años más tarde (1973) se publica la primera que realmente merece ser tomada en cuenta, y que aún conserva buena parte de su reconocido prestigio: me refiero a la de Benito Varela Jácome, que no puedo juzgar de manera imparcial porque, como ya conté en mi artículo de 2007 (que ahora cito), «cuando estaba en prensa aquella edición, ayudé a don Benito (entonces Catedrático en el Instituto donde yo me iniciaba como docente, bajo su tutela) en la enojosa tarea de corrección de pruebas; lectura obligadamente minuciosa, que me confirmó el extraordinario talento novelístico de una autora de quien sólo había leído, además de algunos cuentos, *Los Pazos de Ulloa*. No sé si será esa la razón que me lleva a preferir la novela de 1883 a la de 1886: preferencia de lector, pero también –o más– de profesor que disfruta explicándola y comentándola con sus alumnos, de crítico que se ha ocupado de ella en algunos trabajos. El primero de ellos, que inició mi ya larga dedicación a doña Emilia, deriva precisamente de aquella atenta lectura de corrector de pruebas» (González Herrán, 2007: 29).

Durante mucho tiempo esa ha sido la edición *canónica*, utilizada y citada en la mayor parte de los estudios dedicados a la novela; y es la que aparece como recomendada en el *Programme de l'agregation externe d'espagnol*. Aunque mantenga buena parte de su vigencia, a partir de 2002 compite en el mercado con la excelente de Sotelo, cuyo estudio introductorio constituye una excelente explicación, interpretación y valoración crítica de la novela, cuyo texto, además, está minuciosa y certeramente anotado.

Poco antes que ella, había aparecido en 1999 la edición (sin notas, por exigencias de la editorial), que yo mismo he preparado y prologado con Darío Villanueva para el primer volumen de las *Obras Completas* de la autora en la Biblioteca Castro. Y, por último, cabe recomendar la edición digital incluida entre las obras de nuestra autora recogidas en el portal «Emilia Pardo Bazán», dirigido por la profesora Ana María Freire en la «Biblioteca Virtual Cervantes».

Precisamente esta misma especialista es autora de un artículo sobre las traducciones de nuestra autora, donde, entre otras, se menciona una de *La Tribuna* al francés firmada por Charles Waternau, que no conocemos porque acaso solo se publicó, antes de 1886, en la prensa periódica; y cataloga también otra de E. Dumanets, al ruso, cuyo título podemos transcribir como *Doch' goroda* [*Hija del pueblo*], publicada en San Petersburgo en 1893. De traducciones

más recientes, tengo noticia de dos al inglés: la de Walter Borenstein (*The Tribune of the people*), publicada en Londres (1999), y la de Graham Whittaker, en Liverpool (2017). Hay otra, al gallego, firmada por David Couso y publicada en la villa coruñesa de Noia, en 2011.

Quedaría incompleto este panorama crítico sobre la novela que nos ocupa si olvidásemos el espacio a ella dedicado en las más importantes monografías sobre su autora; sea porque dedican capítulos o epígrafes concretos a *La Tribuna*, sea por el interés de sus alusiones a la novela de 1883, en estudios de más carácter general. Por ello, me limito aquí a una simple mención (ordenada cronológicamente), remitiendo a las páginas correspondientes en cada uno de ellos: Balseiro (1933), González López (1944), Baquero Goyanes, (1954-1955), Brown (1957), Osborne (1964), Pattison (1971), Clemessy (1973), Varela Jácome (1973), Hemingway (1983), Velasco Souto (1987), Domenech Montagut (2000).

Aunque, en los límites de este informe, no cabe que me detenga a reseñar –ni menos discutir– en detalle toda la bibliografía crítica citada en las páginas precedentes, sí importa advertir que hay aún aspectos de la novela pendientes de consideración. Hasta hace poco, eran escasos los estudios sobre sus técnicas narrativas, o los de índole estilística (salvo las observaciones de Sobejano 1988) y, con enfoque semiótico (Mbarga 2005; Goldman 2006), o mitocrítico (Santillana 2009); entre las aportaciones más recientes cabe mencionar a Bouhacein (2018), Garino-Abel (2018).

Otra línea muy sugestiva, pero todavía insuficientemente estudiada, es la referida al espacio narrativo de la novela: Varela Jácome, en su edición de 1975, se detuvo en mostrar los referentes urbanísticos de Marineda (con datos que necesitan ser precisados, corregidos y completados). Posteriormente Álvarez Méndez (2007) y Thion (2012) han profundizado en esa dimensión, tanto en su dimensión sociológica como en la estrictamente narrativa o funcional. También Boyer, en su reciente libro (2018a) dedica una especial atención a este asunto, con una detallada enumeración de los «diferentes lugares convocados en la novela». A ello puedo añadir una información que, lamentablemente, solo es posible conocer visitando la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, en A Coruña: sus responsables han confeccionado unos grandes carteles, colocados en una de sus salas, que permiten comparar ambas ciudades: Marineda y A Coruña. Uno de los carteles ofrece la relación numerada de los lugares, iglesias, paseos, calles... mencionados en *La Tribuna*, con sus correspondientes denominaciones actuales; el otro cartel reproduce un plano de la ciudad, tal como era en los años en que transcurre la acción de la novela (1867-1873), localizando en él los topónimos que figuran en aquella relación de topónimos.

Por otra parte, aunque se ha estudiado la dimensión social, política e histórica de la historia contada en *La Tribuna*, habría que ampliar la indagación documental en la línea esbozada por Sotelo Vázquez en su artículo de 2007, a propósito de los referentes históricos más próximos y directos: la actividad política coruñesa entre 1868 y 1873, según se refleja en los testimonios coetáneos; preferentemente los periodísticos, que fueron sus fuentes documentales, pero no sólo ellos. En este sentido, me parece muy sugestiva y convincente la propuesta de Boyer (2018a), cuando cita el «Pacto Federal Galacio-Asturiano», fechado el 18 de junio de 1869 (al que doña Emilia, en sus «Apuntes autobiográficos» de 1886, denomina «famoso pacto»), como referente de «la Unión del Norte» que «los Delegados de Cantabria» firman en Marineda, en un episodio que significa la consagración de Amparo como *Tribuna* del pueblo.

Los resultados de tales pesquisas serían, además, muy provechosos para otra interesante dimensión, que mezcla lo biográfico y lo histórico: dado que hoy conocemos bien los primeros escritos de la autora, publicados o inéditos (González Herrán 2006), varios de ellos fechados precisamente en los años referidos en la novela, resulta sugestivo –como hago en mi trabajo de 2012– considerar la historia de Amparo en paralelo con la de su autora: nacidas ambas en los primeros años 50 del XIX, y con responsabilidades propias de mujeres adultas cuando aún son adolescentes, en 1868 (Emilia se casa; Amparo trabaja ya en la fábrica de tabacos); con intereses parecidos, pese a la gran distancia social, económica y cultural que las separa: la lectura de periódicos y panfletos o folletines políticos, la afición por el teatro; testigos, cada una desde su propia atalaya ideológica y social, de la compleja situación política tras la Gloriosa, según su reflejo en la capital provinciana; y finalmente, en lugares muy distantes cuando se proclama la República, en febrero de 1873: Amparo, madre soltera y abandonada en Marineda; Emilia, de viaje familiar por Europa, en París.

En relación con los «papeles de doña Emilia» conservados en el Archivo de la Real Academia Galega, en A Coruña (cfr. González Herrán, 2005), aún están pendientes de estudiar, entre los manuscritos de la autora, algunos relativos a esta novela, –muestras de su fase de redacción y gestación: además los trabajos de Bernardi (2007) y en algún aspecto también– el de Díaz Lage (2006), hay que mencionar el de Patiño Eirín (2012), que merece ser ampliado y continuado.

Concluyo con lo que acaso debería haber comenzado, pero que deliberadamente he querido dejar para el final: la referencia a los tres libritos que, hasta ahora, se han dedicado monográficamente a *La Tribuna*. El más antiguo, publicado en 2010, es el de Marisa Sotelo Vázquez, titulado *La cigarrera revolucionaria...: un rápido repaso a su índice puede darnos*

somera idea de su contenido y extraordinaria utilidad. Tras un completo «Cuadro cronológico», que recoge una minuciosa bibliografía de Emilia Pardo Bazán, cotejada con una relación de los acontecimientos históricos y los artístico-culturales, tanto europeos como españoles, se ofrece una sugestiva lectura e interpretación histórica de la novela, con el certero título «De la Gloriosa a la República Federal en *La Tribuna*», a través de cinco epígrafes ( «La historia en la ficción narrativa de EPB, «La historia en la escritura realista: *La Tribuna*», «De los *Apuntes autobiográficos* a *La Tribuna*: los sucesos históricos, materia de los recuerdos y de la ficción narrativa», «La historia oficial, en *La Tribuna*», «La intrahistoria en *La Tribuna*») que le permiten formular una sugestiva y convincente interpretación de la novela. Y tras una acertada selección de veinte fragmentos muy significativos, que dan cabal idea del desarrollo de su trama argumental, cierra el volumen una muy completa y actualizada (hasta entonces) bibliografía, con la relación de los trabajos citados, otros estudios sobre *La Tribuna*, y una selección de los más importantes y solventes dedicados a la autora.

El segundo libro que también quiero recomendar es el de Christian Boyer: *Emilia Pardo Bazán. «La Tribuna»*, aparecido hace pocos meses, está expresamente dedicado a quienes preparan estas Pruebas de *Agrégation*. Por ello, se abre con un amplio panorama, «Repères», dedicado al Realismo y el naturalismo en España. Sigue un capítulo dedicado a la autora y su obra, con especial atención a los dos libros más pertinentes aquí: *La cuestión palpitante* y *La Revolución y la novela en Rusia*, con las polémicas que ambos suscitaron. El capítulo siguiente se ocupa de los referentes históricos (el sexenio democrático) que enmarcan la novela. Y el resto del libro -más de su mitad- ofrece un detenido estudio de la novela en sus diferentes aspectos: la historia, el papel de la prensa y del teatro, la cuestión religiosa, los espacios y lugares, los personajes (con especial atención a Amparo, Baltasar, Chinto, las compañeras cigarreras), las estrategias narrativas, la ironía...

Hasta aquí, las lecturas críticas que –según mis pesquisas– ha suscitado *La Tribuna*, desde su aparición en 1883 hasta 2018. Su inclusión, en ese año, como una de las obras de lectura en los Programas del *Concours externe de l'agrégation du second degré*, para las sesiones de 2019 y 2020, y del *Concours externe du Capes et Cafep-Capes*, para la sesión de 2020, está suscitando una renovada atención, especialmente por parte del hispanismo francés, lo que sin duda dará origen a nuevas y sugestivas aportaciones, como las reunidas en este *dossier*.

**Bibliografía citada**

ALAS, Leopoldo, *Clarín*, «*La Tribuna*. Novela original de doña Emilia Pardo Bazán», *El Día*, 2 de marzo de 1884; recogido en *Sermón perdido*, Madrid, Fernando Fe, 1885, p. 111-119; ahora en *Obras Completas*, IV, *Crítica (Segunda parte)*, L. Bonet, J. Estruch y F. Navarro ed., Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, p. 541-545.

ALONSO ÁLVAREZ, Luis, «A Palloza que viu doña Emilia», en *As tecedeiras do lume. Historia da Fábrica de Tabacos da Coruña*, Vigo, A Nosa Terra, 1990, p. 85-120.

ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia, «La dimensión espacial narrativa: *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna*, 5, 2007, p. 121-147; se puede consultar en:

<http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/115/111>

AYALA, María de los Ángeles, «El proletariado, tema costumbrista y novelístico en el corpus literario de Emilia Pardo Bazán», *Cahiers Galiciennes*, 4, décembre 2005, *Hommage à Emilia Pardo Bazán*, Centre d'Études Galiciennes, Université de Rennes-2, p. 125-136.

BAQUERO GOYANES, Mariano, «La novela naturalista española. Emilia Pardo Bazán», *Anales de la Universidad de Murcia*, XIII, 1954-1955, p. 157-234 y 539-639 [sobre *La Tribuna*: p. 185, 559-560, 590-592, 611-612, 624-625]; se puede consultar en: <https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/21211>. Hay edición en libro, Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 1986.

BALSEIRO, José Agustín, «Emilia Pardo Bazán», en *Novelistas españoles modernos*, New York: The Macmillan Company 1993), Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1977, p. 227-275 [sobre *La Tribuna*, p. 234-238].

BERNARDI, Andrea, «Edición genética y estudio del prólogo y del epílogo inédito de *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna*, 5, 2007, p. 149-167; puede consultarse en: <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/116/112>

BLANCO CORUJO, Olivia, «La mirada fotográfica de Emilia Pardo Bazán. Notas sobre *La Tribuna*», en C. Segura Graíño (coord.), *Feminismo y misoginia en la literatura española: fuentes literarias para la historia de las mujeres*, Madrid, Narcea, 2001, p. 123-138.

BOBADILLA PEREZ, María, «Representación de la comunidad obrera femenina en la novela de Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*», *HiperFeira Arts&Literature International Journal*, nº 0, spring 2001, p. 18-30; se puede consultar en:

[www.ic.sunysb.edu/Publish/hiper/num0/issue0.htm](http://www.ic.sunysb.edu/Publish/hiper/num0/issue0.htm)

\_\_\_\_\_, «Propuesta didáctica interdisciplinar en torno a las costumbres, ritos y tradiciones de las cigarrerías, como ejemplo del patrimonio inmaterial de la cultura hispánica», *Huarte de San Juan. Filología y Didáctica de la Lengua*, 16, 2016, p. 138-156: se puede consultar en: [https://academica-](https://academica-e.unavarra.es/bitstream/handle/2454/22722/HSJ_Filolog%C3%ADa_16_2016_Propuesta.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

[e.unavarra.es/bitstream/handle/2454/22722/HSJ\\_Filolog%C3%ADa\\_16\\_2016\\_Propuesta.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://academica-e.unavarra.es/bitstream/handle/2454/22722/HSJ_Filolog%C3%ADa_16_2016_Propuesta.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

BOUHACEIN, Caroline, «Emilia Pardo Bazán et la peinture de la réalité dans *La Tribuna*», *Narraplus*, 2, *La Tribuna. Emilia Pardo Bazán*, 2018, E. Delrue, X. Escudero, N. Noyaret, G. Palomar coords.; se puede consultar en: <http://narrativaplus.org/Narraplus2/C-Bouhacein.pdf>

BOYER, Christian, *Emilia Pardo Bazán. «La Tribuna»*, Paris, Atlante (Clefs-concours), 2018.

\_\_\_\_\_, «*La Tribuna*: le déterminisme à l'épreuve du dédoublement et de la scission», *Narraplus*, 2, *La Tribuna. Emilia Pardo Bazán*, 2018, E. Delrue, X. Escudero, N. Noyaret, G. Palomar coords.; se puede consultar en: <http://narrativaplus.org/Narraplus2/C-Boyer.pdf>

BROWN, Donald Fowler, *The Catholic Naturalism of Pardo Bazán*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1957 [sobre *La Tribuna*: p. 73-83].

BUSSI, Gabriel y OZORES MARCHESI, Javier, «*La Tribuna*: Drama Musical en Tres Actos: música de Gabriel Bussi, libretto de Javier Ozores Marchesi, basado en la novela de Emilia



Pardo Bazán *La Tribuna*», *La Tribuna*, 12, 2017, p. 199-242; se puede consultar en: <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/260/284>; también se pueden escuchar algunos fragmentos en YOUTUBE:

<https://www.youtube.com/watch?v=UUnEoacDu9o>

<https://www.youtube.com/watch?v=t2oPjKCQHV8>

<https://www.youtube.com/watch?v=RVf7UIX5KBM>

[https://www.youtube.com/watch?v=4yUG\\_mdjJjk](https://www.youtube.com/watch?v=4yUG_mdjJjk)

CASTRO, Pécio B. de, «Acercamiento al naturalismo español de Emilia Pardo Bazán en *La Tribuna*», en *De la Península hacia Latinoamérica. El naturalismo social en Emilia Pardo Bazán, Eugenio Cambaceres y Aluisio de Azevedo*, New York, Peter Lang, 1993, p. 19-56.

CLEMESSY, Nelly, *Emilia Pardo Bazán romancière (La critique, la théorie, la pratique)*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1973 [sobre *La Tribuna*: p. 200-202, 274-297, 388-405].

\_\_\_\_\_, «De *La cuestión palpitante* a *La Tribuna*: teoría y praxis de la novela de Emilia Pardo Bazán», en Y. Lissorgues (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 485-496.

CLIMENT-ESPINO, Rafael, «Culinaria, recetarios y clase social en *La Tribuna* y *Los Pazos de Ulloa*», *Hispanófila*, n° 174, junio 2015, p. 153-169.

CHANG, Julia H., «“Tiempo loco”: Queer Temporality in Emilia Pardo Bazán’s *La Tribuna*», *Revista de Estudios Hispánicos*, XLVIII, 3, Octubre 2014, p. 549-569.

DÍAZ LAGE, Santiago, «Dos versiones de «La cigarrera», texto olvidado de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna*, 4, 2006, p. 355-384; se puede consultar en: <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/83/80>

\_\_\_\_\_, «Tres críticos franceses de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna*, 12, 2017, p. 131-166; se puede consultar en: <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/249>

DOMENECH MONTAGUT, Asunción, *Género y enfermedad mental: trastornos psíquicos en las novelas de Emilia Pardo Bazán*, Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2000 [sobre *La Tribuna*, p. 54-55].

DUPLÁA, Cristina, ««Identidad sexuada» y «conciencia de clase» en los espacios de mujeres de *La Tribuna*», *Letras Femeninas*, 22, 1-2, 1996, p. 189-201.

DURÁN VÁZQUEZ, José Francisco, «*La Tribuna*, una novela a caballo entre dos mundos», *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* [publicación electrónica de la Universidad Complutense], 15, 2007.1.

ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Cristina, «*Rosa la cigarrera de Madrid* (1872) de Faustina Sáez de Melgar como modelo literario de *La Tribuna* (1883) de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna*, 6, 2008, p. 135-148; se puede consultar en:

<http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/145/141>

ESCUADERO, Xavier, «*La Tribuna* (1883) y *La mujer de todo el mundo* (1885): dos casos del naturalismo español», *Narraplus*, 2, *La Tribuna. Emilia Pardo Bazán*, 2018, E. Delrue, X. Escudero, N. Noyaret, G. Palomar coords.; se puede consultar en: <http://narrativaplus.org/Narraplus2/Escudero.pdf>

FLORES, Antonio, «*La cigarrera*», en *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, I. Boix, 1843-1844, II, p. 327-337.

FREÁN HERNÁNDEZ, Óscar, «La sociabilidad obrera coruñesa a través de una obra de Emilia Pardo Bazán: *La Tribuna* (1882)», *Zainak. Cuadernos de Antropología: Etnografía*, Sociedad de Estudios Vascos, n° 23, 2003, p. 327- 333.

FREIRE LÓPEZ, Ana María, «Las traducciones de la obra de Emilia Pardo Bazán en vida de la escritora», *La Tribuna*, 3, 2005, p. 21-38; se puede consultar en:

<http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/44/40>

- FUENTES, Víctor, «La aparición del proletariado en la novelística. Sobre *La Tribuna*», *Grial*, 31, 1971, p. 90-94.
- GARINO-ABEL, Laurence «El personaje femenino de *La Tribuna* en la novela epónima de Emilia Pardo Bazán o cómo resistirse a la caricatura naturalista», *Narraplus*, 2, *La Tribuna. Emilia Pardo Bazán*, 2018, E. Delrue, X. Escudero, N. Noyaret, G. Palomar coords.; se puede consultar en: <http://narrativaplus.org/Narraplus2/L-Garino-Abel.pdf>
- GOLDMAN, Silvia, «¿Ser o Tener? Una versión de cómo Amparo se convirtió en *La Tribuna*», *LLJournal*, 1.1, 2006, p. 62-72; se puede consultar en: <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2006-1-goldman-texto/>
- GONZÁLEZ-ARIAS, Francisca, «*La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán, como novela histórica», *Anales Galdosianos*, 19, 1986, p. 133-140.
- \_\_\_\_\_, «Parallels and Parodies: Emilia Pardo Bazán's Response to Émile Zola (*La Tribuna* and *L'Assommoir*)», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVII, n° 4, 1990, p. 369-378.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, «*La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán y un posible modelo real de su protagonista», *Ínsula*, n° 346, septiembre de 1975, p. 1, 6-7.
- \_\_\_\_\_, «Emilia Pardo Bazán y José María de Pereda: algunas cartas inéditas», *BBMP*, LIX, 1983, p. 259-287.
- \_\_\_\_\_, «*La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán, entre romanticismo y naturalismo», en Y. Lissorgues (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 497-512.
- \_\_\_\_\_, «Manuscritos e inéditos de Emilia Pardo Bazán (en el Archivo de la R.A.G.)», en J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela, eds., *Actas del Simposio «Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión»*, A Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2005, p. 33-66.
- \_\_\_\_\_, «Cómo se hace una escritora: La joven Emilia Pardo Bazán (1865-1875)», en M. P. Celma Valero y C. Morán Rodríguez (eds.), *Con voz propia. La mujer en la literatura española de los siglos XIX y XX*, Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2006, p. 73-102.
- \_\_\_\_\_, «Lecturas críticas de *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán: 1883-2008», *La Tribuna*, 5, 2007, p. 29-39; se puede consultar en: <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/111/107>
- \_\_\_\_\_, «La cigarrera y el militar: *Carmen* (1845), de Prosper Mérimée; *La Tribuna* (1883), de Emilia Pardo Bazán; y algunos textos más», en E. Rubio Cremades, M. Sotelo Vázquez, V. Trueba Mira, B. Ripoll Sintés (eds.), *La literatura española del siglo XIX y las Literaturas Europeas*, Barcelona, Universitat de Barcelona- P.P.U., 2011, p. 193-206.
- \_\_\_\_\_, «Historia, ficción y biografía en *La Tribuna* (1883) de Pardo Bazán: Emilia y Amparo entre 1867-1873», en R. Gutiérrez Sebastián, B. Rodríguez Gutiérrez (eds.), *Individuo y Sociedad en la literatura del XIX*, Santander, Tremontorio ediciones, 2012, p. 309-320.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio, *Emilia Pardo Bazán: novelista de Galicia*, New York, Hispanic Institute, 1944 [sobre *La Tribuna*, p. 158-162].
- GUARDIOLA TEY, M<sup>a</sup> Luisa, «Discurso alternativo y subjetividad femenina. El caso de Amparo en *La Tribuna*», en J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín, E. Penas Varela (eds.), *La Literatura de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña: RAG-Fundación Caixa Galicia, 2009, p. 335-345.
- GULLÓN, Germán, «¿Es *La Tribuna* novela social?», en *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1976, p. 43-64.
- HEMINGWAY, Maurice, *Emilia Pardo Bazán. The Making of a Novelist.*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983 [sobre *La Tribuna*: p. 13-15].
- HENN, David, «Aspectos políticos de *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán», en J. M. Ruiz

Veintemilla (ed.), *Estudios dedicados a James Leslie Brooks*, Barcelona, Puvill Libros, 1984, p. 77-90.

