EN EL ESCRITORIO
DE EMILIA PARDO BAZÁN
La Tribuna

José Manuel González Herrán
Javier López Quintáns
Dolores Thion Soriano-Mollá (EDS.)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

© Éditions Orbis Tertius, 2020
© Les auteurs, 2020

Illustration de couverture : Fábrica de Tabacos de A Coruña,
Carte postale R. Guilleminot - Boespflug et Cie.

Tous droits réservés.

Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270 BINGES

ISBN : 978-2-36783-152-7

EN EL ESCRITORIO
DE EMILIA PARDO BAZÁN: *LA TRIBUNA*

Édition de

José Manuel González Herrán
Javier López Quintáns
Dolores Thion Soriano-Mollá

(Patrimoines d'encre transpyrénéens)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

SOMMAIRE

Présentation 7

APPROCHES THÉORIQUES

Dolores THION SORIANO-MOLLÁ
En el taller naturalista de Emilia Pardo Bazán: ¿cómo hacer ver al lector? 11

Javier LÓPEZ QUINTÁNS
¡Justicia al pueblo!: una aproximación a los personajes de *La Tribuna* 29

Alex ALONSO NOGUEIRA
Una tribuna para un pueblo: contextos políticos de *La Tribuna* 61

ENTRAÎNEMENT À LA COMPOSITION

Elvire DIAZ
Amparo Rosendo « La Tribuna » : ambivalences et contradictions du personnage et de son auteure 91

Xavier ESCUDERO
Ficciones y realidades de *Don Quijote* a *La Tribuna* 103

Maylis SANTA-CRUZ
Realidad y ficción en *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán 121

Denis VIGNERON
Altérité y convivencia. La lucha de clases en *La Tribuna* 147

APPROCHES TEXTUELLES

Christian MANSO
Borrén : les moustaches en question 169

José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN
El final de *La Tribuna* 177

La Tribuna (extraits) 209

PRESENTACIÓN

El 17 de febrero de 2020 tuvo lugar en el Amphitéâtre de la Présidence, en la Université de Pau et des Pays de l'Adour, la *IIe Journée d'études La Tribuna, d'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 (Universidade de Santiago de Compostela), en la que participaron Profesores de universidades y centros docentes en Francia (Université de Poitiers; Université du Littoral Côte d'Opale; Lycée Léonard de Vinci – Saint-Witz; INSPE, Université de Lille; Université Bordeaux Montaigne; Université de Pau et des Pays de l'Adour), España (Universidade de Santiago de Compostela) y Estados Unidos (Brooklyn College-City University of New York).

Este libro recoge las intervenciones expuestas en aquella Jornada, que se organizaron según las diversas modalidades previstas en la normativa que regula las pruebas para el *Concours externe de CAPES et 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 por esa acogida, atendiendo a las sugerencias de los asistentes, pensando también en aquellos que no pudieron acudir, y como ya hicimos con las ponencias presentadas en la *Ie Journée d'études La Tribuna, d'Emilia Pardo Bazán*, desarrollada en el Instituto Cervantes de Bordeaux el 30 de enero de 2019, que se publicaron como *Supplément* del número 387 de la revista *Les Langues Néo-Latines* [accesible en

<https://neolatines.com/slnl/wp-content/uploads/Nueve-lecciones-sobre-La-Tribuna.pdf>], reunimos aquí, gracias a la favorable acogida de Éditions Orbis Tertius, los materiales expuestos en la *IIe Journée*, convenientemente actualizados, revisados, corregidos y adaptados para una publicación que, como aquella, aspira a perdurar entre las aportaciones más valiosas dedicadas al estudio de *La Tribuna*.

No hemos considerado necesario reseñar o resumir aquí el contenido de los trabajos reunidos. Y aunque hemos procurado que todos ellos respeten formalmente la coherencia común en un volumen colectivo, tampoco hemos querido modificar su diseño, presentación y exposición.

Cumplimos el grato y obligado párrafo de agradecimientos mencionando en primer lugar, además de la hospitalidad de Éditions Orbis Tertius, que nos acoge en sus prestigiosas publicaciones, el generoso esfuerzo y eficaz trabajo de su principal responsable, el Dr. Jean-Claude Villegas, admirado colega y apreciado amigo. También a las entidades que colaboraron o contribuyeron a la organización y desarrollo de la *IIe Journée d'études La Tribuna, d'Emilia Pardo Bazán*, fundamentalmente el Programa *Patrimoines d'encre transpyrénéens,* de la Université de Pau et des Pays de l'Adour.

José Manuel González Herrán
Javier López Quintáns
Dolores Thion Soriano-Mollá

Approches théoriques

EN EL TALLER NATURALISTA DE EMILIA PARDO BAZÁN: ¿CÓMO HACER VER AL LECTOR?

Dolores THION SORIANO-MOLLÁ
Université de Pau et des Pays de l'Adour

En la Primera jornada que dedicamos al estudio de *La Tribuna* «*La Tribuna*, la musa de la ficción en el taller naturalista» (2018) analizamos algunos de los presupuestos teóricos y de las estrategias compositivas asociadas a la libertad de creación y a la parte de fantasía con las que Emilia Pardo Bazán se distanciaba voluntariamente del concepto de Naturalismo y valoramos la funcionalidad de la descripción en el texto narrativo. Someramente y a modo de introducción recordemos que:

1. En 1881: 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, 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. Para ello, el escritor tenía que utilizar una metodología que podría parecer algo heteróclita por recurrir a «las galas de la fantasía, la observación y el análisis» (Pardo Bazán 1881).

2. En 1883: en el prólogo de *La Tribuna* Emilia Pardo Bazán filia su novela a la nueva tendencia de estudio de costumbres locales (modernas) y apuesta por un método naturalista y científico, el cual, exige al escritor un estudio minucioso y