\_\_\_\_\_, «Revolution and Republicanism in *La Tribuna*», en *The Early Pardo Bazán. Theme and Narrative Technique in the Novels of 1879-1899*, Liverpool, Francis Cairns, 1988, p. 105-133.

IXART, José, «Literatura española. *La Tribuna*, original de Emilia Pardo Bazán», *La Época. Hoja Literaria de los Lunes*, Madrid, 7 de enero de 1884; recogido en R. Cabré (ed.): J. Yxart, *Crítica dispersa (1883-1893)*, Barcelona, Lumen, 1996, p. 193-200.

JOVER ZAMORA, José María, «*La Tribuna*, símbolo de la Revolución», en *Realidad y mito de la Primera República. Del «Gran Miedo» meridional a la utopía de Galdós*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 93-96.

MATEOS, Ana, «Fantasies of Race: A Transatlantic Approach to Class and Sexuality in Emilia Pardo Bazán's *La Tribuna*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 92, 5, 2015, p. 531-549.

MAYO, Ángel-Fernando, «Carmen y Amparo», en *XLVI Festival de Ópera de La Coruña*, octubre-noviembre 1998, A Coruña: Asociación de Amigos de la Ópera, 1998; se puede consultar en: <https://www.mundoclasico.com/articulo/582/Carmen-y-Amparo>

MBARGA, Jean-Claude, «Semiótica del discurso en *La Tribuna* (1882), de Emilia Pardo Bazán», *Estudios Filológicos*, 40, 2005, p. 139-150; también en *Opción*, Univ. del Zulia, en Maracaibo, Venezuela, vol. 21, n° 47, agosto 2005, p. 62-81.

MCKENNA, Susan M., «Reading Practices in Pardo Bazán's *La Tribuna*», *Letras Peninsulares*, 17.3, 2004, p. 559-570.

MIRANDA GARCÍA, Soledad, «La cuestión social en la novela española: *La Tribuna* (1882), *La Espuma* (1891), *El intruso* (1904)», en *El reformismo social en España: La comisión de Reformas Sociales*. Actas de los IV Coloquios de Historia [Madrid, 1985], Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987, p. 103-114.

OROBON, Marie-Angèle, «*La Tribuna*: une illusion lyrique?», *Narraplus*, 2, *La Tribuna. Emilia Pardo Bazán*, 2018, E. Delrue, X. Escudero, N. Noyaret, G. Palomar coords; se puede consultar en: <http://narrativaplus.org/Narraplus2/MA-Orobon.pdf>

OSBORNE, Robert E., *Emilia Pardo Bazán. Su vida y sus obras*, México, Ediciones de Andrea, 1964 [sobre *La Tribuna*: p. 44-50].

PARDO AMADO, Diego: «As cigarreiras na literatura: *La Tribuna* (1883) de Emilia Pardo Bazán», en: [Olivia Rodríguez-González, Laura Carballo Piñeiro, Burghard Baltrusch \(eds.\), \*Novas achegas ao estudo da cultura galega II \[Recurso electrónico\]: enfoques socio-históricos e lingüístico-literarios\*, A Coruña: Universidade da Coruña, 2012, p. 235-242; se puede consultar en: \[https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/13232/CC-128\\\_art\\\_20.pdf?sequence=1&isAllowed=y\]\(https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/13232/CC-128\_art\_20.pdf?sequence=1&isAllowed=y\)](#)

PARDO BAZÁN, Emilia, «La cigarrera», en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas. Estudio completo de la mujer en todas las esferas sociales. Sus costumbres, su educación, su carácter. Influencia que en ella ejercen las condiciones locales y el espíritu general del país a que pertenecen. Obra dedicada a la mujer por la mujer y redactada por las más notables escritoras hispano-americano-lusitanas, bajo la dirección de la señora doña Faustina Saez de Melgar*, Barcelona, Biblioteca Hispano Americana-Establecimiento Tipográfico-editorial de Juan Pons, s. a. [1880-1882], p. 797-802.

\_\_\_\_\_, *La cuestión palpitante* [1882-1883] (edición, estudio introductorio, notas y apéndice de J. M. González Herrán), Barcelona-Santiago de Compostela, Anthropos-Universidade de Santiago, 1989.

\_\_\_\_\_, *La Tribuna*, novela original, Madrid, Alfredo de Carlos Hierro, sin fecha [1883].

\_\_\_\_\_, *Дочь города [Hija del pueblo]*, trad. por E. Dumanets, San Petersburgo, Imprenta Suvarib, 1893.

\_\_\_\_\_, *La Tribuna*, ed., estudio preliminar de F. C. Sainz de Robles, en *Obras Completas*, II, Madrid, Aguilar, 1947.

\_\_\_\_\_, *La Tribuna*, ed. e introducción de J. Hesse, Madrid, Taurus, 1968.

\_\_\_\_\_, *La Tribuna*, ed., introducción y notas de Benito Varela Jácome, Madrid, Cátedra, 1975.

\_\_\_\_\_, *La Tribuna*, ed. y prólogo de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, en *Obras Completas*, vol. I, Madrid, Biblioteca Castro, 1999.

\_\_\_\_\_, *La Tribuna* [edición digital en la «Biblioteca Virtual Cervantes»], en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-tribuna--0/html/>

\_\_\_\_\_, *The Tribune of the people* (transl. Walter Borenstein), Lewisburg-Cranbury-London: Bucknell University Press-Associated University Presses, 1999.

\_\_\_\_\_, *La Tribuna*, ed., introd. y notas de Marisa Sotelo Vázquez, Madrid, Alianza Editorial, 2002.

\_\_\_\_\_, *A Tribuna* (trad. de David G. Couso; prólogo de Yago Rodríguez Yáñez), Noia, A Coruña, Toxosoutos, 2011.

\_\_\_\_\_, *La Tribuna* (translation, introducción and notes by Graham Whittaker), Liverpool, Liverpool University Press, 2017.

PATIÑO EIRÍN, Cristina, «Lectoras en la obra de Pardo Bazán», en V. Trueba Mira, E. Rubio Cremades, P. Miret, L. F. Díaz Larios, J. F. Botrel, L. Bonet (eds.), *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*, Actas del III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, Barcelona, Universitat de Barcelona-PPU, 2005, p. 293-306.

\_\_\_\_\_, «Epifanías oratorias en *La Tribuna*, mujer nueva», *La Tribuna*, 5, 2007, p. 101-120; se puede consultar en: <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/114/110>

\_\_\_\_\_, «Operaciones de reescritura de *La Tribuna*, de Pardo Bazán», en R. Gutiérrez Sebastián, B. Rodríguez Gutiérrez (eds.), *Individuo y Sociedad en la literatura del XIX*, Santander, Tremontorio ediciones, 2012, p. 343-363.

PATTISON, Walter T., *Emilia Pardo Bazán*, New York: Twayne Publishers, 1971 [sobre *La Tribuna*: p. 45-47].

PORRÚA, M<sup>a</sup> Carmen, «Una lectura feminista de *La Tribuna*, de Pardo Bazán», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVII, 1989, p. 203-219.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Olivia, «Marineda dende a fábrica de tabacos e outros escritos sobre Emilia Pardo Bazán», *Cahiers Galiciennes*, 4, decembre 2005, *Hommage à Emilia Pardo Bazán*, Centre d'Études Galiciennes, Université de Rennes-2, p. 107-124 [sobre *La Tribuna*, p. 107-115].

ROMERO MASIÁ, Ana, *A fábrica de tabacos da Palloza. Producción e vida laboral na decana das fábricas coruñesas*, A Coruña: F.A.B.T.-U.G.T. Galicia, 1997.

\_\_\_\_\_, «As cigarreiras que coñeceu dona Emilia», *La Tribuna*, 5, 2007, p. 41-76; se puede consultar en: <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/112/108>

ROMON, Eugénie, «*La Tribuna*: les limites de la libération du peuple», *Narraplus*, 2, *La Tribuna. Emilia Pardo Bazán*, 2018, E. Delrue, X. Escudero, N. Noyaret, G. Palomar coords.; se puede consultar en: <http://narrativaplus.org/Narraplus2/E-Romon.pdf>

ROSARIO-VÉLEZ, Jorge, «Transgresión y colectividad femenina en *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán», en *Romance Languages Annual*, IX, 1998, p. 674- 680.

ROUND, Nicholas G., «Naturalismo e ideología en *La Tribuna*», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1983, p. 325-343.

SÁEZ DE MELGAR, Faustina, *Rosa, la cigarrera de Madrid*, Barcelona, Juan Pons, 1872 y 1878.

- SÁNCHEZ REBOREDO, José, «Emilia Pardo Bazán y la realidad obrera: notas sobre *La Tribuna*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 351, septiembre de 1979, p. 567-580.
- SANTILLANA, Daniel, «La luz como símbolo en *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán» *Destiempos* [México], año 4, n° 19, marzo-abril 2009, p. 122-142; se puede consultar en: <http://www.destiempos.com/n19/santillana.pdf>
- SCANLON, Geraldine M., «Ideología y experiencia femenina en *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán», en *Mujeres y hombres en la formación del Pensamiento Occidental* (Actas de las VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Madrid 1988), vol. II, (V. Maquieira D'Angelo, G. Gómez-Ferrer Morant, M. Ortega López, eds.), Madrid, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer-Universidad Autónoma de Madrid, 1989, p. 289-299.
- \_\_\_\_\_, «Class and Gender in Pardo Bazán's *La Tribuna*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVII, 1990, p. 137-150.
- SOBEJANO, Gonzalo, «El lenguaje de la novela naturalista [en *La Tribuna*]», en Y. Lissorgues (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 583-615.
- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa, «Introducción» a Pardo Bazán, 2002, p. 7-33.
- \_\_\_\_\_, «El personaje de Chinto en *La Tribuna*. Entre la caracterización naturalista y la mirada aristocrática de doña Emilia Pardo Bazán», *Moenia*, 8, 2002, p. 65-78.
- \_\_\_\_\_, «¡Valencianos con honra!, de Palanca y Roca, hipotexto de «Ensayo sobre literatura dramática revolucionaria» de *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna*, 3, 2005, p. 137-148; se puede consultar en: <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/49/46>
- \_\_\_\_\_, «Amparo lee periódicos: La función educativa de la prensa revolucionaria en *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna*, 5, 2007, p. 77-99; se puede consultar en: <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/113/109>
- \_\_\_\_\_, *La cigarrera revolucionaria: La Tribuna de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Ediciones del Orto-Universidad de Minnesota, 2010.
- THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores, «Realismo y espacio urbano: Notas sobre *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán», *Anales de Literatura Española*, 24, 2012, p. 195-213; se puede consultar en: [http://www.cervantesvirtual.com/portales/anales\\_literatura\\_espanola/obra/n-24-2012/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/anales_literatura_espanola/obra/n-24-2012/)
- \_\_\_\_\_, «*La Tribuna*, à la croisée des esthétiques», *Les Langues Néolatines*, n° 387, 2018, p. 17-32.
- TINAJERO, Araceli, «De Cuba a España: la lectura en *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán», en su libro *El lector de tabaquería. Historia de una tradición cubana*, Madrid, Verbum, 2007, p. 62-76.
- TRÉVERRET, Armand-Germain de, «La littérature espagnole contemporaine: le roman et le Réalisme», *Les Correspondant: recueil périodique. Religion, Philosophie, Politique, Sciences, Littérature, Beaux-Arts*, CXXXVIII, 6, 25-03-1885, [sobre E. Pardo Bazán: p. 1099-1108]; se puede consultar en: <http://gallica.bnf.fr>
- TRUEBA, Virginia, «Espacio y discurso públicos en la cigarrera de Pardo Bazán (Unas notas sobre *La Tribuna*)», en C. Riera, M. Torras e I. Clúa (eds.), *Perversas y divinas*, Valencia, Ediciones de Cultura, 2002, p. 391-398.
- TSUCHIYA, Akiko, «Deseo y desviación sexual en la nueva sociedad de consumo: la lectura femenina en *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán», en P. Fernández y M.-L. Ortega (eds.), *La mujer de letras o la letraherida. Textos y representaciones sobre la mujer de letras en el siglo XIX*, Madrid-Toulouse, Servicio de Publicaciones del CSIC-Université de Toulouse-Le-Mirail, 2008, p. 137-150; recogido en: A. Tsuchiya, *Marginal Subjects: Gender and Deviance in Fin-de-siècle Spain*, Toronto, Univ. of Toronto Press, 2011.

Un lector [José Ortega Munilla], «*La Tribuna*, novela original por doña Emilia Pardo Bazán», *El Imparcial*, 31 de diciembre de 1883.

VALLEJOS, Yasmina, «Un panorama de expectativas vs. el *bildungsroman* frustrado en *La Tribuna* (1883)», *Céfiro: enlace hispano cultural y literario*, 14, 2016, p. 53-63; se puede consultar: <https://journals.tdl.org/cefiro/index.php/cefiro/issue/view/18>

VARELA JÁCOME, Benito, *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, CSIC, 1973 [sobre *La Tribuna*: p. 48-49, 79-83, 165-187, 190-197].

\_\_\_\_\_, «Introducción» a Pardo Bazán, 1975, p. 9-53; hay versión levemente ampliada en ediciones posteriores: en 8<sup>a</sup> ed., 1999, p. 11-56.

VÁSQUEZ, Mary S., «Clase, Gender and Parody in Pardo Bazán's *La Tribuna*», en J. Fernández Jiménez, J. J. Labrador Herráiz y L. Teresa Valdivieso (eds.), *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*, Eire, ALDEEU, 1990, p. 679-687.

VELASCO SOUTO, Carlos F., *A sociedade galega da Restauración na obra literaria de Pardo Bazán: 1875-1900*, Pontevedra, Artes Gráficas Portela, s.a. [1987] [sobre *La Tribuna*, 165-170, 173-174, 187-211].

VIDA, Jerónimo, «*La Tribuna*, novela de Emilia Pardo Bazán», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, VIII, n° 170, 1884, p. 76-77.

WHITAKER, Daniel S., «Power and Persuasion in Pardo Bazán's *La Tribuna*», *Hispanic Journal*, 9, 2, 1988, p. 71-80.

## EMILIA BARDO BAZÁN: TRIBUNE LIBRE

CHRISTIAN MANSO

Université de Pau et des Pays de l'Adour

### Résumé

Dans la préface de *La Tribuna*, Emilia Pardo Bazán livre une clef de son écriture, qu'elle souhaite profondément renouvelée. Cette approche permet d'entrevoir ce qui sous-tend son style.

Il est un aspect, et non des moindres, qui n'a pas été suffisamment abordé lors de l'approche de *La Tribuna*. Ce qui se vérifie, notamment, dans l'*Introducción* que rédige Benito Varela Jácome, destinée à sa présentation dans la collection Letras Hispánicas de la maison d'édition madrilène Cátedra<sup>1</sup>. Cet aspect concerne le style, tel que défini, on ne peut plus clairement, dans le *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* de Paul Robert :

Aspect de l'expression chez un écrivain, dû à la mise en œuvre de moyens d'expression dont le choix, raisonné ou spontané, résulte avant tout, dans la conception classique, des conditions mêmes du sujet et du genre, et dans la conception moderne, de la réaction personnelle de l'auteur en situation<sup>2</sup>.

Or, comme en écho à cette précise et précieuse définition, Emilia Pardo Bazán indique, d'entrée, ce qui informe sa mise en mots, et ce d'une manière des plus catégorique, en faisant usage d'un triptyque d'épithètes dont il y a lieu de tenir le plus grand compte. En effet, dans le *Prólogo de la autora a la primera edición*, après un certain nombre de considérations d'ordre idéologique et esthétique relatives à son propre produit narratif, elle est en mesure non seulement d'en dégager l'originalité mais encore de la légitimer, ce qui, partant, lui permet de

---

<sup>1</sup> Emilia PARDO BAZÁN, *La Tribuna*, Letras Hispánicas, 24, Madrid, Cátedra, 2018.

<sup>2</sup> Paul ROBERT, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Société du Nouveau Littré, Tome sixième, 1966, p. 368.

souligner la différence de taille qu'il affiche en regard de la production française contemporaine. Toutefois, sa défense et illustration de semblable produit ne saurait être pleinement justifiable à ses yeux sans cette clef de voûte qui soutient tout son édifice argumentatif, à savoir l'expression même qu'elle a personnellement mobilisée en la circonstance et qu'elle a tenu à inscrire dans un rapport de franche rupture avec l'arsenal de la veine romanesque d'alors :

Y si yo debiese a Dios las facultades de algunos de los ilustres narradores cuyo ejemplo evoco, ¡cuánto gozarías, oh lector discreto, al dejar los trillados caminos de la retórica novelesca diaria para beber en el vivo manantial de las expresiones populares, incorrectas y desaliñadas, pero frescas, enérgicas y donosas<sup>3</sup>!

L'orientation stylistique de Emilia Pardo Bazán tient en ces trois adjectifs où soufflent de concert la fraîcheur, l'énergie et le sautillerment, soit un style nouveau, délié, fringant, voire leste, qu'elle prétend avoir décelé aux sources mêmes de l'idiosyncrasie populaire et dont elle n'aspire qu'à se faire le réceptacle, l'interprète.

Dans la présente étude, il a été procédé à un certain nombre de prélèvements dans le texte, lesquels ont suscité des remarques visant à illustrer ce souffle nouveau qu'introduit Emilia Pardo Bazán dans sa prose. Une telle démarche est à considérer, avant tout, comme une invite à ouvrir une voie qui ne demande qu'à être élargie par toute lecture à venir.

1. « ¡Cuándo sería Dios servido de disponer que ella abandonase la dura silla y pudiese asomar a la puerta, que no es mucho pedir! » (65)

Avec « *la dura silla* » Emilia Pardo Bazán crée un jeu intertextuel dont il faut rechercher l'hypotexte dans la littérature du Siècle d'Or. L'on aura reconnu, bien évidemment, l'allusion au très fameux *romance* de Góngora :

*Amarrado al duro banco  
De una galera turquesa,  
Ambas manos en el remo  
Y ambos ojos en la tierra<sup>4</sup>*

Comme l'on sait, « *el duro banco* » s'est lexicalisé depuis lors ; il est devenu une locution qui est passée dans la conversation courante et, de nos jours, elle continue à être largement en usage.

<sup>3</sup> E. PARDO BAZÁN, *op. cit.*, p. 59. Dorénavant le numéro des pages de cette œuvre apparaîtront entre parenthèses.

<sup>4</sup> Luis de GÓNGORA Y ARGOTE, *Romance 12, Obras Completas*, (1583), Madrid, Aguilar, 1966, p. 60-61.



Avec Góngora l'accent était mis sur la dure condition de galérien. En français, il est des expressions qui rappellent semblable condition, telles que « peiner comme un forçat », ou « peiner comme un galérien », qui renvoient, le temps passant, à la dure condition de tout travailleur. Et de nos jours, la locution « c'est la galère ! » est encore illustrative de cette dernière.

Emilia Pardo Bazán se saisit de cette locution initiale et la transforme délibérément, moyennant une opération hypertextuelle, en « *dura silla* ». Il est chez elle une volonté déclarée de jouer avec son lecteur et très certainement d'établir avec lui un rapport de complicité. Bien sûr, il n'est plus question de Góngora ! Moyennant une telle création verbale, elle se fait l'interprète de sa protagoniste pour laquelle les activités qu'elle développe avant neuf heures du matin sont égales à celles d'un galérien ou pires encore. Certes, en arrière plan, est présente la condition sociale de la protagoniste, sa condition de travailleuse. Bien sûr, est également mis en exergue son trait de caractère qui affleure depuis le début du roman : sa soif de liberté, sa volonté d'échapper au labeur de l'atelier du « *barquillero* », et de courir par les rues de la ville. Ce par quoi elle rejoint l'aspiration, le rêve, du « *forzado* » de Góngora. Enfin, les points d'exclamation donnent le ton qui est délibérément choisi par la romancière ; le ton enjoué, propre à introduire une touche d'humour qui peu à peu va s'emparer du texte.

## 2. « *las magnas tijeras* » (64)

Le rapprochement entre cet adjectif et ce substantif est, a priori, quelque peu déconcertant. En effet, l'adjectif « *magna* » ressortit au champ de la langue dite savante ; c'est un « cultisme » qui, au sens figuré, –sa seule application en vigueur présentement–, renvoie à l'idée de « grandeur » ou encore de « solennité ». Que l'on se souvienne de « *Alejandro Magno* » où l'adjectif est l'équivalent d'un superlatif. De nos jours son usage lexicalisé est des plus restreint, qui est consacré par l'usage (officiel) : « *Carta Magna* », ou encore « *Aula Magna* », etc. Encore qu'il convient de remarquer que chez la romancière il est antéposé et non postposé comme dans les exemples énoncés. Ce qui intéresse, avant tout, Emilia Pardo Bazán, c'est le choc qu'elle désire produire entre un instrument de travail, banal, trivial, prosaïque et l'épithète qui mobilise des valeurs de nature antithétique. Elle crée ce rapprochement inusité, à la limite de l'inconvenant, voire du malséant, faisant place de ce fait au surgissement de l'humour qu'engendre ce décalage sémantique. C'est le mariage du trivial et de l'héroïque qui plonge le lecteur dans quelque veine héroïco-comique. Toutefois, en second plan, ne doivent pas être oubliées d'autres considérations qui peuvent se faire jour chez la romancière. Veut-elle

désigner, faute de posséder l'idiolecte adéquat, des « *tijeras* » spéciales, d'une taille considérable, dont fait usage le « *barquillero* » pour confectionner ses oublies ? Ainsi, pourrait-on deviner chez elle la volonté de consacrer un métier, de le dignifier, et pourquoi pas de le réhabiliter. On le voit, le jeu de la romancière est bien là qui repose sur une ambiguïté qui ouvre des perspectives de lectures de grand intérêt et non dépourvues d'humour, assurément.

3. « *filípicas maternas* » (68)

De même, l'introduction du substantif « *filípicas* » introduit cette notion de jeu déjà mentionnée. Ces philippiques qui font allusion à Démosthène et à ses diatribes prononcées contre Philippe II de Macédoine emmènent le lecteur à Athènes bien avant l'ère chrétienne. Les rapporter à la mère d'Amparo ne peut que produire un choc plaisant d'où jaillit l'humour qui sous-tend l'écriture de la romancière.

Lorsque l'on connaît cette mère, sa condition de « *tullida de caderas* » (68), ancienne ouvrière de l'usine de tabac, l'on perçoit, tout de suite, le décalage voulu par la romancière, entre ce politique illustre, rhéteur hors pair, et cette mère dont on peut facilement imaginer la teneur des admonestations qu'elle peut réserver à sa fille.

Deux mondes, donc, que rapproche la romancière et dont le vif contraste fait jaillir un déphasage humoristique. Déphasage humoristique dans lequel elle veut à tout prix entraîner son lecteur, et auquel elle tient à ce qu'il participe. Il va de soi qu'en employant un tel terme, il n'est point chez la romancière cette volonté de hisser cette mère au niveau du rhéteur athénien, loin de là. Il est plutôt chez elle la volonté d'accentuer les excès des réprimandes et des semonces de cette mère à sa fille. L'épithète sert donc ici à accroître démesurément le ton, les propos, l'emportement, de cette mère. L'on tend de ce fait, vers l'excès, la caricature, presque le grotesque.

4. « *ya corroboraba con un trago de anís el exhausto gazzate* » (71)

À propos du verbe « *corroborar* », la romancière se plaît à jouer avec son lecteur tout en sollicitant sa complicité. Le jeu repose sur l'acception de « *corroborar* », qui n'a rien à voir avec le sens qu'a ordinairement ce verbe. Ici, précisément, la romancière recourt à l'origine étymologique de ce verbe, qui, de son temps, est en grande partie oubliée et qui, par conséquent, demande une réflexion chez le lecteur, lequel de prime abord ne peut être qu'interloqué. Il lui faut deviner ce que la romancière a voulu lui dire. S'instaure, alors, un jeu de devinette, d'interrogation, qui va déboucher, une fois la solution trouvée, sur un sourire, voire un rire franc.

La connivence avec la romancière est à ce prix : elle a voulu le berner, le faire tomber dans une chausse-trappe ; il a perçu son jeu et il a réagi en conséquence. Aussi soupire-t-il d'aise lorsqu'il a compris que « *corroborar* » signifie «fortalecer, animar, vivificar y dar fuerzas al que no las tiene. Es voz puramente Latina « *Corroborare* », comme l'indique le *Diccionario de Autoridades*<sup>5</sup>.

5. « *En verano, si la estación es buena y se despacha mucho y se saca pingüe jornal, también hay que estarse las horas caniculares, las horas perezosas, derritiendo el alma sobre aquel fuego, sudando el quilo, preparando provisión doble de barquillos para la venta pública y para los cafés* » (65)

Apparaissent deux expressions idiomatiques, quasiment juxtaposées, renvoyant toutes deux la réaction épidermique de celui qui est au four / fourneau. Ce sont deux expressions idiomatiques différentes que la romancière a choisies pour exprimer, tout compte fait, la même chose. Son jeu consiste en cette juxtaposition qui mobilise deux champs lexicaux totalement opposés, laquelle produit un violent entrechoc et fait surgir un considérable déphasage humoristique. C'est l'entrechoc frontal de deux plans faisant chacun appel à des registres de langue tout à fait dissemblables :

a) plan de l'abstrait (de l'abscons ?) soutenu par une langue du sublime, la langue savante, du baroque, des mystiques,

b) plan du concret qui fait appel au trivial, au « terre à terre » si bien décrit par les frères Goncourt : dans leur *Journal* du 15 juin au 3 juillet 1857 : « terre à terre de la pensée ordinaire, tout entière alimentée par les basses réalités de la vie et la matérialité des événements journaliers »<sup>6</sup>.

C'est ce que l'on pourrait appeler encore le réalisme brutal. Pour ce qui est du texte, il convient d'accorder de l'attention à l'ordre proposé par la romancière dans cette phrase. Elle passe de l'abstrait, du sublime, de l'éthéré au trivial (au trivial expressif), au « terre à terre », soit à une réalité vécue, pesée, soupesée, en termes d'effort et de sécrétion épidermique.

Peu à peu la romancière met en lumière son jeu, tout d'abord humoristique : par cette juxtaposition, elle entend liquider ce langage recherché, affecté, musqué pour en montrer toute la futilité, la frivolité, l'inconsistance, la boursouflure, la vacuité. Elle a pris parti pour un

<sup>5</sup> Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*. A-C. Madrid, Gredos, S.A., 1963, p. 621.

<sup>6</sup> Edmond et Jules de GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, 1851-1895, T. 1, Paris, Flammarion et Fasquelle, 1935, p. 151.

langage pragmatique et respecte, avant tout, le dur principe de réalité. Ce qui chez elle vaut engagement.

6. « *Aludía a la venta, y jamás se dió caso de que agregase género alguno de amplificación o escolio a sus oraciones clásicas (...) En silencio elaboraba los barquillos, en silencio los vendía y casi puede decirse que los voceaba en silencio, pues nada tenía de análogo a la afectuosa comunicación que establece el lenguaje entre seres racionales y humanos aquel grito gutural en que, tal vez para ahorrar un fragmento de palabra, el viejo suprimió la última sílaba, reemplazándola por doliente prolongación de la vocal penúltima* » (71)

La romancière a décidé d'établir un jeu à partir d'une terminologie des plus exactes de ce qu'il convient d'appeler les sciences du langage. À commencer par l'amplification qui consiste à développer une idée, à l'expliquer sous forme de différents exemples pour la rendre plus accessible, plus plausible. On peut mesurer, immédiatement, le décalage que souhaite instaurer la romancière en pareille situation, qui se focalise sur le « *barquillero* ». Mais elle ne s'arrête pas là ; elle ressent le besoin d'ajouter un autre terme, « *escolio* », soit une note que l'on appose à un texte pour en rendre la compréhension plus aisée ou pour lui apporter un commentaire supplémentaire. Ce faisant, Emilia Pardo Bazán procède par accumulation, par surenchère, ce qui crée, logiquement, un effet humoristique certain, compte tenu que le personnage auquel il est fait allusion prend le contrepied le plus radical de l'expansion.

Il est évident que la romancière a pris le parti de s'amuser, de broder, pour mieux mettre en valeur, par contraste, le caractère de Rosendo, homme taciturne s'il en est, ténébreux, renfermé. Elle va pousser le vice à l'extrême à ses dépens, toujours au moyen d'une science appuyée de la communication et d'une connaissance exacte de la philologie. Elle s'ingénie à démonter les ressorts du mutisme de cet homme grâce à un déploiement considérable de science, à un étalage conceptuel qui, en pareil cas, tourne à la grandiloquence voulue, assumée, et entraîne forcément un humour émoussillant.

Quoi de mieux pour approcher un personnage mutique que d'user d'un luxe de bruissements de langue qui n'ont qu'un seul but : en renforcer l'enfermement silencieux. La romancière joue du paradoxe pour caractériser ce personnage dont visiblement elle ébauche un portrait fondé sur la caricature.

7. « *aquellos cañutos dorados, ligeros y deleznable como las ilusiones de la juventud* » (65)

Cette assertion mérite un commentaire compte tenu que la romancière commence sa phrase par un démonstratif « *aquellos* » qui marque l'emphase, l'hyperbole, ce qui se vérifie par les deux épithètes se rapportant à « *cañutos* » qui ont une valence positive, méliorative, « *dorados* », « *ligeros* ». Toutefois, l'introduction de la conjonction de coordination « *y* » à valeur adversative vient subitement réfréner l'envolée lyrique initiale et apporter une note négative finale qui la réduit à néant. A laquelle s'ajoute une comparaison qui tombe comme une sentence sans appel que souhaite exprimer la romancière. Une telle tournure, composée d'un substantif qu'accompagne un triptyque d'épithètes, puis d'une comparaison, présentant un caractère d'aphorisme, se retrouve, et en grande abondance, chez Valle-Inclán qui en a quasiment fait sa marque littéraire.

Pour en revenir à semblable agencement, il est intéressant de montrer un aspect de l'écriture de la romancière qui, en un espace des plus réduit, concis, fait passer le lecteur de la fiction à la métafiction. A la vue de ces oublies qu'elle décrit avec beaucoup de pertinence et d'emphase, et grâce à une fulgurante association d'idée, Emilia Pardo Bazán apporte un commentaire à sa propre prose narrative et, ainsi, fait parvenir un message inéquivoque à son lecteur. L'acerbité qui s'en dégage repose-t-elle sur un inéluctable principe de réalité ? Faut-il le concevoir comme une prémonition, une anticipation, un pessimisme, enveloppant déjà le destin d'Amparo ?

8. « *Pepa la comadróna, por mal nombre señora Porreta. Era ésta mujer colosal, más a lo ancho que a lo alto; parecíase a tosca estatua labrada para ser vista des de lejos. Su cara enorme, circuida por colgante papada, tenía palidez serosa. (...) y después se sentaba, apoyando fuertemente ambas manos en los muslos, a fin de sostener la mole del vientre* » (70)

Tout d'abord, par le surnom dont elle a affublé cette « *comadróna* », la romancière met d'emblée l'accent sur l'énormité de sa masse corporelle mais également sur la lubricité qu'elle exsude et ce comme en écho à cette citation du *Diccionario de Autoridades* : « *El viejo vicioso y lujurioso no es como el puerro, que tiene las barbas blancas y las porretas verdes* »<sup>7</sup>. Sa composante sexuelle est bien mise en exergue.

Emilia Pardo Bazán s'est manifestement lancée dans un jeu verbal dont l'accumulation des détails physiques la conduit à rejoindre le champ du grotesque. Elle déforme à outrance les éléments corporels selon une fantaisie enjouée qui donne à sa création une dimension

<sup>7</sup> Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*. O-Z, Madrid, Gredos.,1969, p. 329.

drolatique. A noter qu'elle ne se prive pas de travailler résolument sur la déformation pour parfaire le grotesque qu'elle recherche. En insistant sur certains éléments ressortissant de la plasticité et du chromatisme, il est remarquable qu'elle met en place une écriture approchant ce que l'on appellera, un peu plus tard, l'expressionnisme (qui se singularise par l'intensité de l'expression). De plus, elle fait entrer dans son champ d'expression la monstruosité dont vont s'emparer les décadentistes (Huysmans, Barbey d'Aurevilly, etc.). Elle introduit, par conséquent des valeurs esthétiques nouvelles qui sont en vogue, telles que le laid, l'horrible, lesquelles sont à classer dans ce qu'il convient dorénavant de considérer comme références du Beau. À y bien réfléchir, cette femme énorme, qui rappelle les mégalithes de son terroir que l'on discerne de très loin, dont le teint très pâle pourrait l'assimiler à quelque goule, quelque vampire féminin (anémié), se voit dotée d'une ambiguïté sexuelle qui la range parmi tous ces personnages fantasmatiques de femmes de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle semant l'effroi parmi la gent masculine en proie aux affres de l'émasculatation.

9. (Baltasar) « *la ley y norte de su vida era el placer. (...) Tenía vanidad, pero vanidad encubierta y en cierto modo solitaria. (...) Físicamente tenía Baltasar mediana estatura, la tez fina y blanca y de un rubio apagado el ralo cabello; pero la parte inferior de su fisonomía era corta y poco noble; la barbilla chica y sin energía, la boca delgada de labios, como la de doña Dolores. En conjunto, su rostro pareciera afeminado, a no acentuarlo la aguda nariz, diseñada correctamente, y la frente espaciosa, predestinada a la calvicie* » (135-137)

Apparaît un autre jeu chez la romancière dans cette ébauche d'un autre portrait. Elle l'annonce sans grand détour : règne chez Baltasar une soif de plaisir qu'elle a soin de ponctuer dans son essentialité au moyen de deux adjectifs on ne peut plus précis et éloquents : « (*vanidad*) *encubierta y en cierto modo solitaria* ». Le plaisir solitaire est ainsi annoncé qu'Emilia Pardo Bazán va habilement illustrer. À cette fin elle opère une approche de la physiognomie de Baltasar. L'on notera sa peau pâle, son cheveu clairsemé, son menton affaissé, son début de calvitie, etc. La romancière se divertit, tant et plus, en usant de certains traités en vogue à l'époque : il y a, bien sûr, l'ombre du zurichois Lavater (1741-1801), l'inventeur de la physiognomonie, cette approche du caractère de l'individu grâce aux traits pertinents de sa physiognomie, cette sémiologie qui est à la source de typologies du moi profond. La romancière en a retenu les leçons ou la démarche. Et puis, il y a aussi tous les traités des hygiénistes et des hommes d'église qui, à partir d'un certain nombre de traits qu'ils détectent sur les visages de leurs patients ou de leurs fidèles, se pensent en mesure de déceler chez ces derniers ce qu'ils

estiment être une déviation sexuelle entraînant ipso facto leur calvitie précoce. On l’aura compris, il s’agit de prévenir les jeunes gens contre les dangers auxquels peut les conduire la masturbation ! Baltasar, quant à lui, présente tous les signes cliniques d’un onaniste qui se livre excessivement à son plaisir solitaire. N’est-il pas déjà un être avachi ? L’on peut imaginer combien Emilia Pardo Bazán s’amuse en reprenant de telles idées, de tels clichés éculés. Ce faisant, elle casse les *codes* de toute bienséance, pénètre dans l’intimité de l’univers masculin, la tourne en dérision. Elle devient très subversive!

10. « *Tampoco se hartaba de mirar al mar, encontrándolo siempre distinto: unas veces ataviado con traje azul claro, otras, al amanecer, semejante a estaño en fusión; por la tarde, al ocaso, parecido a oro líquido, y de noche, envuelto en túnica verde oscura listada de plata* » (96)

Ici, c’est le regard personnel de la romancière qui est à l’œuvre. C’est à partir de sa propre subjectivité qu’elle va appréhender le paysage marin à différents moments de la journée, en fonction de la présence de la lumière solaire ou de son absence. Elle va procéder à la création d’une marine, soit un paysage en changement chromatique perpétuel qu’elle va tenter de coucher sur le papier. Emilia Pardo Bazán devient coloriste, peintre et en quelques lignes délivre une composition picturale qu’il conviendra de qualifier. Elle travaille sur la parure, soit sur une étoffe précieuse qui a pris forme pour vêtir l’océan, à laquelle elle apporte une teinte qu’elle signale dans son nuancement. La sensorialité est très sollicitée qui fait intervenir la matière confectionnée mobilisant aussi bien le visuel que le toucher, sans oublier le cinétique, le tout sous-tendu par une prosopopée de bon aloi se doublant d’un anthropomorphisme certain. Au lever du jour, ce n’est pas une étoffe précieuse qui se révèle à son regard, mais un métal, un métal blanc grisâtre qui est fusible et malléable, qui est arrivé à son point de fusion. D’où cette idée de bouillonnement, d’eau en effervescence à la teinte blanc-gris semblable à ce métal précieux qu’est l’étain, de mouvement annonçant le renouveau de la vie, lequel déploie tout une sensorialité (chromatique, visuelle, cinétique). En soirée, c’est un autre métal précieux qui est invoqué avec le couchant ; le visuel, en pareil moment, diffuse la richesse, la somptuosité, le faste, la splendeur du milieu océanique. Là encore, le nuancement est de rigueur qui précise que l’or s’est liquéfié, que de solide il s’est transformé en liquide acquérant de la sorte une fluidité marquant très certainement l’aboutissement et le couronnement serein de la journée. Enfin, nuitamment, la romancière pousse la précision très loin : cet océan a revêtu pour la nuit une autre parure (une parure de nuit, pour sûr) à la couleur nuancée et des plus appropriée en

raison de la disparition de l'astre solaire, toute festonnée de soie argentée représentant l'écume qui s'échoue sur le sable de la grève. Tous ces éléments picturaux qui composent ce tableautin, mis en jeu par une sensorialité très développée intervenant au service d'une subjectivité, ne manquent pas d'interpeller le lecteur quant à une composition picturale très proche de celle des impressionnistes et un mode d'écriture nouveau annonciateur du modernisme.

Ainsi qu'il ressort de cette étude, Emilia Pardo Bazán use du jeu qu'elle déploie à l'envi. Ce qui, assurément, caractérise son propre mode d'écriture et laisse transparaitre, on ne peut plus clairement, sa propre personnalité de femme-écrivain. Elle affiche ainsi un style frappé au sceau de la tribune libre, c'est-à-dire d'une expression qui ne saurait rentrer dans quelque moule, doctrine ou précepte que ce soit. C'est la femme en situation qui, alors âgée d'une trentaine d'années, prétend faire entendre, non sans ténacité, une voix nouvelle dans ce dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle en mesure, bien évidemment, tous les enjeux. Aussi ce jeu, dont elle use avec pénétration et quelque malice parfois, est-il à percevoir comme l'un de ses atouts majeurs. Il est bien présent, d'ailleurs, lorsqu'elle définit son projet d'écriture qui la démarque nettement de la production officielle ambiante. Ne concentre-t-il point cette fraîcheur, cette énergie, ce sautellement dont elle fait état dans son *Prólogo*, dût-elle voir taxée son expression d'incorrecte ou encore de débraillée ? Ce style, on a pu le constater, tente d'instaurer un rapport de complicité, de connivence, avec tout lecteur potentiel. Il manifeste une stratégie communicative audacieuse et qui n'est pas sans risque, surtout lorsque la romancière pénètre dans des sphères réservées à la gent masculine, telles que celles du travail ou du sexe. Mais, à l'évidence, Emilia Pardo Bazán ne souhaite éviter quelque tabou que ce soit, bien déterminée qu'elle est à s'affranchir de tous les jugs et traditions. Ce qui lui vaudra, l'on s'en doute, bien des mortifications, telle que celle que lui réserve le jeune anarchiste intellectuel, José Martínez Ruiz, le futur Azorín, qui en 1894 publie, sous le pseudonyme de Ahrimán, une longue notice nécrologique sur « Doña Emilia Pardo »<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> AZORÍN, « Muertos Ilustres. Doña Emilia Pardo », *Buscapiés. Sátiras y críticas, Obras Completas*, I, Madrid, Aguilar, 1959, p. 118-122. À ce propos, voir mon article, Christian MANSO, « José Martínez Ruiz o el camino de imperfección de un intelectual finisecular (1893-1904) », *Azorín, fin de siglos (1898-1998)*, Alicante, Editorial Aguacilar e Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1998, en particulier les p. 89-92.



## ***LA TRIBUNA* : ROMAN MANIFESTE ?**

Christine RIVALAN GUÉGO

Université de Rennes, CELLAM-EA3206

### **Résumé**

Dès sa publication en 1883 *La Tribuna* s'est trouvée au cœur de polémiques littéraires (question du naturalisme) ou de société (question féminine). L'étude à suivre questionne le roman dans cette perspective, en analysant l'économie et les choix d'écriture qui permettent la mise en mots de la trajectoire du principal personnage féminin, avant de s'intéresser aux thématiques développées en lien avec les enjeux du texte.

### **Introduction**

Lorsque Emilia Pardo Bazán écrit *La Tribuna*, les cigarières ont déjà fait l'objet de représentations littéraires ou picturales qui ont contribué à en construire une vision archétypale et stéréotypée. En 1847 Prosper Mérimée avait publié *Carmen* dans la *Revue des deux mondes* et Georges Bizet s'en était inspiré pour le livret de son opéra en 1874. Quelques années plus tard ce sera au tour d'Armando Palacio Valdés de publier *Sor Patrocinio* (1886) et en 1915 au peintre Gonzalo Bilbao de représenter l'intérieur de la manufacture de tabac de Séville. Dès sa publication, le roman d'E. Pardo Bazán n'allait pas laisser indifférents ses lecteurs ni surtout la critique. Il est vrai qu'à sa dimension pionnière de roman social, prolétaire, politique souvent soulignée, venait s'ajouter le fait que son autrice en soit une femme et une aristocrate.

S'interroger sur la nature de « roman manifeste » de *La Tribuna* conduit ainsi à se placer au cœur de polémiques autour de la lecture de ce roman dont le temps de l'écriture s'inscrit, aussi, dans un temps de manifestes : après celui de Karl Marx dans le domaine politique (1848) et avant ceux des symbolistes – Jean Moréas, 1886 –, des futuristes (début XX<sup>e</sup>) ou encore de Dada... Pour rappel, déclaration écrite et publique, le manifeste permet la diffusion, publicité, d'une intention ou d'un programme (politique ou artistique), en direction d'une communauté qui peut être celle des citoyens, des spectateurs ou des lecteurs. Ainsi, le « roman manifeste » chercherait-il à positionner son auteur dans le champ culturel en s'articulant avec des d'écrits

théoriques, dont il serait la mise en œuvre, de façon à mettre le roman au service de la promotion, la défense ou l'illustration de prises de position littéraires mais aussi idéologiques, sociales. Ces caractéristiques et ces intentions en font un écrit à la tonalité démonstrative et, dans une certaine mesure, polémique.

Si l'on revient maintenant à *La Tribuna*, le roman suggère plusieurs possibilités de lecture qui suivraient les idées politiques de l'autrice, sa conception esthétique du roman, ou bien encore son militantisme en faveur de l'émancipation des femmes. Publié la même année que *La cuestión palpitante* (le prologue est daté d'octobre 1882 mais le roman a été publié à la mi-décembre de l'année suivante, 1883), *La Tribuna* et l'essai ont suscité d'emblée de vives réactions, la plus célèbre étant celle du critique Luis Alfonso s'interrogeant : « ¿Cómo puede una madre de familia, esposa y mujer honesta ser naturalista ? ». Dans un contexte d'afflux éditorial de traductions des romans naturalistes français, E. Pardo Bazán affronte la question du naturalisme et, ce faisant, les problématiques sociales font irruption frontalement dans le roman. Avec *La Tribuna* et *La cuestión palpitante*, E. Pardo Bazán prend place dans un ensemble de productions, à défaut de parler de mouvement, de courant, qui ont vu le jour un peu plus tôt, en 1881, avec *La desheredada* de Benito Pérez Galdós et *Solos* de Leopoldo Alas, *Clarín*, œuvres littéraires qui ont marqué l'arrivée du naturalisme en Espagne, et qu'avait précédé un essai de Manuel de la Revilla en 1879 (*El naturalismo en el arte*). Quelques années plus tard (1884-1885), la trilogie d'Eduardo López Bago révélera un naturalisme exacerbé, où littérature et progrès social composent avec les intérêts financiers de l'éditeur.

De son côté E. Pardo Bazán avait déjà pris position en affirmant la suprématie du libre-arbitre sur tout déterminisme porté par l'hérédité et le milieu social. On se rappellera qu'en 1877 elle avait publié des *Reflexiones científicas contra el darwinismo* dans la revue *Ciencia Cristiana* dirigée par le philosophe et journaliste catholique intégriste Juan Manuel Orti y Lara. Si Zola décortiquait les mécanismes de la société qui condamnent d'emblée la classe ouvrière (exploitation, misère sociale...) dans des romans à forte valeur démonstrative, E. Pardo Bazán souhaitait formuler clairement son refus du principe de base du naturalisme dont elle rejetait « *la arbitraria conclusión especulativa, antimetafísica que encierra* ». La question soulevée devient alors celle du positionnement de l'écrivaine, de ses choix d'écriture qui dessinaient un naturalisme qualifié de « *mitigado* » ou « *espiritual* » et qu'il se serait agi de promouvoir. *La Tribuna* deviendrait ainsi un roman emblématique de la période et de son autrice selon des modalités qu'il convient de préciser.

Pour ce faire, considérant le titre programmatique de l'œuvre qui propulse sur le devant de la scène le personnage féminin, on partira d'une étude de la construction du personnage de *La Tribuna* pour ensuite analyser les choix d'écriture et l'économie du roman qui permettent la mise en mots de la trajectoire du personnage, avant de s'intéresser aux thématiques développées en lien avec les enjeux du roman.

### **I. Construction du personnage et fabrique d'une voix : d'Amparo à *La Tribuna***

Premier élément de contact entre le lecteur et l'œuvre, le titre est un relais dans la chaîne des signifiants. Dans ce cas, l'ambiguïté initiale de l'usage du substantif « *Tribuna* » dans le titre participe à la construction de l'identité générique du roman. En effet, lorsque le lecteur prend connaissance du titre, seule la majuscule (lorsque la typographie retenue la rend perceptible) l'invite à penser qu'il ne s'agit pas d'une référence à un lieu mais bien davantage à une personne, ce que confirmera, tardivement, l'explication fournie par le narrateur (XVIII). En un premier temps l'épaisseur sémantique du mot laisse à penser qu'il s'agit d'un écrit à la façon de certains titres de presse. Finalement, c'est un roman à titre éponyme qui est proposé, dans la lignée de *Pepita Jiménez* de Juan Valera (1874) ou de *Carmen* de Mérimée, et qui annonce *Tormento* de Pérez Galdós (1884) ou encore *La Regenta* de Clarín (1884-5). Mais, là où *La Regenta* gagnera son surnom parce qu'elle est l'épouse de « *el Regente* », Amparo est *La Tribuna* par ses seuls mérites. Ce nom, elle n'est d'ailleurs pas très sûre de bien le comprendre comme le lecteur peut s'en rendre compte dans sa tentative d'explication à son amie Carmela (XXVIII, 205). Elle perd son prénom et lorsque Carmen triomphe en tant qu'individualité symbolique et emblématique capable de porter l'essence d'un pays, elle se dissout dans le collectif, celui des femmes de la manufacture de tabac. Cigarière comme Carmen, tandis que celle-ci s'égaré dans des amours marquées par la passion et la jalousie, Amparo, elle, s'engage dans la lutte politique quand d'autres femmes encore craignent de le faire. On peut penser ici à Josefina García: « *Estamos llamando la atención... Luego dirán que nos metemos en política. ¡Yo no!* » (XIV).

D'autre part, en présentant Amparo selon ses capacités à prendre la parole, tantôt aphone, tantôt porte-parole du peuple ou de ses compagnes, ou bien encore silencieuse, la romancière joue des variations du larynx de son personnage. Cette place faite à l'organe phonatoire peut être relié au naturalisme mais l'usage qu'en fait E. Pardo Bazán semble aussi d'une autre nature. L'évolution d'Amparo, ou la métamorphose de la gamine des rues en *Amparo La*

*Tribuna* s'inscrit dans l'accès à la parole proclamée, elle-même s'appuyant sur l'acquisition de la parole écrite. Symboliquement, lors de sa première rencontre avec Baltasar, Amparo reste muette, incapable de formuler la réponse cinglante qu'appelait son comportement. On est encore au début du roman (III) et Amparo apparaît toute démunie, ne trouvant que la fuite comme réponse à la violence de la situation. L'expérience est cependant déterminante : c'est celle de la violence sociale (des officiers) et masculine (tels deux maquignons, ils viennent de lui faire subir une estimation sur le marché de la chair fraîche) contre laquelle Amparo va devoir s'armer, mais à ce stade, c'est l'aphonie : « *quiso disparar una callejera fresca, sintió que la voz se le atascaba en la laringe* » (III, 78). Pourtant, plus tard, lors des événements, Amparo d'emblée acquiert un rôle particulier avec la lecture des journaux à haute voix à l'atelier. Le narrateur souligne alors la qualité de ses organes phonatoires : « *Su lengua era suelta, incansable su laringe, robusto su acento* » (IX, 105). Par ailleurs l'apprentissage d'Amparo se fait aussi par l'acquisition d'un vocabulaire et d'une syntaxe, ce que résume le narrateur en une formule imagée : « *Ello es que Amparo iba teniendo un pico de oro* » (IX, 106). Cette aisance verbale Chinto la lui reconnaît aussi, et c'est par la voix ainsi que par le discours qu'Amparo le domine : « *Admirábele a él, rudo y tardío de habla como suele ser el aldeano, la facilidad y rapidez con que la pitillera se expresaba, la copia de palabras que sin esfuerzo salía de su boca* » (XII, 122). Cette facilité à prendre la parole et à s'exprimer, E. Pardo Bazán la souligne en ayant recours à un mélange de style indirect libre et de style direct comme lorsque, par exemple, Amparo raconte à Carmela les derniers événements et que dans le récit rapporté par le narrateur s'intercalent les paroles mêmes d'Amparo :

Amparo narraba animadamente; los delegados de Cantabria habían desembarcado entre inmenso gentío que llenaba el muelle y la ribera ; ella pensó por la mañana alumbrar en la octava de San Hilario ; pero ¡qué octava ni octava!, en cuanto supo la venida del buque, allá se plantó, en el desembarcadero, abriéndose calle a codazos... Los delegados son unos señores..., ¡vaya!, de mucho trato y de mucho mundo; ¡saludan a todos y se ríen par todos! ¡Republicanos de corazón, ea! Y aquí Amparo se descargó una puñada en el pecho. (XVI, 140)

Cette maîtrise verbale la porte au sommet des responsabilités et c'est au chapitre XVIII, presqu'à la moitié du roman, qu'elle reçoit le nom de « *Tribuna del pueblo* » après avoir pris la parole avec aisance et fluidité : « *sintió fluir de sus labios las palabras y habló con afluencia, con desparpajo, sin cortarse ni tropezar* » (XVIII, 152). Avec ce chapitre se clôt le processus d'ascension à la tribune de l'héroïne. Il reste 20 chapitres : 10 où Amparo est *La Tribuna*, et 10 pour défaire *La Tribuna*, ce qui se fera non sans rebondissements. Le deuxième temps du roman

suit l'évolution de la voix d'Amparo sur les deux niveaux que sont sa vie personnelle et sa vie publique.

En un premier temps, le lecteur assiste au double silence d'Amparo : d'abord au chapitre XXIX lorsque ses compagnes de travail viennent se plaindre du retard de paiement de leurs salaires qui s'ajoute à la mauvaise qualité de la matière première fournie. Après les avoir écoutées et leur avoir donné raison, elle reprend son travail : « *Oyó a todas y convino con ellas en que, efectivamente, era una picardía no pagarles lo suyo; y, ventilando este punto, siguió liando pitillos, sin añadir arenga, excitación, sermón político ni cosa que lo valiese* » (XXIX, 208). L'explication de cette surprenante attitude pour les autres cigarières est donnée par une intervention du narrateur qui du fait même de son omniscience pénètre les pensées du personnage, ce que les cigarières ne peuvent faire : « *¡Si pudiesen penetrar en lo íntimo del alma de Amparo, en aquellos inexplicables rincones donde quizá ella misma no sabía con total exactitud lo que guardaba!* » (XXIX, 208). Le conflit entre la cause commune et l'intérêt individuel (devenir *señora de Sobrado*) condamne Amparo au silence et fait entrer le roman dans sa partie descendante. Là où Amparo triomphait, portée sur un piédestal, elle va maintenant progressivement décliner, après un dernier acte de bravoure : le don de ses boucles d'oreille en or pour aider financièrement Rita de la Riberilla chassée de la manufacture pour vol de tabac !

Par la suite, dans sa relation amoureuse, la dérobade de Baltasar va aussi la rendre muette (« *La cigarrera le escuchaba muda, con los labios blancos...* », XXXIII, 233), incapable de se valoir de ses qualités d'oratrice (« *Y era lo peor del caso que, por más que la Tribuna pretendía echar mano de su oratoria, que le hubiese venido de perlas entonces, no encontraba frase con que empezar al tratar el asunto más importante* », XXXIII, 233). Malgré tout, si elle sort changée de cette expérience, elle refuse d'en faire une utilisation politico-sociale en écartant le recours à la lettre anonyme, et ce qui est, à la façon de Don Quichotte, son second fait d'armes, la montre en possession d'une voix nouvelle, plus authentique : « *Tenían ahora sus palabras, en vez del impetuoso brío de antes, un dejo amargo, una sombría y patética elocuencia. No era su tono el enfático de la Prensa, sino otro más sincero, que brotaba del corazón ulcerado y del alma dolorida* » (XXXIV, 238). L'usage du style direct libre met alors en valeur ce moment où pour la première fois *La Tribuna* tient un discours inspiré de socialisme mais avec ses mots à elle (XXXIV, 239). Sa voix récupérée elle peut mener la révolte des femmes qui réclament leur dû : « *Que nos paguen, que nos paguen y que nos paguen –exclamó enérgicamente, Amparo...* » (XXXIV, 242). Ce nouvel équilibre est malgré tout fragile puisque dans les jours qui suivent,

et dans le chapitre qui suit, on la voit éprouver la fatigue en particulier celle causée par un « *tal derroche de laringe* » (XXXV, 248). Les derniers chapitres parachèvent le dispositif signifiant autour de la voix avec, cette fois, Amparo éloignée de la manufacture, de la rue et de Baltasar. Les moments qui précèdent l'accouchement sont l'occasion de lui attribuer lamentations, cris et gémissements et, même, de la faire régresser au langage de l'enfance (XXXVII, 264) avant que la délivrance ne lui restitue toute sa force (fin XXXVII, 266) Toutefois, l'annonce par Chinto du départ du père de son enfant pour Madrid la replonge dans l'incapacité de s'exprimer : « *Quiso abrir la boca Amparo y articular algo, pero su dolorida laringe no alcanzó a emitir un sonido* » (XXXVIII, 269).

Construit en alternance de prises de paroles, silences et impossibilité de parler le roman signifie par la métaphore patronymique inscrite au fronton de l'œuvre, et en l'absence d'une éducation véritable, l'impossible émancipation complète d'une femme du peuple, renvoyée à une maternité salvatrice malgré elle. Posé ce dispositif il convient maintenant d'interroger plus précisément l'économie et l'écriture du roman où prend place le personnage.

## II. Économie et écriture du roman

Avec Amparo comme élément unificateur du récit, E. Pardo Bazán met en place un ensemble d'éléments narratifs qui progressivement font émerger ses intentions. C'est tout d'abord l'économie du roman qui retient l'attention avec le choix fait d'une composition du roman en 38 chapitres, relativement brefs pour la plupart. Les titres donnés en en-tête contribuent à créer l'impression de chapitres séquences qui composent la mosaïque d'une ville et d'une société à l'époque du *sexenio democrático*. L'écriture sait se faire simple et efficace, parfois aux limites des indications scéniques comme au début du chapitre IV (79) : « *Se ha mudado la decoración; ha pasado casi un año; corre el mes de enero. No llueve; el cielo ...* » Mais on peut aussi citer le début du chapitre III qui juxtapose une série d'impressions et de fragments descriptifs, comme l'évocation d'un décor avant que la scène ne s'anime avec l'arrivée des personnages. On est alors proche d'un degré zéro de l'écriture où la syntaxe contribue, par ailleurs, à créer un effet d'objectivité. Le narrateur omniscient peut se cantonner à fournir des compléments d'information par rapport à la diégèse : « *No tenía entonces Marineda el parque inglés que, andando el tiempo, hermoseo su recinto...* » (III, 74). D'autre part, en brisant la temporalité instaurée par les temps du passé, l'usage du présent de l'indicatif dans les premières lignes de certains chapitres (VIII ; XVIII ; XIX ; XXII ; XXXVI) renforce

l'impression d'immersion dans la vie de Marineda. Plus qu'un roman, c'est une chronique d'événements, à la fois historiques et fictionnels, qui est donnée à lire. C'est d'ailleurs ce que suggère la préface avec le rappel de la méthodologie, inspirée de celle de Zola, qui fait la part belle à l'observation de la réalité de la manufacture et confère à E. Pardo Bazán toute sa légitimité d'expression. Le roman se nourrit de la documentation consultée par la romancière (la presse principalement) et de l'observation faite de cet « *infierno social* ». E. Pardo Bazán fait allusion à une démarche expérimentale où, rejetant la « satire politique » elle affirme une intention didactique involontaire, donnant à son roman une portée au-delà du littéraire : « *en este libro, casi a pesar mío, entra un propósito que puede llamarse docente* » (58).

Lieu sensible du processus d'écriture la voix narrative mérite à ce titre une analyse. Le roman repose en grande partie sur un narrateur omniscient, mais d'autres procédés stylistiques viennent complexifier l'épaisseur de la voix narrative. C'est le cas du recours au style indirect libre qui permet d'instaurer une certaine distance critique (ironique), de pénétrer les pensées de l'héroïne et de mettre en avant les dilemmes qui sont les siens. Le lecteur est alors presque en présence de monologues intérieurs, comme lorsque Amparo s'interroge sur la dignité et l'honneur des femmes pauvres (XXVI, 194). Les souvenirs de sa mère remontent selon un procédé similaire où le narrateur, qui rapporte ses pensées en style indirect libre, insère des bribes de style direct (II, 70). De même, fréquemment, le narrateur laisse place au dialogue entre les personnages, ou aux réflexions de ceux-ci en introduisant le parler populaire avec ses incorrections, signalant les mots écorchés ou déformés par l'italique (XIII, 125, 127). D'autres fois encore, le narrateur adopte le point de vue du personnage pour restituer les pans de réalités. En position d'observatrice, Amparo comprend et analyse le monde qui l'entoure avec une posture qui est aussi celle du romancier réaliste et que signalent des formulations comme : « *...miraba Amparo con gran interés el espectáculo que el paseo presentaba.* » (III, 75); « *La muchacha se acercó, fascinada por el brillo de la sociedad.* » (III, 77); « *Amparo observaba la sala, el piano de reluciente barniz, el menguado espejo, las conchas de Filipinas y aves disecadas que adornaban la consola...* » (V, 87); « *También en la fábrica observaba Amparo que las aldeanas eran las menos federales...* » (XIII, 124). Ce regard porté sur le monde qui l'entoure fait d'Amparo l'une des informatrices du roman, l'autre source d'informations étant le narrateur qui introduit, quand bon lui semble, des descriptions à valeur tantôt anecdotique (Repas de fête de Baltasar Sobrado, IV, 80; Le coucher de soleil depuis la Alameda, XXVII, 199), tantôt documentaire (L'intérieur de la maison d'Amparo, II, 69; La fabrication des cigares, VI, 92; Les ateliers de hachage, XXI, 165; ou encore L'ancien quartier d'Amparo, XXX).

Précédé du personnage on pénètre un univers ouvrier féminin où la sociabilité ouvrière est alors donnée à lire, faite de solidarité et de relations authentiques, au-delà de leur expression parfois paroxystique. Les personnages satellites, plus esquissés que travaillés, offrent malgré tout des visages complémentaires de celui d'Amparo : Carmela, l'amie qui finira par rentrer au couvent ; *Guardiana* et *la Comadreja*, les compagnes de travail etc. Par contraste les habitudes bourgeoises, en particulier les promenades des mères et de leurs enfants respectifs, donnent à voir un monde d'hypocrisie et de mesquinerie. Le chapitre XIV intitulé *El sorbete* est, en ce sens exemplaire. Cependant, tout cela se fait sans manichéisme, comme le montrent d'un côté le personnage de Lola, généreuse et spontanée, bien différente de sa mère, ou, de l'autre, les accès de violence verbale qui nuancent l'image des cigarières (XIII), ou l'attitude d'Amparo à l'égard de Chinto.

Cependant, les descriptions, technique narrative propre au réalisme, sont aussi présentes dans le roman pour souligner l'impitoyable action du milieu social, dans une perspective proche du naturalisme. Les énumérations, les inventaires caractérisent ces passages comme lorsque le narrateur s'arrête sur la vision offerte par l'intérieur de la maison d'Amparo dans le petit matin blême : « *en resumen: la historia de la pobreza y de la incuria narrada en prosa por una multitud de objetos feos* » (II, 69). La réalité de la société galicienne de la fin du 19<sup>e</sup> donne brièvement lieu à d'impressionnantes évocations aux relents naturalistes. C'est le cas des différents portraits, comme celui des frères et sœurs de *Guardiana*, affectés de tares héréditaires et qui font surgir le souvenir des « "bobos" de *Velázquez* » (XXV, 186), ou bien encore celle des gamins du nouveau quartier d'Amparo (XXX, 212). La plus caractéristique, cependant, est sans doute celle faite à l'occasion de la description de *Las comiditas*, cette fête de plein air qui se tient annuellement, et où un groupe de mendiants anticipe la « *hueste de mendigos* » que l'on trouve dans *Romance de lobos* (R. Valle Inclán, 1907-8) :

A pocos pasos de la gente que comía, mendigos asquerosos imploraban la caridad: un elefantiaco enseñaba su rostro bulboso, un herpético descubría el cráneo pelado y lleno de pústulas, éste tendía una mano seca, aquel señalaba un muslo ulcerado, invocando a Santa Margarita para que nos libre de «males extraños». En un carretoncillo, un fenómeno sin piernas, sin brazos, con enorme cabezón envuelto en trapos viejos, y gafas verdes exhalaba un grito ronco y suplicante, mientras una mocetona, en pie al lado del vehículo, recogía las limosnas. (XXV, 186)

Dans cette galerie de personnages il ne faut pas non plus oublier Chinto, « *aquel animal* » (XII, 120), fils d'une lavandière, comme le Coupeau de *l'Assommoir*, il finira aussi par chercher



l'oubli dans l'alcool. Infirmes, pied-bot, il est un peu le Quasimodo d'une Amparo-Esmeralda et, comme lui, il est le plus constant, le plus droit et le plus fidèle.

Enfin, ce dispositif narratif mis en place et renforcé par la complexité de la voix narrative, tire parti d'un travail sur les espaces et le temps. Le roman juxtapose des espaces différents et joue des contrastes pour marquer les différences sociales, d'ambiance, de paysage ... Il repose sur une structuration d'espaces difficilement poreux, qu'ils soient réels ou symboliques : la ville et ses quartiers (ville haute et basse au IV) ; la manufacture de tabac elle-même (purgatoire, paradis, enfer) ; la manufacture et la rue (VI) ; mais aussi la société de Marineda, la ville et la campagne. C'est Amparo qui assure la jonction entre tous ces espaces par ses rencontres avec les mères et les frères et sœurs de Baltasar sur le paseo de las Filas (III, 77 et sq ; V, 85 ; 7, 98), par ses incursions chez les Sobrado pour chanter (« *Hizo irrupción en la sala la orquesta callejera* », V, 84), par son entrée à la manufacture (rite de passage) et sa visite aux ateliers des ouvriers (XXI, atelier de hachage) qui donne lieu à une description des différents étages de la manufacture en reprenant les cercles de Dante (XI). C'est elle, surtout, qui assure le rapprochement entre les ouvrières républicaines de la manufacture et la Asamblea de la Unión del Norte (XVII, XVIII) Les espaces sociaux sont particulièrement déterminants, et l'échec d'Amparo est aussi de ne pas pouvoir franchir la porte de la maison des Sobrado, se limitant à y inscrire une croix vengeresse.

Les paysages font l'objet de descriptions détaillées, et la campagne est aussi le lieu de rencontres amoureuses à l'extérieur de la ville : la fête de *Las comiditas* (XXV) ; la *Olmeda* lieu de la promesse (XXXI) ; le *merendero* lieu des illusions (XXXII) et des désillusions (XXXIII)... Ces lieux naturels sont le reflet des relations entre Amparo et Baltasar où les feuilles fanées deviennent la métaphore des amours défuntes. Ceci conduit à un bref développement du traitement du temps car, si E. Pardo Bazán a recours à des procédés traditionnels pour signifier l'écoulement du temps (« *ha pasado casi un año; corre el mes de enero* », IV, 79 ou l'analepse : « *Tres años antes ...* », III, 68), le plus fréquemment ce sont des indications de température, de lumière, de météorologie, c'est-à-dire des éléments naturels qui permettent de situer l'action dans le temps du calendrier. Ce temps des saisons n'est pas le seul à rythmer le récit et le temps qui s'écoule entre mars 1867 et février 1873 (seule l'année 1869 n'est pas mentionnée) est aussi le temps de l'histoire événementielle de l'Espagne. L'histoire d'Amparo se déroule avec comme toile de fond la grande histoire, et pour les grandes occasions les deux histoires se rejoignent : son père meurt lors de la célébration de l'assemblée de l'Union du Nord, et la naissance de son fils coïncide avec la proclamation de la république.

En résumé, la dynamique du roman ne s'inscrit pas dans un schéma explicatif de type naturaliste. Si dans *L'Assommoir* Zola fait de la chute de Coupeau le climax d'un roman qui fait la démonstration du déterminisme social, *La Tribuna* par le choix de la composition mosaïque, le traitement de l'espace et du temps, s'attache à mettre en évidence les effets de l'absence d'esprit critique chez Amparo. C'est le moment de se rappeler ce que se proposait E. Pardo Bazán dans *La Tribuna*, ainsi qu'elle l'a formulé dans ses *Apuntes autobiográficos* (1886) où elle présentait son intention en des termes éclairants puisqu'elle se proposait d'« *estudiar el desarrollo de una creencia política en un cerebro de hembra, a la vez católica y demagoga, sencilla por naturaleza y empujada al mal por la fatalidad de la vida fabril* » (1886, 13).

### III. Émancipation et pouvoir de l'écrit

Le personnage d'Amparo incarne la volonté d'émancipation des femmes de la classe ouvrière et la manufacture la libère de sa famille: « *Otra cosa para que Amparo se reconciliase del todo con la fábrica fue el hallarse en cierto modo emancipada y fuera de la patria potestad desde su ingreso* » (VI, 95); « [...] *como la labor era a destajo, en las yemas de los dedos tenía el medio de acrecentar sus rentas, sin que nadie pudiese averiguar si cobraba ocho o cobraba diez* » (VI, 95). Mais son cas reste isolé car, pour bien d'autres femmes, le travail à la manufacture de tabac répond avant toute chose à une nécessité vitale. C'est l'occasion pour la romancière d'insérer Amparo dans un collectif parfaitement soudé, Baltasar parlera de « *masonería femenina* » (XXIII, 177). Ce personnel féminin de la manufacture, évalué à « *cuatro mil mujeres* » (XXVII, 172 et XXVII, 197) fait aussi l'objet d'une fiche de présentation, même si celle-ci est à reconstituer par le lecteur, au fil des informations données sur leur âge, leur statut de sœur, d'épouse et de mère, ou bien encore leurs conditions de vie et de travail. C'est à cette occasion que la romancière restitue les observations glanées lors de ses visites à la manufacture de tabac de La Corogne, suivant un protocole de collecte de données légitimant les portraits de personnages et l'évocation des conditions de travail des ouvrières et ouvriers.

Si la manufacture donne bien à Amparo les moyens de son indépendance économique, en revanche il ne la libère pas des schémas de relations entre les sexes en vigueur, et son histoire

s'inscrit dans l'histoire éternelle de la jeune fille pauvre séduite par l'homme riche et abandonnée, même si sa chute ne va pas jusqu'à la contraindre à l'une des deux solutions qui s'offraient alors à ses semblables : le mariage avec un homme plus âgé (Tristana) ou la prostitution (Tormento de Galdós ou Nana de Zola). Confiante dans les apports de la république (on peut penser au leitmotiv «ya no hay clases») elle ne voit plus d'obstacle à son union avec Baltasar: « *En la actualidad para más, hay el aquel de que las clases son iguales; ese rey que trajeron dicen que da la mano a todo el mundo, y la mujer abrazó en Madrid a una lavandera; y si viene la federal, entonces...* » (XXVI, 193). Pourtant pour Baltasar elle n'est rien de plus qu'un cigare, la promesse d'un bon moment qui s'offre à lui: « *Amparo con su garganta mórbida gallardamente puesta sobre los redondos hombros, con los tonos de ámbar de su satinada, morena y suave tez, parecía a Baltasar un puro aromático y exquisito, elaborado con singular esmero, que estaba diciendo: "Fumadme"* » (XXVII, 198) Qui plus est, l'engagement d'Amparo ne sera pas sans poser question et ne sera pas reconnu par Baltasar Sobrado pour qui : « *Las mujeres no tienen más oficio que uno* » (XV, 139).

L'articulation d'une diégèse finalement ordinaire, l'histoire d'une jeune fille pauvre séduite par le *señorito*, avec les enjeux de l'Histoire, trahit le caractère inabouti du processus incarné par Amparo. D'emblée celle-ci connaissait le risque qu'elle courait et pourtant cette connaissance ne l'a pas protégée : « *Esas libertades se las toman ustedes con las chicas de la fábrica, que son tan buenas como cualquiera para conservar la conducta. ¿A que no hace usted eso con la de García, ni con las señoritas de la clase de usted?* » (XXVII, 200) Un chapitre plus tard, c'est son amie Carmela, sur le départ pour le couvent qui réitère la mise en garde: « *Y si anda [tras de ti], haces muy mal en hacer caso de un oficial, mujer... A las chicas pobres no las buscan ellos para cosa buena, no y no...* » (XXVIII, 205) Enfin, elle-même reformule ses craintes à Baltasar avant de se rendre victime d'un parjure de séducteur: « *Usted... quiere comprometerme... ¡Quiere conducirse como se conducen los demás con las muchachas de mi esfera!* » (XXXI, 223) Le temps des illusions ne dure que deux chapitres (XXXII et XXXIII) et rapidement Amparo doit se rendre à l'évidence qu'elle n'a pas fait mieux que les autres, et elle n'a besoin de personne pour dresser le bilan de sa relation avec Baltasar : « *¡La comprometida, la engañada y la perdida soy yo!* » (XXXIII, 235) Le modèle de la femme dans un schéma patriarcal va à l'encontre de celui d'une femme libérée de toute attache. À ce titre le dénouement est particulièrement révélateur : en quelques pages Amparo d'actrice de l'action devient simple spectatrice, qui plus est entravée dans son action par un accouchement difficile. Dans sa biographie d'Emilia Pardo Bazán l'historienne Isabel Burdiel résume parfaitement la

situation: « *Es el bastardo de un engaño calculado y de un anhelo sincero de cambio social al que se ha dado voz* ».

Un deuxième axe thématique, qui tangente en permanence le premier, est celui du pouvoir des nouvelles formes de l'écrit à l'époque de l'essor de la presse. *La Tribuna* s'éduque politiquement à la lecture des journaux, d'abord pour le barbier de son quartier, puis pour ses collègues de travail. Amparo, lectrice, reflète les progrès de l'alphabétisation des femmes dans ce contexte d'essor de la presse (IX et X en particulier). Mais, en dépit des apparences, lectrice de la presse de son époque, Amparo est tout autant victime des pouvoirs de l'écrit que La Regenta, qui, à l'instar d'Emma Bovary, se perd par ses lectures qui lui font confondre le monde et la fiction. La différence de nature des lectures, articles de presse ou pamphlets ne la met pas à l'abri des lectures aliénantes dont elle s'imprègne sans discernement : « *Era a la vez sujeto agente y paciente. A fuerza de leer todos los días unos mismos periódicos, de seguir el flujo y reflujó de la controversia política, iba penetrando en la lectora la convicción hasta los tuétanos* » (IX, 106). Comme Don Quichotte avec les romans de chevalerie, Amparo, lectrice de journaux et pamphlets, confond la réalité et les écrits journalistiques. Tout aussi incapable d'exercer le moindre esprit critique elle ne peut qu'adhérer les yeux fermés aux discours de la presse. Aussi, lorsque celle-ci s'avère trompeuse, les cigarières qui en font l'expérience se fâchent : « *Desde que las Cortes constituyentes votaron la Monarquía, Amparo y sus correligionarias andaban furiosas. Corría el tiempo, y las esperanzas de la Unión del Norte no se realizaban, ni se cumplían los pronósticos de los diarios* » (p. 185). La mise en garde contre la presse est encore perceptible au chapitre XXIX lorsque faisant mentir les journaux qui titraient « *No vendrá* », Amadeo I était arrivé à Madrid au début janvier 1871. Significativement, ce n'est qu'une fois faite l'expérience du mensonge et de la trahison qu'Amparo trouve ses propres mots pour galvaniser ses troupes (XXXIV).

Par ailleurs, dans le roman, lectrice et auditrices sont particulièrement sensibles aux mots et goûtent ainsi les discours de Castelar (IX, 108). Le narrateur est là pour souligner que leur jugement critique n'est pas toujours suffisant et qu'elles se laissent porter par l'émotion lorsqu'il évoque leurs réactions selon la nature des lectures qui leur sont faites :

Quando en vez de discursos cuadraba leer artículos de fondo, de esos kilométricos y soporíferos, que hablan de justicia social, instrucción difundida, generalizada y gratis, fraternidad universal, todo en tono de homilía y con oraciones largas y enmarañadas como fideos cocidos, alterábase la voz de Amparo y se humedecían los ojos de sus oyentes. [...] En cambio, si el escrito pertenecía al género bélico y tocaba a somaté, parecía que les daban a beber una mixtura de pólvora y alcohol. Montaban en cólera tan aína como se encrespan las olas del mar. (IX, 108)

C'est aussi le reproche que fera Baltasar à Amparo dont la lecture du livre qu'il lui avait donné se transforme en exercice lacrymal : « *Baltasar trajo a Amparo alguna novela para que se la leyese en voz alta ; pero era tan fácil en llorar la pitillera así que los héroes se morían de amor o de otra enfermedad por el estilo, que, convencido el oficial de que se ponía tonta, suprimió los libros* » (XXXII, 226). On en arrive au paradoxe du livre abêtissant et l'affligeant spectacle offert par Amparo, outre qu'il a le don d'exaspérer Baltasar, milite pour un apprentissage de la lecture, capable de faire comprendre le sens profond d'un texte. Ce faisant, à un autre niveau, E. Pardo Bazán invite aussi le lecteur à se garder de toute illusion réaliste. De la même façon, lectrice pour les autres, Amparo sait manipuler son auditoire, créer les conditions d'une réception qui est avant toute chose une adhésion émotionnelle aux idées exposées : « *Amparo empezaba por hacer señas al concurso para que estuviese prevenido a importantes revelaciones* » (X, 112). Le roman fait ainsi la preuve de façon éclatante qu'Amparo et ses collègues se font abuser par le pouvoir de l'écrit quel qu'il soit, mais surtout journalistique, et que la seule indépendance économique n'est pas suffisante. C'est là que prend toute sa place le chapitre de la représentation théâtrale *Valencianos con honra* (XXXVI) qui tisse des liens entre la scène et Amparo, entre la vie locale et l'Histoire. Le chapitre est comme une mise en abyme du conflit qui déchire Amparo impatiente de voir triompher la république et avide de réparation pour l'affront subi. Grâce au spectacle elle ouvre les yeux et comprend comment elle a pu être abusée. Le procédé est suffisamment efficace pour que *Clarín* le reprenne et fasse de la représentation du *Don Juan* de Zorrilla au chapitre XVI de *La Regenta* un temps fort du roman où le théâtre aide Ana Ozores à comprendre sa situation et à mettre des mots sur ce qu'elle vit. Dans *La Tribuna*, mieux que tous les discours, le spectacle dessille les yeux d'Amparo et la force de l'art qui triomphe de l'écrit journalistique est ainsi réaffirmée.

Quoi qu'il en soit, le combat pour une véritable émancipation n'a pu aller à son terme. Qu'att-il manqué à Amparo pour s'accomplir totalement en tant que femme? Pauvre papillon, elle s'est brûlé les ailes au feu de la réalité socio-économique de son temps. LECTRICE certes, mais sans l'éducation nécessaire pour comprendre finement les situations et les enjeux de société. Sans outils critiques, elle s'est laissé abuser par le statut qu'on lui a fait. Le didactisme du roman est là, qui rend visible la nécessité de l'éducation des filles au-delà du seul apprentissage de la lecture. Le roman peut alors se lire alors comme la revendication d'un programme politique pour sortir les femmes de leur situation par l'éducation, condition de leur véritable émancipation.

**Conclusion : *La Tribuna* roman manifeste ?**

*La Tribuna* montre qu'il est possible de renouveler le roman réaliste sans pour autant être condamné à un naturalisme philosophiquement inacceptable pour l'écrivaine. En ce sens *La Tribuna* s'emploie à en faire la démonstration, en même temps qu'Emilia Pardo Bazán s'affirme comme femme, autrice, romancière pénétrant le champ culturel de son temps, et c'est bien au « *surgimiento de Emilia Pardo Bazán* » (Isabel Burdiel) que l'on assiste.

Annonçant l'intellectuel, tel que les manifestations contre les tortures infligées aux anarchistes emprisonnés à Montjuich après l'attentat de la Fête-Dieu de 1896, l'affaire Dreyfus puis la neutralité de l'Espagne dans la première Guerre Mondiale en dessineront les contours, E. Pardo Bazán construit sa personnalité d'autrice aux confins du littéraire, du politique et du social. Ses activités périphériques, postérieures ou non à la publication du roman, montrent sa volonté d'occuper non seulement le champ littéraire, et au-delà culturel, mais aussi le champ du pouvoir. Dès ses débuts dans l'écriture E. Pardo Bazán fait montre de son intention de pénétrer les différentes « positions de pouvoir dans les instances de consécration et de légitimation ou dans les instances de reproduction et de légitimation » (Bourdieu). Celle qui vraiment s'affirmera comme la Tribune sera E. Pardo Bazán elle-même qui saura faire de la presse une tribune pour défendre l'émancipation des femmes. Et si la « *cuestión de la mujer* » interfère avec « *la cuestión social* », c'est bien la première qui lui importe car, comme elle l'écrit à l'occasion de son *Advertencia preliminar* aux œuvres du socialiste allemand August Bebel dans la Biblioteca de la Mujer, elle refuse l'identification de la cause des femmes avec celle des ouvriers, arguant « *que el proletario puede salir de su condición de proletario, porque no pesa sobre él ninguna incapacidad legal, y la mujer no, porque pesan sobre ella muchas.* »

Roman-manifeste, destiné à éveiller les consciences et montrer la voie loin des excès et des imitations, *La Tribuna* est pour E. Pardo Bazán la tribune parfaite pour l'écrivaine en devenir qu'elle est à cette époque. Et pour reprendre les mots de Cristina Patiño Erín, dans *La Tribuna*, E. Pardo Bazán « *encontró su vía para hacer emerger su palabra pública.* »

## LA CIGARRERA REVOLUCIONARIA

Marisa SOTELO VÁZQUEZ

Universitat de Barcelona

### Resumen

Desde los postulados de la novela realista-naturalista, Emilia Pardo Bazán se propone en *La Tribuna* el estudio de la evolución de Amparo, una niña de condición humilde y aficionada a callejear sin rumbo por la ciudad de Marineda, muy aficionada a la lectura de prensa desde su infancia hasta convertirse, por influjo de la prensa revolucionaria, en una atractiva y combativa obrera, que recibirá el apodo de «Tribuna del pueblo». El contexto en que se mueve la protagonista se sitúa en el período histórico que va desde la revolución de septiembre del 68, «La gloriosa», a la proclamación de la primera República en 1873.

Escribía Balzac en el «Prohemio» a la *Comédie Humaine* que el novelista debía ser el notario de la sociedad de su tiempo. Levantar acta no sólo de la historia sino también de la intrahistoria en que vive inmerso el novelista fue uno de los postulados fundamentales de la novela realista-naturalista decimonónica. No el único, ciertamente, pero sí uno muy importante junto al de la observación directa de la realidad, la necesaria documentación y la imparcialidad narrativa, que, en última instancia, permitirán al novelista –como entendió el clarividente Clarín– experimentar en la construcción de la novela.

En el prólogo a *La Tribuna* la autora califica la novela como un «estudio de costumbres locales», aunque dice que, dada la presencia en la trama argumental de sucesos políticos tan recientes como los derivados de la revolución de septiembre del 68, decidió situarla en un microcosmos de ficción, Marineda, perteneciente a la «geografía moral» de que hablaba el autor de las *Escenas montańesas*. Marineda, trasunto de la Coruña, pertenece a un atlas geográfico ficcional como la Orbajosa galdosiana o la Vetusta de Leopoldo Alas. Hecho que permite al novelista crear un mundo propio sin renunciar a la observación directa de la realidad como era preceptivo en la novela realista. Ese fue el procedimiento empleado por la autora en *La Tribuna*, tal como ella misma evoca en sus «Apuntes Autobiográficos»:

Dos meses concurrí a la Fábrica mañana y tarde, oyendo conversaciones, delineando tipos, cazando al vuelo frases y modos de sentir. Me procuré periódicos locales de la época federal (que ya escaseaban); evoqué recuerdos, describí la Coruña según era en mi niñez (...) y reconstruí los días del famoso Pacto, episodio importante de la historia política de esta región...<sup>1</sup>.

Y del procedimiento al objetivo de la obra, estudiar la evolución de una niña de condición humilde y aficionada a callejear sin rumbo hasta convertirse en una atractiva obrera revolucionaria, que recibirá el apodo de «Tribuna del pueblo».

La construcción de *La Tribuna* se apoya en los dos pilares imprescindibles de la metodología realista-naturalista: la documentación, que en este caso consiste básicamente en la lectura de periódicos del período revolucionario, y la observación de la vida en la Fábrica de Tabacos<sup>2</sup>.

La fábrica, «verdadero infierno social», en palabras de la autora, es el centro neurálgico de la acción narrativa y también la verdadera escuela y aún universidad de la joven Amparo. Por ello, como si se tratara de un rito iniciático, el narrador puntualiza, que la «embargó un sentimiento de respeto» al entrar a trabajar el primer día, algo parecido a lo que siente el adolescente «que por primera vez huellas las aulas». Además, el trabajo permitirá a Amparo cierto grado de emancipación económica «como la labor era a destajo, en las yemas de los dedos tenía el medio de acrecentar sus rentas»<sup>3</sup>. Aspecto nada desdeñable, porque la incorporación de la mujer al mundo laboral será factor esencial en la auténtica emancipación femenina, tal como señalaba *Clarín* en un artículo publicado en *La Unión*, el 15 de julio de 1879, refiriéndose sobre todo a la emancipación de mujer trabajadora,

pongamos a la mujer en condiciones de ganarse la vida, de ser económicamente libre, independiente [...]. En la clase media, que hoy es la predominante en el mundo civilizado, la situación de la mujer es más triste en este aspecto que en las clases inferiores [...] ¡Feliz la humilde hija del pueblo que con sus manos se procura el pan cada día, y que siendo hacendosa puede hasta guardar algunos reales para obsequiar al dueño de sus amores! [...] ¿Por qué no ha de trabajar la mujer que no tiene? ¿Por qué ha de reducirse toda su habilidad industrial a comerciar con su corazón, a ejercitarse en la pesca del marido económico? [...] Sí, pedid libertad económica, hacedos independientes ganándoos la vida con vuestra actividad; corred al trabajo, a las carreras, a los oficios»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Emilia PARDO BAZÁN, «Apuntes Autobiográficos», *Obras Completas*, II, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, p. 48.

<sup>2</sup> Véase: Nelly CLEMESY, «De *La cuestión palpitante* a *La Tribuna*: teoría y praxis de la novela en Emilia Pardo Bazán», en Yvan Lissorgues ed. *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 485-497; José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN, «*La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán, entre el Romanticismo y el Naturalismo», en Yvan Lissorgues, *op. cit.*, p. 497-515; y Marisa SOTELO VÁZQUEZ, «Emilia Pardo Bazán y *La cuestión palpitante*» en *Naturalismo en España: crítica y novela*, Salamanca, Almar, Biblioteca Filológica, 2002, p. 187-219.

<sup>3</sup> E. PARDO BAZÁN, *La Tribuna*, Marisa Sotelo ed., Madrid, Alianza editorial, n° 5047, 2002, p. 88. Para no acumular excesivamente el número de notas, indico las páginas citadas de esta directamente entre paréntesis en el texto.

<sup>4</sup> Leopoldo ALAS, *Clarín*, «El amor y la economía», *La Unión* (15 de junio de 1879), Jean François Botrel e Yvan



Pero para entender realmente lo que la Fábrica significará en la vida y en la evolución ideológica de Amparo es necesario partir de su familia y del medio social al que pertenece. Infancia de niña pobre, hija de un humilde barquillero y de una ex cigarrera jubilada prematuramente por enfermedad y aficionada a la bebida<sup>5</sup>. La familia subsiste del jornal del padre y de un real y medio diario que recibe la madre del *Fondo de Hermandad* de la Fábrica. La niña crece en un ambiente de miseria y de pobreza, del que ella «*con rapidez de ave se evadía de la jaula y tornaba a su libre vagancia por calles y callejones*» (58), pues sentía repulsión instintiva ante

la historia de la pobreza y de la incuria narrada en prosa por una multitud de objetos feos, y que la chiquilla comprendía intuitivamente; pues hay quien sin haber nacido entre sábanas y holandas, presume y adivina las comodidades y deleites que jamás gozó. Así es que Amparo huía, huía de sus lares camino de la Fábrica, llevando a su madre, en una fiambarrera el caldo bazuqueante; pero soltando a lo mejor la carga, poníase a jugar al corro, a *San Severín*, a la viudita, a cualquier cosa con las damiselas de su edad y pelaje. (58).

Amparo es una niña de la calle, alegre, resuelta, enamorada del gentío en el coruñés paseo de las Filas al medio día los domingos, deslumbrada ante los escaparates del comercio de Marineda, feliz en el ajetreo de la vida urbana, mientras que siente profundo desprecio por el mundo rural, representado por el humilde y rústico Chinto, el mozo contratado por su padre para ayudarle en la elaboración de barquillos. Amparo sólo había ido a la escuela los primeros años y como tantas otras niñas se había «quedado sin más habilidad que la lectura, cuando son listas y unos rudimentos de escritura» (59). De ese aprendizaje, a todas luces insuficiente pero frecuente en muchas mujeres de la época, interesa destacar que sabe leer y ello es motivo de orgullo para la protagonista: «Sé leer muy bien y escribir regular. Fui a la escuela y decía el maestro que no había otra como yo. Le leo todos los días *La Soberanía Nacional* al barbero de enfrente» (80), esgrime ante el capitán Borrén con firmeza y como único y preciado aval para que intente colocarla en la codiciada Fábrica de Tabacos<sup>6</sup>.

---

Lissorgues, eds, *Obras Completas* t. VI, *Artículos (1895-1897)*, Oviedo, Nobel, 2003, y «*La Tribuna*, novela original de Doña Emilia Pardo Bazán» (1885), *Sermón Perdido*, Madrid, Fernando Fe, en *Obras Completas*, t. IV, *Crítica (Segunda parte)*, *op. cit.*, p. 541-545.

<sup>5</sup> Como en las novelas de Émile Zola de la serie de *Les Rougon-Macquart*, la dependencia del alcohol será una de las lacras de los personajes de las novelas naturalistas españolas.

<sup>6</sup> Marisa SOTELO VÁZQUEZ, «Amparo lee periódicos: la función educativa de la prensa revolucionaria en *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna, Cuadernos de Estudio da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, Coruña, Real Academia Gallega / Casa Museo Emilia Pardo Bazán, 2007, p. 77-100.

El contexto histórico social en el que Emilia Pardo Bazán sitúa la acción de la novela es el de los años revolucionarios inmediatamente anteriores al advenimiento de la República federal en 1873. La Fábrica de Tabacos marinédina como muchos otros centros obreros simpatizó muy pronto con las ideas republicanas gracias a dos procedimientos: la «propaganda oral» y «los periódicos que pululaban» por los diferentes talleres: el de la selección de las hojas, el de la picadura, el del liado de cigarrillos... etc. En cada taller había una o dos lectoras y

Amparo fue de las más apreciadas, por el sentido que daba a la lectura; tenía ya adquirido hábito de leer, habiéndolo practicado en la barbería tantas veces. Su lengua era suelta, incansable su laringe, robusto su acento. Declamaba, más bien que leía, con fuego y con expresión, subrayando los pasajes que merecían subrayarse, realzando las palabras de letra bastardilla, añadiendo la mímica necesaria cuando lo requería el caso, y comenzando con lentitud y misterio, y en voz contenida, los párrafos importantes, para subir la ansiedad al grado eminente y arrancar involuntarios estremecimientos de entusiasmo al auditorio, cuando adoptaba entonación más rápida y vibrante a cada paso (100).

Se subraya en el pasaje anterior como la vehemente Amparo tenía muy bien adquirido el hábito de leer para otros, de leer en voz alta utilizando con gran habilidad todos los recursos dramáticos a su alcance: declamaba, gesticulaba, modulaba el ritmo y el tono de su voz con el fin de provocar el conveniente efecto en el auditorio, dejándose ella misma impresionar fácilmente por el contenido revolucionario de los periódicos que leía:

Su alma impresionable, combustible, móvil y superficial se teñía fácilmente del color del periódico que andaba en sus manos, y lo reflejaba con viveza y fidelidad extraordinaria. Nadie más a propósito para un oficio que requiere fogosidad, pero externa; caudal de energía incesantemente renovado y disponible para gastarlo en exclamaciones en escenas de indignación y de fanática esperanza. La figura de la muchacha, el brillo de sus ojos, las inflexiones cálidas y pastosas de su timbrada voz de contralto, contribuían al sorprendente efecto de la lectura (100).

Los efectos de tan apasionada y constante lectura no se hacen esperar, y en un tiempo relativamente breve se va obrando una profunda transformación no sólo física sino ideológica. Aquella chiquilla alegre y callejera se convierte ahora en atractiva y fogosa cigarrera:

A fuerza de leer todos los días unos mismos periódicos, de seguir el flujo y reflujo de la controversia política, iba penetrando en la lectora la convicción hasta los tuétanos. La fe virgen con que creía en la prensa era inquebrantable, porque le sucedía con el periódico lo que a los aldeanos con los aparatos telegráficos: jamás intentó saber cómo sería por dentro, sufría sus efectos, sin analizar sus causas (100-101).

La transformación ideológica de Amparo se opera siguiendo muy de cerca el modelo cervantino, tan admirado por doña Emilia desde sus comienzos literarios. De la misma manera que Alonso Quijano, el Bueno, a fuerza de leer «con tanta afición y gusto» libros de caballerías vino a perder el juicio y se convirtió en don *Quijote de la Mancha*, Amparo se transformará en *Tribuna del pueblo* a fuerza de leer apasionadamente y de tomar al pie de la letra las proclamas de la prensa revolucionaria. A partir de esta fe ciega en la lectura se inicia la metamorfosis de Amparo, que se asienta sobre un caldo de cultivo propicio, la imaginación y el idealismo desbordantes de la joven, que veía encarnados en la República federal los anhelados ideales de justicia e igualdad social, que, a nivel colectivo, venían a mejorar la situación de la clase obrera y, a un nivel personal e íntimo, le permitirían huir de la mísera realidad circundante, obstáculo insalvable en su relación amorosa con Baltasar Sobrado, miembro de la milicia y de la clase burguesa. Hábilmente doña Emilia, que declaraba en los *Apuntes autobiográficos* que en *La Tribuna* había querido «estudiar el desarrollo de una creencia política en un cerebro de hembra, a la vez católica y demagoga, sencilla por naturaleza y empujada al mal por la fatalidad de la vida fabril»<sup>7</sup>, va entretejiendo conscientemente en su discurso narrativo giros y expresiones cervantinas para explicar la evolución de su protagonista, cual auténtico *Quijote* femenino:

Acostumbrábase a pensar en estilo de artículo de fondo y a hablar lo mismo: acudían a sus labios los giros trillados, los lugares comunes de la prensa diaria, y con ellos aderezaba y componía su lenguaje. Iba adquiriendo gran soltura en el hablar [...] Ello es que Amparo iba teniendo un pico de oro; se la estaría uno escuchando sin sentir cuando trataba de ciertas cuestiones. El taller entero se embelesaba oyéndola, y compartía sus afectos y sus odios (101).

A otro nivel, este ejercicio de lectura en voz alta y ante un numeroso auditorio, como lo era el de los distintos talleres de la fábrica, frecuente en otros centros fabriles en el siglo XIX, facilita su liderazgo y tiene un efecto contagioso entre las demás cigarreras. Ese efecto multiplicador queda patente especialmente en dos momentos históricos, durante «La Gloriosa» (cap.9), en el que se narra como las cigarreras «despachaban sus humildes manjares» mientras escuchaban con devoción casi religiosa «los turnos de lectura», y en «Un delito» (cap. 29), sobre el asesinato del general Prim y el advenimiento al trono de Amadeo I de Saboya:

Desde la venida de Amadeo I tenían las cigarreras de Marineda a quien echar la culpa de todos los males que afligían a la Fábrica. Cuando caminaba hacia España el nuevo Rey, leíanse en los talleres, con pasión veheméntísima, todos los periódicos que decían: «No vendrá». Y el caso es

<sup>7</sup> E. PARDO BAZÁN, «Apuntes Autobiográficos», *op. cit.*, p. 47, y Marisa SOTELO VÁZQUEZ, *La cigarrera revolucionaria. La Tribuna de Emilia Pardo Bazán*, Ediciones Horto - Universidad de Minnessota, 2010.

que vino, con gran asombro de las operarias, a quienes la prensa roja había vaticinado que la monarquía era «un yerto cadáver (214).

En ambos pasajes queda patente la fuerza de la palabra escrita, el extraordinario poder de la prensa periódica revolucionaria sobre todas aquellas cigarreras, la mayoría analfabetas, convertidas precisamente por el influjo de Amparo en las más ardientes defensoras de la idea federal.

En la Fábrica se leían tanto publicaciones de Madrid como prensa local, que gracias a la habilidad lectora de Amparo conseguía conmover a sus compañeras de trabajo. En los periódicos que llegaban de la capital se prestaba especial atención a los cálidos discursos de Castelar:

¡Cuánta palabra linda, y qué bien enganchaban unas en otras! Parecían versos. Es verdad que la mayor parte no se entendían y que danzaban por allí nombres tan raros, que sólo el demonio de Amparo podía leerlos de corrido; mas no le hace: lo que es bonito, era muy bonito aquello. Y bien se colegía que la sustancia del discurso era a favor del pueblo y contra los tiranos, de suerte que lo demás se tomaba por adorno y delicado floreo (103).

También interesaban en la Fábrica los extensos artículos de fondo, que contenían los principios del socialismo democrático: el derecho a la asistencia en caso de enfermedad, al trabajo, a la instrucción, al sufragio universal, a los que, fruto del balanceo ideológico de la escritora, se refiere el narrador no sin cierta ironía:

Cuando en vez de discursos cuadraba leer artículos de fondo, de estos kilométricos y soporíferos, que hablan de justicia social, redención de las clases obreras, instrucción difundida, generalizada y gratis, fraternidad universal, todo en estilo de homilía y con oraciones largas y enmarañadas como fideos cocidos, alterábase la voz de Amparo y se humedecían los ojos de sus oyentes (103).

Entre los periódicos locales de que se nutre la fiebre revolucionaria de Amparo y cuya lectura era seguida con mayor devoción entre las obreras se mencionan en la novela los siguientes títulos: *El Vigilante Federal, órgano de la democracia republicana federal-unionista; El Representante de la Juventud Democrática; El Faro Salvador del Pueblo Libre*, que cubrían las noticias locales y en consecuencia era más fácil llegar a una identificación ideológico-sentimental con las noticias o sucesos narrados. Además, las obreras seguían también con mucho interés las noticias de los periódicos sensacionalistas, hábilmente leídas por Amparo, que no duda en utilizar todos los recursos dramáticos a su alcance para suscitar y mantener la atención.

### **De la lectura a la praxis: culminación de la metamorfosis de la niña callejera en agitadora política**

El ejercicio continuado de la lectura de los mismos periódicos ha sido para Amparo una fuerza estimulante y decisiva en su evolución ideológica. De la enfervorizada lectura pasará fácilmente a la oratoria con una fuerte carga demagógica, tal como se desprende de esta arenga política:

«Decreto yo, el Pueblo soberano, en uno de mis derechos individuales, que todos los generales, gobernadores, ministros y gente gorda salgan del sitio que ocupan, y se lo dejen a otros que nombraré yo del modo que me dé la realísima gana. He dicho» (108).

Los peligros de confundir la lectura con la vida son evidentes. Amparo, como le ocurría al noble hidalgo manchego, los confunde porque proyecta el fervor de la prensa revolucionaria sobre la sórdida y mísera vida cotidiana que llevan las obreras. Confusión que le impide darse cuenta de que incluso en la Fábrica está rodeada de «tirias y troyanas», es decir, de obreras aldeanas, que profesaban el pesimismo fatalista del labrador gallego y creían que la república «no las había de sacar de pobres», y obreras de Marineda, más abiertas y mucho más afines a la causa federal. Sin embargo, había una cuestión que las unía más allá de los ribetes de escepticismo reaccionario de las unas y del apasionamiento revolucionario de las otras, el «¡No más quintas!». En este sentido había total unanimidad y la prensa se presentaba como correa transmisora de los ideales largamente acariciados por aquellas mujeres, que tenían profundamente arraigado el instinto maternal:

¡Si la república fuese, como decían diariamente los periódicos favoritos del taller, la supresión del impuesto de sangre, vamos, merecía bien que una mujer se dejase hacer pedazos por ella! En el taller de cigarrillos, aunque dominaban las mocitas solteras, bastaba hablar de quintas para que se moviese una tempestad de federalismo (122-123).

Pero no era sólo el texto de los artículos leídos con verdadero fervor revolucionario factor decisivo en la toma de conciencia por parte de las cigarreras<sup>8</sup>. La representación gráfica de las dos formas de gobierno, con una manifiesta intencionalidad en los motivos elegidos en cada

---

<sup>8</sup> Víctor FUENTES, «La aparición del proletariado en la novelística, sobre *La Tribuna*», *Grial*, n° 31, 1971.

uno de los casos, ejerce también notable influencia, cuyo análisis no podemos abordar aquí. Baste con señalar que eran y son posibles otras formas de lectura, la llamada lectura de imágenes o icónica, que el lector podía hacer, tanto en la prensa como en el libro, sin leer el texto, únicamente en base a las ilustraciones y grabados:

A las dos formas de gobierno que por entonces contendían en España, se las representaba el auditorio de Amparo tal como las veía en las caricaturas de los periódicos satíricos: la Monarquía era una vieja carrancuda, arrugada como una pasa, con nariz de pico de loro, manto de púrpura muy estropeado, cetro teñido de sangre, y rodeada de bayonetas, cadenas, mordazas e instrumentos de suplicio; la República, una moza sana y fornida, con túnica blanca, flamante gorro frigio, y al brazo izquierdo el clásico cuerno de la abundancia, del cual se escapaba una cascada de ferrocarriles, vapores, atributos de las artes y las ciencias, todo gratamente revuelto con monedas y flores (124).

Al compás de los años posteriores a la revolución de septiembre, entre la Gloriosa y la llegada a España en 1870 de Amadeo de Saboya, está culminando el proceso de «metamorfosis de la niña callejera en agitadora y oradora demagógica» hasta producirse una total identificación de Amparo con la imagen de la República, que se proclamaría finalmente en 1873:

Cuando la fogosa oradora soltaba la sin hueso, pronunciando una de sus improvisaciones, terciándose el mantón y echando atrás su pañuelo de seda roja, parecíase a la República misma, la bella República de las grandes láminas cromolitográficas; cualquier dibujante, al verla así, la tomaría por modelo (124).

Amparo ha culminado la metamorfosis personal en la Fábrica de Tabacos, centro neurálgico de sus actuaciones políticas, que se convierten en un microcosmos de la situación nacional: «España estaba próxima a la gran lucha de la tradición contra el liberalismo, del campo contra las ciudades; magna lid que tenía en la Fábrica de Marineda su representación microcósmica» (125), como escribe doña Emilia.

Este proceso de transformación política que se había iniciado con la lectura en voz alta de la prensa revolucionaria en los talleres de la Fábrica culmina en los capítulos XVII, «Altos impulsos de la heroína» y en el XVIII, titulado «Tribuna del pueblo», con la visita a la Coruña de los delegados de Cantabria. En estos capítulos no sólo se evidencia hasta qué punto la prensa ha formado el ideario de Amparo hasta convertirla en fanática defensora del federalismo sino también como esta transformación ha sido posible además de por su dominio de la lectura

por su fantasía desbocada y febril, que la llevaba a imaginar situaciones novelescas en las que era protagonista de increíbles aventuras. De nuevo el paralelismo con don Quijote está meridianamente claro. En medio del prosaísmo y la rutina de la vida ordinaria la realización del ideario político de Amparo es comparable al ideal caballeresco del inmortal héroe cervantino que le permite vivir múltiples aventuras que sólo tienen sentido en su calenturienta imaginación. El interés de esta cita disculpara su extensión:

Sentíase sobreexcitada, febril, en días tan memorables. Por todas partes fingía su calenturienta imaginación peligros, luchas, negras tramas urdidas para ahogar la libertad. De fijo el gobierno de Madrid sabía ya a tal hora que una heroica pitillera marinera realizaba inauditos esfuerzos para apresurar el triunfo de la federal; y con tales pensamientos latía a Amparo su corazoncillo y se le hinchaba el seno agitado. En medio de la vulgaridad e insulsez de su vida diaria y de la monotonía del trabajo siempre idéntico a sí mismo, tales azares revolucionarios eran poesía, novela, aventura; espacio azul donde volar con alas de oro. Su fantasía inculta y briosa se apacentaba en ellos. Las enfáticas frases de los artículos de fondo, los redundantes períodos de los discursos resonaban en sus oídos como el *ritornelo* del vals en los de la niña bailadora (146-147).

Y como el bueno de don Quijote «tenía Amparo por cosa cierta que se acercaba la hora de señalarse con algún hecho digno de memoria» (147) apostilla doña Emilia en una frase prácticamente especular de la inmortal novela cervantina, que le sirve para preparar la actuación de su cigarrera en el banquete republicano del Círculo Rojo, con que se agasajó a los delegados de Cantabria. En un ambiente de apasionamiento y fanatismo, descrito por el narrador con tintes esperpénticos, en que se suceden los discursos y las soflamas políticas a favor de los ideales republicanos, irrumpe el discurso de Amparo, la chica que «parecía la libertad» capitaneando un grupo de obreras:

Y sintió fluir de sus labios las palabras y habló con fluencia, con desparpajo, sin cortarse ni tropezar. [...] Por fin, la oradora acabó su discurso entregando el ramo al patriarca y gritando: «¡Ciudadanos delegados, salud y fraternidad!» (153)

La niña callejera ha ido subiendo sucesivos peldaños: de cigarrera activa, independiente, soñadora, imaginativa a lectora revolucionaria. Y desde la lectura a la conciencia política, por eso es la chica que parece la libertad y cuya imagen se corresponde con la iconografía de la República. Y, por último, oradora brillante y apasionada, alcanzando el grado máximo en su evolución personal y política, termina por ser aclamada como «Tribuna del pueblo». También aquí está latente el modelo cervantino, pues Alonso Quijano, es don Quijote cuando decide

hacerse caballero andante y salir en busca de aventuras, Amparo es «Tribuna del pueblo» porque también se ha ganado el sobrenombre con sus acciones y aventuras. El modelo cervantino es conscientemente imitado por doña Emilia hasta el final y, si don Quijote salió por segunda vez en busca de aventuras, después de regresar a su aldea fracasado, herido y maltrecho de su primera salida, la aventura vital y política de Amparo está llegando a su fin tras múltiples desencantos tanto en el plano humano sentimental como en el político:

La Fábrica ha recobrado su Tribuna. Es verdad que ésta vuelve herida y maltrecha de su **primera salida en busca de aventuras**; mas no por eso se ha desprestigiado. [...] ¡Quién hubiera reconocido a la brillante oradora del banquete del Círculo Rojo en aquella mujer que pasaba con el mantón cruzado, vestida de oscuro, ojerosa, deshecha! Sin embargo, sus facultades oratorias no habían disminuido [...] Tenían ahora sus palabras, en vez del impetuoso brío de antes, un dejo amargo, una sombría y patética elocuencia. No era su tono el enfático de la prensa, sino otro más sincero que rotaba del corazón ulcerado y del alma dolorida. En sus labios, la República federal no fue tan sólo la mejor forma de gobierno, época ideal de libertad, paz y fraternidad humana, sino período de vindicta, plazo señalado por la justicia del cielo, reivindicación largo tiempo esperada por el pueblo oprimido, vejado, trasquilado como mansa oveja. (247-248).<sup>9</sup>

Definición programática y apasionada de la República federal, que la narradora pone en labios de la Tribuna en su última arenga política, consciente del mágico y terrible efecto de sus palabras en las cigarreras del taller para preparar así la acción directa en las barricadas:

Amparo anima a sus huestes. Con la nariz dilatada, los brazos extendidos, diríase que la aparición de las brigadas de caballería y fuerzas de la Guardia Civil que desembocan, unas por el camino real, otras por San Hilario, redobla su guerrero ardor, acrecienta su cólera. «No nos comerán, grita... Vamos a tirarles piedras, a lo menos tengamos ese gusto...» (257).

En resumen, creo que después de lo analizado hasta aquí se puede afirmar que, tal como escribía Clarín, «la cartilla por que se enseña a deletrear a un *pueblo nuevo en la vida intelectual*» es indudablemente la prensa. *La Tribuna* es un ejemplo palmario del valor instructivo y educativo de la prensa periódica. Asimismo, la prensa política es también el vehículo por el que una mujer de condición humilde, con escasa formación, pero que lee con «crédulo asentimiento» se transforma en una fanática de las ideas republicanas. Este es el primer nivel interpretativo de la novela. Sin embargo, doña Emilia plantea simultáneamente otro nivel de lectura más profundo, o si se quiere, más simbólico, el que permite ver en la novela una identificación consciente entre la aventura política de la idealista Amparo y la del hidalgo

---

<sup>9</sup> Las negritas son mías.



cervantino. Paralelismo que la autora lleva hasta las últimas consecuencias, pues, si Cervantes hace que el caballero andante muera en la cama, tras recobrar el juicio y, en consecuencia, privilegiando la realidad sobre la fantasía y la imaginación, en *La Tribuna*, Amparo da a luz un hijo, que la obliga también a tomar conciencia de su más íntima y auténtica realidad, la maternidad. Y si Sancho no se resigna y le ruega a don Quijote que no se muera, sino que, vestidos de pastores, saliesen de nuevo al campo en busca de aventuras, las correigionarias de Amparo, aquellas mujeres sobre las que ella había ejercido verdadero liderazgo, actúan como un coro, que en el cierre de la novela retiene las enseñanzas e ideales de su apasionada maestra:

Oíase el paso de las cigarreras que regresaban de la Fábrica; no pisadas iguales, elásticas y cadenciosas como las que solían dar al retirarse a sus hogares diariamente, sino un andar caprichoso, apresurado, turbulento. Del grupo más compacto, del pelotón más resuelto y numeroso, que tal vez se componía de veinte o treinta mujeres juntas, salieron algunas voces gritando:

- ¡Viva la República federal! (283).

## **LA TRIBUNA: LA MUSA DE LA FICCIÓN EN EL TALLER NATURALISTA**

Dolores THION SORIANO-MOLLÁ

Université de Pau et des Pays de l'Adour

### **Resumen**

*La Tribuna* nos ofrece un rico testimonio de las tendencias e inquietudes estéticas que se fueron entrecruzando a finales del siglo XIX. Aun cuando Emilia Pardo Bazán fuese la divulgadora del Naturalismo en España, supo ver con clarividencia los límites creativos de sus teorías y apostó por una libertad creativa con la que fue preparando el Modernismo en España. El estudio del método científico naturalista en la novela, y en particular, el de la descripción así lo demuestran.

En el trabajo que presenté bajo el título de « *La Tribuna* à la croisée des esthétiques »<sup>1</sup>, en el encuentro organizado por *Les Langues Néo-Latines* en octubre de 2018, quise subrayar la resistencia que esta novela de Emilia Pardo Bazán presenta desde un punto de vista estético, cuando se la intenta insertar dentro de un movimiento particular, desde el Costumbrismo al Naturalismo. En continuidad con ese trabajo, me centraré ahora en la independencia creativa de la escritora y en el recurso de la descripción como una de las estrategias discursivas y retóricas a la que la novelista recurre, precisamente haciendo gala a la libertad que como artista quería preservar sin por ello renunciar al método naturalista.

El problema fundamental a la hora de interpretar la obra de Emilia Pardo Bazán surge de sus mismos escritos, debido a su doble quehacer de escritora y de crítica. De sus reflexiones personales a sus creaciones novelescas podemos discernir muchas veces desajustes –que pueden ser incluso considerados como contradicciones– porque la escritora fue una insaciable y curiosa lectora y una original artista. La propia experiencia creativa a doña Emilia le hizo ir descubriendo los límites de los preceptos teóricos que divulgaba, e ir explorando desde nuevas perspectivas. Esto es lo que ocurrió con la difusión del Naturalismo en España, del que fue singular defensora, aunque siempre mantuvo una mirada personal y crítica ante los postulados de Emilio Zola. Se apoyaba en unos amplios y sólidos conocimientos literarios y en análisis

---

<sup>1</sup> Dolores THION SORIANO MOLLÁ, « *La Tribuna*, à la croisée des esthétiques », *Les Langues Néo-Latines*, 387, 2018, p. 17-32.

personales de las obras que leía, aunque no siempre hizo alarde de erudición ya que la mayoría de sus trabajos críticos vieron la luz inicialmente bajo el formato de artículo de prensa. Testimonio de ello es su serie de artículos sobre el Naturalismo *La cuestión palpitante*, publicados en *La Época* en 1882, los cuales influyeron en la concepción de *La Tribuna*.

Emilia Pardo Bazán proporcionó otras pistas de su visión del Realismo y del Naturalismo en relación con sus creaciones en los prólogos a *Un viaje de novios* (1881), a *La Tribuna* (1883) y a *Los Pazos de Ulloa* (1886), estos último bajo el título de «Apuntes Autobiográficos»<sup>2</sup>. En ellos podemos distinguir tres aspectos fundamentales: su empeño en filiar parcialmente el Naturalismo de Zola como una evolución del Realismo tradicional a partir de una filosofía positivista y de un método científico, en presentar algunos de los rasgos del Naturalismo que, desde su punto de vista, eran incompatibles con la idiosincrasia española, y, en preservar, como observaremos a continuación, cierto margen de libertad compositiva respecto de los postulados naturalistas que había dado a conocer.

Ya en el prólogo a *Un viaje de novios*, Emilia Pardo Bazán defendía la tradición realista española como evolución de la picaresca y del cervantismo y la entroncaba con el Realismo dominante en la novela de su presente, en particular en la obra de Galdós y la de Pereda. Con ambos escritores compartía la idea de que el Realismo era el cauce más idóneo para crear una novela de costumbres modernas<sup>3</sup>. De este modo, la escritora se distanciaba de las novelas idealistas y moralizadoras del Costumbrismo romántico de la época de Fernán Caballero:

La novela ha dejado de ser mero entretenimiento, modo de engañar gratamente unas cuantas horas, ascendiendo a estudio social, psicológico, histórico, pero al cabo estudio. Dedúcese de aquí una consecuencia que a muchos sorprenderá: a saber, que no son menos necesarias al novelista que las **galas de la fantasía, la observación y el análisis**<sup>4</sup>.

Tanto en *Un viaje de novios* como en *La Tribuna*, Emilia Pardo Bazán estaba ensayando con un tipo de novela que se despegaba de la cultivada en el decenio anterior y que tenía que ser juzgada en inevitable relación con el Naturalismo.

<sup>2</sup> Emilia PARDO BAZÁN, *Un viaje de novios* (1881), de *La Tribuna* (1883) y «Apuntes Autobiográficos» en *Los Pazos de Ulloa* (1886). Se pueden consultar en la Biblioteca Cervantes Virtual. Véanse también sus «Apuntes Autobiográficos» en *Obras Completas, II*, Darío Villanueva et de José Manuel González Herrán eds., Fundación José Antonio de Castro, 1999, p. 5-59.

<sup>3</sup> Benito PÉREZ GALDÓS, *Observaciones sobre la novela contemporánea en España*, publicado en 1870 y *La sociedad presente como materia novelable*, Discurso de recepción en la Real Academia Española en las recepciones públicas del 7 y 21 de febrero de 1897, Madrid, 1897, p. 17.

<sup>4</sup> E. PARDO BAZÁN, *Un viaje de novios* (1881), Edición Cervantes Virtual, [en línea: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/un-viaje-de-novios--0/html/ff0f2944-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/un-viaje-de-novios--0/html/ff0f2944-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)]. Las negritas son mías en esta cita y en todas las del presente estudio.

En *La Tribuna* la escritora también nos presentaba la novela como un estudio de costumbres locales (modernas), adscrita a unos referentes precisos: a la temporalidad en un inestable periodo de cambio, el de la Revolución del 68, y en el espacio de Marinada, una ciudad fabulada, pero imagen en espejo de su natal La Coruña y con unos personajes propios de esos referentes. De acuerdo con el Naturalismo de Zola, la escritora seguía, en parte, un método científico no solo durante el acopio de datos y hechos, sino también a la hora de escribir. Se basaba en la observación y en el análisis minucioso de la realidad (documentándose directamente y estudiando la vida de las cigarreras de la Palloza y las costumbres de Marinada) y en una expresión que tenía que dar impresión de verosimilitud para crear ilusión de realidad, de objetividad e imparcialidad para ser naturalista. Asimismo, en aras a la modernidad de su relato, la escritora ideaba una intriga justa, la necesaria o mínima respecto de la novelística anterior, acorde con un número limitado de caracteres que procedían de la vida misma. Por ello elegía un nuevo protagonista y un asunto digno de ser literario: la obrera del pueblo español, con «sus cualidades y virtudes» menos pesimistas que las descritas por Zola. Recuperar el lenguaje que a dichos personajes les correspondía, en la estela de lo que ya hicieron Galdós y Pereda, fue otro de sus principios estilísticos. Los localismos, los idiolectos y sociolectos junto con algunos galicismos desfilan con total pertinencia por las páginas de la novela.

De los presupuestos filosóficos y morales de Zola, doña Emilia rechazaba el materialismo, el fatalismo, el pesimismo y el determinismo; de los estéticos, la crudeza naturalista y la tendencia al feísmo, tan presente en los novelistas franceses, pero, valga insistir, preservaba la noción de estudio y de método científico por ser garantía de las conclusiones fiables y didácticas, a las que se tenía que llegar para que la obra fuese percibida como realista/naturalista. Ahora bien, ¿de qué realismo estamos hablando? ¿de un realismo español? ¿de otro traspirenaico? Seguramente no, tan solo del de doña Emilia.

Algunas respuestas a esas preguntas las encontraremos años más tarde en *La Quimera* (1905), novela en la que Emilia Pardo Bazán componía un diálogo entre sus protagonistas sobre Realismo. A María de la Espina, la compositora, le hacía que le preguntase a Silvio Lago, el pintor, en qué consistía lo real. Pese a la longitud, merece la pena recordar aquel diálogo que, en clave literaria, da el pulso sobre el asunto:

- ¿Y qué es para usted lo real? -preguntó el arcaizante-. ¿Llama usted real a lo material? ¿No es real el sentimiento que preside a la labor, por ejemplo, de un misalista o de un mosaísta? ¿Considera usted real únicamente lo popular y lo zafio? ¿Es usted un realista de la carne, como Rubens; un realista del dibujo y del color, como Velázquez; un realista de la luz, como Ribera; ¿un realista de la caricatura y del color local, como Goya? Porque hay cien realismos.

No supe qué contestar al pronto, y Espina saltó:

- ¡Cien realismos, y todos horribles! Lo hermoso no está en lo real; si estuviese, viviríamos rodeados *naturalmente* de hermosura, ¡y sucede lo contrario! Lo más hermoso, lo artístico, es lo que se diferencia de eso que anda por ahí. ¡Vaya con lo real! Si las mujeres nos dejásemos como la Naturaleza nos ha hecho, seríamos hembras de monos.

Quise romper una lanza por mi estética. Al hacerlo, pensaba:

- «Hay flagrante contradicción entre lo que pinto y lo que defiendo, y esta objeción tan fácil no se le escapará a Espinita».

En efecto, poco tardó en argüirme:

- ¿Y sus retratos de usted? ¿Y esa Lina Moros tan ideal que nos presenta, con veinticinco años y la mitad de cintura? ¿No sabe usted la edad de Lina? ¿Cree usted en su pelo negro como el ala del cuervo? ¡Vamos, señor artista<sup>5</sup>!

Tan solo en 1905 –según ilustra la cita– se atrevió Emilia Pardo Bazán a declarar abiertamente que había «flagrante contradicción entre lo que pinto y lo que defiendo». Ella ya presentó este asunto, aunque de manera algo más sibilina en *La Tribuna*, cuando hacía referencia al anclaje de las coordenadas referenciales, imprescindibles para que la novela se percibiese como realista, y en particular, cuando presentaba Marineda como una ciudad ficticia en torno a 1868. La escritora salvaguardaba cierto espacio de libertad, el necesario para poder componer su novela con «más libre inventiva», lo cual:

no se opone a que los elementos todos del microcosmos estén tomados, como es debido, de la realidad. Tal fue el procedimiento que empleé en *La Tribuna*, y lo considero suficiente –**si el ingenio me ayudase– para alcanzar la verosimilitud artística, el vigor analítico que infunde vida a una obra.** (p. 57)

Este aspecto, que a veces ha quedado un poco solapado tras los debates teóricos, me parece de suma importancia. Probablemente la libertad con la que Emilia Pardo Bazán afirmó no renunciar a su musa literaria, insistamos, a ese «ingenio» que debía ayudarle a «alcanzar la verosimilitud artística» e «infundir vida a una obra». Todo ello forma parte de cualquier proyecto realista, porque como el mismo Zola escribía al enunciar su teoría des « écrans » (pantalla): « Une œuvre d'art es un coin de la nature vu à travers un tempérament », es decir, que entre la Naturaleza y la obra literaria se interpone la personalidad del escritor, porque, como también acabó reconociendo Zola : « la réalité exacte est impossible à l'œuvre d'art »<sup>6</sup>. Ser

---

<sup>5</sup> E. PARDO BAZÁN, *La Quimera*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 341.

<sup>6</sup> Emile ZOLA, Lettre à Valabrègue, 18-02-1864. Estas citas se pueden consultar en: <http://www.cahiers-naturalistes.com/pages/ecrans.html>

realista, para Zola, era restituir la vida en texto: « Peignez des roses, mais peignez-les vivantes, si vous dites réalistes. »<sup>7</sup>. Emilia Pardo Bazán también abundaba en la misma dirección y se afanaba en crear textos vivos y realidades completas, totales y dinámicas. Tenía, para ello, que encontrar cómo alcanzar ese vigor analítico al observar la realidad, a sabiendas de que la materia prima de la que ella disponía, la verbal, no conlleva significado conceptual o no solo transmite ideas. En otras palabras, no solo es denotativa y tan aséptica como se supone que tiene que ser, según el método naturalista.

Tal vez sea en el valor de la palabra por su capacidad connotativa dónde mejor se aprecie la fantasía, esa musa que si no busca la idealización de la belleza -la del pintor Silvio Lago en el ejemplo antes citado-, si la plena potencia del verbo. Doña Emilia, a muchas de las palabras de sus narraciones y descripciones les hacía no solo representar significantes. En sus asociaciones sintagmáticas les insuflaba energía varía, la misma que ella reconocía en la poesía del romántico Víctor Hugo. Ella consideraba al poeta francés como un antecedente de los futuros novelistas naturalistas e ilusionistas, ya que al lenguaje le «atribuyó valor propio, musical, pictórico y hasta sensual y psicológico», y a este respecto «descienden del maestro, no sólo Flaubert y Goncourt, los coloristas y los tallistas y lapidarios del verbo, sino los decadentistas y simbolistas, como Verlaine y Mallarmé »<sup>8</sup>. El mismo Zola fue consciente de los límites del lenguaje cuando se quiere infundir vida. Aunque se haya disertado menos sobre ello, Emilia Pardo Bazán también había estudiado bien el valor poético - musical, pictórico y hasta sensual y psicológico- de la palabra en Zola y el trabajo de «reconstrucción» que él mismo había realizado de sus textos para intentar dar cuerpo creativo a sus presupuestos teóricos. Prueba de ello es el capítulo XV de *La cuestión palpitante*, titulado «Zola. Su estilo»:

El jefe del naturalismo carece de naturalidad y sencillez; no lo niega, y lo achaca a la leche romántica que mamó. Artista lleno de matices, de primores y de refinamientos, diríase, no obstante, que su prosa carece de alas, que está ligada por ligaduras invisibles, faltándole aquel grato abandono, aquella facilidad, armonía y número que posee, por ejemplo, Jorge Sand. Su estilo, igual y llano, es en realidad trabajadísimo, sabiamente dispuesto, premeditado hasta lo sumo, y ciertas frases que parecen escritas a la buena de Dios y sin más propósito que el de llamar a las cosas por su nombre, son producto de **cálculos estéticos** que no siempre logra disimular la habilidad del autor<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> E. ZOLA, «Les réalistes du Salon »; *Zola, Œuvres Complètes*, XII, 809, citado por Colette BECKER, *Zola, le saut dans les étoiles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 41.

<sup>8</sup> E. PARDO BAZÁN, *La Literatura francesa moderna*. El Romanticismo, *Obras completas de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Renacimiento, 1911, p. 172.

<sup>9</sup> E. PARDO BAZÁN, *La cuestión palpitante, edición a cargo de José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 275.

Todo este cálculo para que la realidad textual parezca viva pone de manifiesto los límites o la falacia de los absolutos Realismo y del Naturalismo literarios, a la vez que introduce el concepto de subjetividad, contrario a la objetividad e imparcialidad del método realista/naturalista. La subjetividad relativiza y rechaza el concepto de verdad que sustenta el constructo realista y la reduce a verdad relativa y personal. Como reza la célebre «Ley Campoamor»: «ni todo es verdad, ni todo es mentira». Así lo escribía el poeta admirado por doña Emilia en «Las dos linternas»:

Y es que en el mundo traidor  
nada hay verdad ni mentira:  
Todo se ve del color  
del cristal por que se mira<sup>10</sup>.

Por lo tanto, cuando el escritor acepta estas limitaciones y reúne los materiales necesarios para el estudio tiene que realizar «cálculos estéticos»<sup>11</sup> en su laboratorio que le permitan generar en su texto sensación de dinamismo, de verdad o de realidad verosímil-. La ilusión de realidad desde la estética naturalista exigía una organización ajustada de la *dispositio* de la novela. Centrémonos ahora, por ejemplo, en la voz del narrador, en tanto que fuente de impersonalidad, en algunos rasgos para dar sensación del fluir natural de la vida y en la creación de caracteres o fisiologías con los que doña Emilia introduce la científicidad de su texto y a la vez supera la objetividad, valiéndose, entre otras estrategias, de descripciones funcionales y eficaces.

Probablemente uno de los rasgos más fáciles de conseguir sea el de la impersonalidad del estilo u objetividad narrativa, que en gran medida se logra a través de las voces y de la presencia o no del narrador omnisciente, de sus comentarios y de sus valoraciones. El uso del estilo indirecto libre, del estilo directo, del monólogo interior se combinan en *La Tribuna* con expresiones impersonales que crean la sensación al lector de que el escritor es impasible y de que su narrador se presenta como el cronista objetivo de la historia:

**Leíanse** publicaciones de Madrid y periódicos locales. En la prensa de la Corte **se llevaban** la palma los discursos de Castelar, por entonces muy distante de haberse gastado. **¡Cuánta palabra linda, y qué bien que enganchaban unas en otras! Parecían versos. Es verdad que la mayor parte no se entendían**, y que danzaban por allí nombres tan raros, que **sólo el demonio de**

<sup>10</sup> Ramón de CAMPOAMOR, «Las dos linternas», *Las Doloras, Obras Completas*, Barcelona, Montaner y Simón, 1888, p. 257, [en edición digital: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/doloras/html/ff3a0fe2-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_5.html#I\\_66](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/doloras/html/ff3a0fe2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_66)].

<sup>11</sup> E. PARDO BAZÁN, *La cuestión palpitante*, op. cit., p. 275.

**Amparo** podía leerlos de corrido; mas no le hace: lo que es bonito, era muy bonito aquello. **Y bien se colegía que** la sustancia del discurso era a favor del pueblo y contra los tiranos, de suerte que lo **demás se tomaba** por adorno y delicado floreo<sup>12</sup>.

Sin embargo, la escritora no vacilaba en interrumpir la acción para introducir comentarios personales que a todas luces denuncian su presencia y muestran los hechos o datos enunciados poco antes bajo otras perspectivas distintas. La voz del narrador se hace presente de manera clara y suele servir de contrapunto mediante el desarrollo de funciones valorativas. En estos casos el narrador exterior suele hacer las veces de juez cuyo veredicto suele contrarrestar la imagen de la realidad ofrecida por los personajes. Emilia Pardo Bazán no tenía reparos en traicionar su imparcialidad ni en mostrar la relatividad que existe en nuestras percepciones de la vida. Un ejemplo pertinente es el que encontramos en el capítulo octavo en el que deja la presentación de los personajes en manos de un tradicional narrador omnisciente que se involucra a sí mismo e involucra al lector merced a la selección de los deícticos. Obsérvese a este respecto el ejemplo siguiente, en el que el uso de la primera persona del plural y de la prolepsis de una escena desarrollada con anterioridad, obligan al lector a recordar:

El día en que «unos señores» dijeron a Amparo que era bonita, tuvo la andariega chiquilla conciencia de su sexo: hasta entonces había sido un muchacho con sayas. Ni nadie la consideraba de otro modo: si algún granuja de la calle le recordó que formaba parte de la mitad más bella del género humano, hízolo medio a cachetes, y ella rechazó a puñadas, cuando no a coces y mordiscos, el bárbaro requiebro. Cosas todas que no le quitaban el sueño ni el apetito. **Hacia su tocado en la forma sumaria que conocemos ya;** correteaba por plazas, caminos y callejuelas; se metía con las señoritas que llevaban alguna moda desusada, remiraba escaparates, curioseaba ventaneros amoríos, y se acostaba rendida y sin un pensamiento malo. (p.101)

Resulta imposible, en la cita anterior, que el narrador externo pase desapercibido y que el lector no se implique actualizando la información de la prolepsis sobre el aseo matutino de Amparo que había descrito unos capítulos antes. A todas luces, doña Emilia estaba escribiendo para un lector implícito que ella quería atento y activo.

En la novela aparecen también otros casos en los que la voz del narrador se funde como si fuese portavoz o síntesis de la opinión pública o del compartido saber popular. En ellos el narrador enuncia generalidades y se incluye a sí mismo de manera abierta en el relato. Así lo ilustra el extracto siguiente:

---

<sup>12</sup> E. PARDO BAZÁN, *La Tribuna*, Madrid, Cátedra, 2017, p. 101. De ahora en adelante citaremos las páginas de la obra en el cuerpo de texto para aligerar las notas.



Mal que le pese a Josefina y a todas las señoritas de Marinada, las profecías de Borrén se han cumplido. No se equivoca un inteligente como él al calificar una obra maestra. Sucede con la mujer lo que con las plantas. Mientras dura el invierno, todas nos parecen iguales; son troncos inertes; viene la savia de la primavera, las cubre de botones, de hojas, de flores, y entonces las admiramos. (p. 101)

Por lo que se refiere a la creación de la sensación del fluir natural de la vida que Zola presentaba como uno de los rasgos fundamentales para crear verosimilitud, destacaremos, desde un punto de vista sintagmático, el trabajo de organización del discurso y de su encadenamiento.

La escritora se esmeraba en ir graduando la presentación de los temas y asuntos, siempre preparados, someramente anunciados o introducidos antes de que llegasen a ser el asunto principal de un capítulo o de una escena, y ajustados a la noción de tiempo y espacio. Así iba enhebrando los capítulos, entre otras distintas estrategias, siguiendo de cerca a un personaje, sus desplazamientos en la ciudad o su evolución personal, pero también, con mera sencillez, indicando los cambios del tiempo, del transcurso de las horas del día o el paso de las estaciones. Todo ello en un sentido lineal progresivo, lo que no le impedía introducir pausas y elipsis o enlazar los diferentes escenarios, fragmentar la linealidad con prolepsis y analepsis en la intriga o crear isotopías variadas.

De un capítulo a otro se pueden reconocer fácilmente los hilos conductores que cohesionan el texto para que reproduzcan con ritmos y tonos adecuados el transcurso de la vida misma. Por ello, la intriga es mínima y se va concentrando en su desarrollo en uno o varios capítulos, a imagen de los cuadros que Zola establecía dentro de un acto en el teatro. Por la misma razón, la escritora graduaba el trasiego de sus personajes, el paso del tiempo, la duración de las escenas y la organización del discurso y sus diferentes modalidades enunciativas.

Para la organización retórica de las modalidades del discurso, desde la narración al diálogo, la escritora calibraba las dosis de poeticidad, de ironía, y, en particular, de científicismo. De hecho, el discurso científico propio del Naturalismo con su vocabulario técnico va salpicando el texto, sobre todo a la hora de describir fisiologías y estados de ánimo. Doña Emilia solía recurrir a él no solo para introducir -a pesar de sus objeciones teóricas-, el determinismo y para poder penetrar por los interiores y las almas de sus personajes, lo cual también contribuyen a generar sensación de verosimilitud<sup>13</sup>. Además, lo trágico, lo grotesco, el humor, la caricatura y

<sup>13</sup> Consúltese a este respecto mi anterior estudio «*La Tribuna, à la croisée des esthétiques*», *op. cit.*, p. 17-32.

la sátira se entremezclan con ese discurso a la hora de recrear las fisiologías y de ir caracterizando a los personajes: las emociones, los miedos, las frustraciones, la psicología, por citar algunos elementos, encuentran de este modo cauce de expresión mientras la psicología estaba todavía fraguándose como nueva disciplina científica.

En cuanto a las modalidades del discurso quisiera subrayar, como anunciaba antes, el papel de la descripción porque en nuestro universo de imágenes dinámicas tendemos a infravalorarla y a olvidarla. Si la tradición literaria tampoco le ha prestado mucha atención es porque se la excluyó de las preceptivas clásicas al considerarla como un ornamento y una *amplificatio* que poco aportaba al desarrollo de la intriga. Ahora bien, en un texto descriptivo en el que se pretende hacer ver, esas funciones decorativas que se le atribuían tradicionalmente desaparecen. La descripción adquiere un estatuto textual pleno y es por fin considerada como parte activa y funcional del relato<sup>14</sup>.

La descripción permite adaptar con mayor fidelidad la invención literaria a lo vivo de la realidad para que ésta parezca intensa, enérgica, vibrante y ejerza un papel activo en el relato narrativo, con el que ha de mantener, no relaciones subordinadas ni introducir pausas como se suele afirmar tradicionalmente; al contrario, tiene que preparar, justificar y cohesionar el desarrollo en aras a la visualización realista de aquellos universos ficticios.

Cuando el artista sabe ver, observar y explicar, la caracterización minuciosa, el detallismo, la lista exhaustiva, la graduación, en movimiento o estática a modo de bodegón, el adjetivo y el sustantivo sirven tanto para la presentación de personajes, en especial a través de las fisionomías dándoles el rango de verdaderos caracteres y sumergiéndoles en sus ambientes. En 1880, Zola lo corroboraba cuando afirmaba que la descripción es « un état du milieu qui détermine et complète l'homme »<sup>15</sup>. En la descripción naturalista es donde el ser humano es revelado por el mundo de las cosas y de los objetos. Su cuerpo es metonimia de su ambiente y metáfora de su existencia. En palabras de Genette la descripción en la novela realista es a la vez explicativa y simbólica: « les portraits physiques, les descriptions d'habillements et d'ameublement tendent, chez Balzac, et ses successeurs réalistes, à révéler et au même temps à justifier la psychologie des personnages, dont ils sont à la fois signe, cause et effet »<sup>16</sup>. En consecuencia, la descripción no es solo referencialidad cuando se compone el retrato de un personaje, la pintura de un entorno o la enumeración pausada de los segmentos que constituyen

<sup>14</sup> Philippe HAMON, *Du descriptif*, Paris, Hachette,

<sup>15</sup> E. ZOLA, « De la description », *Le roman expérimental, Œuvres Complètes*, X, Paris, Cercle du livre Précieux, p. 1300.

<sup>16</sup> Gérard GENETTE, « Frontières du récit », *Communications*, 8, 1966, p. 152-163, [en ligne: [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1966\\_num\\_8\\_1\\_1121](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1121)].

un hecho, sino que conlleva toda aquella carga connotativa y paradigmática que expande el discurso con toda su fuerza potencial. Merced a la descripción, los hechos, los referentes, los caracteres literarios dejan de plantearse como abstracciones para alcanzar la imprescindible dimensión vital inherente a la realidad. En el caso de los personajes, además, la descripción permite introducir también la dimensión moral en un medio y en una herencia que los determina y los redondea. Pese a su actividad crítica, Emilia Pardo Bazán no desarrolló sus ideas al respecto. Tan solo podemos reconstruir algunas aproximaciones en escorzo a través de sus exégesis críticas respecto de otros escritores franceses. En su opinión, Balzac fue el maestro en el arte de la descripción y su sucesor directo, Flaubert. Del primero, ella admiraba la fuerza dramática que el novelista lograba insuflar a su *Comédie humaine* a través de la descripción:

la inclinación a dramatizar y el poder dramático de Balzac se demuestran, tanto o más que en los sucesos que refiere, en las descripciones, penetradas de una especie de fatalidad, de un sentido de misterio, vibrantes de emoción secreta, indefinible, que nos anuncia algo próximo a suceder o que ha sucedido ya, y cuya huella conservan los objetos [...] Balzac no describe jamás *por describir*, porque un lugar o un paisaje encantaron sus sentidos y solicitaron su pluma. Al describir, lo que hace es situar en el medio ambiente el drama, dentro de la verdad psíquica que presta significación a los hechos materiales. Los objetos tienen su lenguaje, y este lenguaje lo ha interpretado como nadie el vidente Balzac. [...] Hay que saber leer estas descripciones; si las saltásemos, llevados del vulgar afán de ver «lo que sucede», realmente habríamos perdido el tuétano de la obra de Balzac<sup>17</sup>.

Si sobresalía Flaubert, a juicio de la escritora, era por su uso para la creación de los caracteres y para el desdoblamiento de planos que favorece la ironía, aspecto en el que ninguno de sus coetáneos rivalizó:

En vano Zola agotará los recursos de la descripción y los Goncourt llegarán a destilar la quintaesencia alambicada del estilo, rivalizando con las artes plásticas; en vano Daudet hará al naturalismo amable y pintoresco. La hondura psicológica a que llega Flaubert por los caminos de la fisiología y del ironismo, ninguno, seguramente, habrá de igualarla<sup>18</sup>.

La mayor dificultad en la composición de la descripción reside en cómo integrar la información recabada para que las descripciones parezcan fluidas y necesarias, en lugar de ser

---

<sup>17</sup> E. PARDO BAZÁN, *La Literatura francesa moderna, El Naturalismo*, Obras completas de Emilia Pardo Bazán, Madrid, Renacimiento, 1911, p. 138-139.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 62.

descripciones largas, meros listados o digresiones que ralentizan la diégesis. Muchas veces Zola y Emilia Pardo Bazán recurren simplemente al corte de la descripción para dosificarlas. En el capítulo quinto, mientras la escritora describe al grupo de cantantes de villancicos, interrumpe la descripción del mismo con breves intercambios dialógicos entre los personajes masculinos, los cuales van adquiriendo cada vez mayor peso. Sus voces a modo de luz o de la cámara moderna orientan el descubrimiento de lo singular con orden y jerarquía de los componentes del conjunto:

Lo cierto es que la viva luz de las bujías, tan propicia a la hermosura, patentizaba y descubría cruelmente las fealdades de aquella tropa, mostrando los cutis cárdenos, fustigados por el cierzo; las ropas ajadas y humildes, de colores desteñidos; la descalcez y flacura de pies y piernas, todo el mísero pergenio de las cantoras. Entre estas las había de muy diversas edades, desde la directora, una ágil morenilla de catorce, hasta un rapaz de dos años y medio, todo muerto de vergüenza y temor, y un mamón de cinco meses, que por supuesto venía en brazos.

-¡Hombre! -exclamó Borrén al ver a la morena.

-¡Pues si es la chiquilla del barquillero! Somos conocidos antiguos, ¿eh?

-Sí, señor... -contestó ella intrépidamente-. La misma. Y yo le conocí a usted también. Es usted el que estaba en *las Filas* el año pasado un día de fiesta.

Como para los pobres suele no haber estaciones, Amparo tenía el mismo traje de tartán, pero muy deteriorado, y una toquilla de estambre rojo era la única prenda que indicaba el tránsito de la primavera al invierno. A despecho de tan mezquino atavío, no sé qué flor de adolescencia empezaba a lucir en su persona; el moreno de su piel era más claro y fino, sus ojos negros resplandecían. (p. 84-85)

Emilia Pardo Bazán crea escenas y secuencias que se van hilvanando con naturalidad y que van estructurando el relato, de lo general a lo particular, del grupo al individuo. Obsérvese cómo la descripción puntualiza y redondea la narración de manera sincopada, cómo entre las cantoras del coro sobresale Amparo ya vestida de «estambre rojo» (p. 85). La escena arriba reproducida, por ejemplo, prosigue del modo siguiente:

-¿Qué tal, eh? -murmuró Borrén volviéndose hacia Baltasar y Palacios-. Esto empieza a picar como las guindillas... Miren ustedes para aquí.

Y tomado un candelero lo acercó al rostro de la muchacha. Como Baltasar se había aproximado, sus pupilas se encontraron con las de Amparo, y esta **vio una fisonomía delicada, casi femenil, de efebo; un bigotillo blondo incipiente, unos ojos entre verdosos y garzos que la registraban con indiferencia.** Acordose, y sintió que se le arrebatava la sangre a las mejillas. (p. 85)

Al mismo tiempo la descripción permite ir introduciendo nuevos valores que se irán concretando y afianzando después, algunos simbólicamente, como el color rojo que va a acompañar a Amparo y que alcanzará su paroxismo en los capítulos de liderazgo revolucionario. Otro de los motivos, a los que se le ha hecho menos referencia, por ejemplo, es a la fisonomía de Baltasar. Una vez caracterizada como «delicada, casi femenil, de efebo», la fisonomía reaparece de manera reiterada mediante la parcial e inicial selección de algunos componentes y atributos. La primera vez la escritora solo entresaca dos de ellos: el bigotillo y los ojos en una escala cromática dorada y verde-azul. A partir de entonces estos elementos van a ir puntualmente reapareciendo en capítulos posteriores hasta formar un esquema argumental y una eficaz isotopía.

Unos capítulos después la fisonomía de Baltasar es descrita del modo siguiente:

Los destellos del sol poniente, muriendo en las aguas de la bahía, alumbraron a un tiempo a Baltasar y a Amparo, haciendo que mutuamente se viesan y se mirasen. **El mancebo, con su bigote blondo, su pelo rubio, su tez delicada y sanguínea, el brillo de sus galones que detenían los últimos fulgores del astro, parecía de oro;** y la muchacha, morena, de rojos labios, con su pañuelo de seda carmesí, y las olas encendidas que servían de marco a su figura, semejaba hecha de fuego. Ambos se miraron en un instante, instante muy largo, durante el cual se creyeron envueltos en la irradiación de una atmósfera de luz, calor y vida. (p. 98-99)

La escritora ya no necesita recurrir a la visión general, al todo -su fisonomía-, sino que selecciona partes del mismo: bigote, pelo y tez y reitera algunos de sus calificativos. El primero, el bigotillo-bigote, cuyo atributo aparece repetido de manera estable «blondo», es el que sirve de anclaje junto al reiterado calificativo «delicado», que ahora pasa del todo a la parte. El boceto antes esquejado se completa con nuevos elementos: pelo y tez. Con ellos refuerza la escala cromática dorada. Emilia Pardo Bazán redondea el personaje de Baltasar con aspectos complementarios, uno interno y otro externo, dando a conocer su temperamento sanguíneo y su oficio merced a la vestimenta militar. Por ende, con esa caracterización del temperamento sugiera valores cromáticos próximos a los atribuidos a Amparo, no para fusionar mejor a la joven pareja, sino para potenciar después las diferencias y el desenlace de la obra.

Cuando la fisonomía de Baltasar reaparece en el capítulo quince, la caracterización se distribuye de manera proporcional y casi matemática. Doña Emilia le concede mayor singularidad y concentra por primera vez el relato en su figura. El *leitmotiv* de su compleción delicada se redondea de nuevo. Al lector no le será muy complicado acabar de completar la prosopopeya y de perfilar la etopeya del protagonista:

**Era Baltasar un hijo, no de este siglo, sino de su último tercio**, lo cual es más característico y peculiar. Calificábanle las señoras de atento; sus compañeros, de muchacho corriente y agradable; su tío, de chico listo y con el cual se podía departir acerca de asuntos de comercio. *Su temperatura moral* no subía ni bajaba a dos por tres; no se le conocía ardor ni entusiasmo por ninguna cosa; la fiebre de la mocedad no le había causado una hora de franca y declarada calentura. Ni juego, ni bebida, ni mujeres le sacaban de quicio. **En política** era naturalmente doctrinario. Su madre le juzgaba mozo de gran porvenir y altos destinos, porque dejándole la paga para gastos menudos y diversiones, Baltasar ahorra y nunca se halló sin blanca en el bolsillo del chaleco. **Destinado a la carrera militar**, más por vanidad de su familia que por vocación, no era, sin embargo, cobarde, pero sí yerto; prefería los ascensos a la gloria, y a la gloria y a los ascensos reunidos anteponía una buena renta que disfrutar sin moverse de su casa ni estar a merced del ministro de la Guerra. Secretamente, con cautela suma (porque Baltasar respetaba la opinión pública y todo lo que hay que respetar para vivir con sosiego), **la ley y norte de su vida era el placer**, siempre que no riñese con el bienestar. Tenía vanidad, pero vanidad encubierta y en cierto modo solitaria. **A sus creencias, vacilantes y endebles, no quería tocar, como si fuesen un diente próximo a caerse y con el cual evitase morder cortezas duras.** Vivía a su gusto y talante, sin meterse en más libros de caballerías. **Físicamente tenía Baltasar mediana estatura, la tez fina y blanca, y de un rubio apagado el ralo cabello; pero la parte inferior de su fisonomía era corta y poco noble; la barbilla chica y sin energía, la boca delgada de labios, como la de doña Dolores. En conjunto, su rostro pareciera afeminado a no acentuarlo la aguda nariz, diseñada correctamente, y la frente espaciosa, predestinada a la calvicie.** (p. 136)

La tez, el cabello, la fisionomía, la barbilla, la boca, la nariz y la frente van completando el retrato del personaje con mayor precisión, retrotrayendo con mayor precisión algunos elementos ya mencionados en los anteriores perfiles. La descripción establece, por lo tanto, una serie de secuencias que dan cohesión a la obra. Estas requieren un lector activo capaz de engarzar las redes de significado que forman con los valores que se han ido asociando poco a poco de manera intuitiva. Los rasgos que la escritora seleccionó a la hora de trazar el boceto de Baltasar acaban funcionando como metonimias que resultan altamente significativas por su carga simbólica.

El retrato graduado y estable que se había ido elaborando de antemano pondera la amplificación y el cambio de significados -si no inesperados, si abruptos-, cuando la escritora necesite desvelar en aquella fisionomía la verdadera naturaleza del personaje. Cuando Amparo le anuncia su embarazo, doña Emilia simplemente vuelve a recoger aquellos elementos ya memorizados en anteriores descripciones como la boca y el semblante y los ojos «**entre verdosos y garzos**» de la primera descripción:

Un relámpago de sorpresa cruzó por las pupilas transparentes y yertas de Sobrado; mas al punto se plegó su delgada boca, y diríase que le habían cerrado el semblante con llave doble y sellándolo con siete sellos. Era otro Baltasar distinto del mancebo gracioso, halagüeño y felino de las horas veraniegas. Amparo notó que representaba diez años más. (p. 234)

Todos estos son rasgos que el lector reconoce y a los que puede atribuirles facetas que hasta ahora había mantenido soslayadas, aun cuando sean tan reales como las primeras. En ese giro final, en el que Baltasar pasa de joven afeminado y delicado a felino, la isotopía apoya el desvelamiento de la cruda verdad y la sensación de cambio, de evolución y del fluir natural de la vida preparan de manera natural el desenlace de la novela.

Como se ha podido observar en esta serie graduada de descripciones, Emilia Pardo Bazán seleccionaba con esmero sus paradigmas. Ella valoraba hasta «el valor eufónico de las palabras», la sonoridad, el colorismo, la plasticidad» y «el vigor como toques de luz o manchones de sombra»<sup>19</sup>. Estos elementos compositivos eran, en opinión de la escritora, tan eficaces como la morfología y la sintaxis. También en ello había reparado Zola, ya que para producir efecto incluso se valió del:

modo de usar los tiempos de los verbos. Si dice «iba» en vez de «fue», no es por casualidad o descuido, es porque quiere que nos representemos la acción más aprisa; que el personaje eche a andar a vista del lector.

Cuando usa ciertos diminutivos, ciertas frases de lástima o de enojo, oímos el pensamiento del personaje formulado por boca del autor, sin necesidad de aquellos sempiternos monólogos con que ocupan otros novelistas **páginas y más páginas**<sup>20</sup>.

Todos estos rasgos estilísticos también son fáciles de reconocer en el tratamiento del paisaje, sobre todo de las atmósferas, del mar, del paso de las horas y del tiempo, y pueden ser considerados como rasgos premodernistas *avant la lettre*. Otro tipo de descripción naturalista con el que experimenta la escritora es la descripción sensorial pero verosímil, la cual funciona incluso a modo de eufemismo para evitar la enunciación en el caso del parto. De ello se jactaba Emilia Pardo Bazán cuando se le acusaba de inmoral por los amores ilícitos de Amparo y la escena del parto:

para narrar ese episodio tremendo de la vida femenina, que debe caber en el arte, esa suprema crisis de la maternidad, donde no hay nada de licencioso o provocativo e impera la austeridad profunda del dolor, he rehuido la descripción clínica de Zola en *Pot-Bouille*, haciendo que la tragedia se represente entre bastidores, y que el oído supla a la vista<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> E. PARDO BAZÁN, *La cuestión palpitante*, *op. cit.*, p. 275.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 368. Prosigue: «No sé lo que inspira a las mujeres arrebatadas e indoctas el naturalismo: por la parte que le toca a *La Tribuna*, no será de fijo el amor libre, dogma de la iglesia romántica jorgesandiana, nunca de la naturalista, como V. sabe perfectamente. Cuando la famosa Guillermina Rojas predicaba sus anchas teorías, dijo agudamente un sujeto a quien conoce todo Madrid: «¿Para qué me han de dar el amor libre, si yo me lo tomo siempre que quiero?». Créame V.: sin Guillermina Rojas, sin romanticismo ni naturalismo, origina las mayores picardías, desde los tiempos de Adán, la humana condición flaca y decaída, y el diablo que lo añasca todo. (p. 368-369).

Y no por falso pudor, sino por escudarse y protegerse de las numerosas críticas que arreciaban contra ella. En su capítulo treinta y siete, precisamente titulado «Lucina<sup>22</sup> plebeya», la escritora transforma una escena que pudiera haber sido clínica y psico-fisiológica en pura estimulación o sugerencia acústica:

lamentos de la paciente, que recorrían variada escala de tonos: primero habían sido gemidos sofocados; luego quejidos hondos y rápidos, como los que arranca el reiterado golpe de un instrumento cortante; en pos vinieron ayes articulados, violentos, anhelosos, cual si la laringe quisiese beberse todo el aire ambiente para enviarlo a las conturbadas entrañas; y trascurrido algún tiempo, la voz se alteró, se hizo ronca, oscura, como si naciese más abajo del pulmón, en las profundidades, en lo íntimo del organismo. [...]

A eso de un cuarto de hora más tarde volvió el soldado de la ciencia a presentarse y pidió agua para lavarse las manos... [...]

Lavose las manos mientras esto decía, y tornó a su puesto. La mecha de petróleo, consumida, carbonizada, atufaba la habitación, dejándola casi en tinieblas, cuando dos o tres gritos, no ya desfallecidos, sino, al contrario, grandes, potentes, victoriosos, conmovieron la habitación, y tras de ellos se oyó, perceptible y claro, un vagido. (p. 265-266)

No es el dato ni el contenido factual lo que importa, sino las emociones y sugerencias que convierten en verosímil el discurso literario y las situaciones recreadas. Obsérvese cómo recurre entonces a la tradicional *evidentia*, es decir a la *evidentia*<sup>23</sup> retórica - o sea, cuando representa una realidad de una forma especialmente viva y detallada- el lector es capaz de identificar, de actualizar el conjunto de relemas y de suspender su juicio crítico. En ello residió su quehacer poético, no en el decir realista, sino en el sugerir modernista o simbolista.

Concluiremos recordando que bajo la apariencia de estilo desaliñado, improvisado u oral característico del Naturalismo no se realizaba una mera transcripción de la realidad, sino que se escondían numerosas horas de trabajo. Emilia Pardo Bazán lo sabía bien y no cejaba en reivindicarlo. A su decir, el estilo naturalista era también poesía, y valga recordar sus palabras:

selecta y depurada, trabajada y repujada como una bandeja de Benvenuto, se agita una resaca ardiente de sentimientos y de sensaciones, de imágenes y de pensamientos, y en la cual la descripción llega al último límite del naturalismo, poniendo como de **bulto el objeto y su color y olor, y su sentido y expresión profunda, y labrando estatuas, pero estatuas vivas, como estaba viva la rosa de amores.** (p. 267-268)

<sup>22</sup> En la mitología romana y en la religión de la Antigua Roma, Lucina es la diosa que presidía el nacimiento de los niños y se encargaba de auxiliar a las mujeres durante el parto.

<sup>23</sup> La *evidentia* (o *demonstratio*) utiliza como recursos: la descripción pormenorizada, la enumeración, la personificación, la prosopopeya la *translatio temporum* o “cambio de perspectiva temporal”, o sea, utilizar un presente histórico para que la acción parezca más cercana al receptor; el apóstrofe, la *sermocinatio*, la *similitudo* y la *subiectio*.



---

**S.L.N.L**

Société des Langues Néo-Latines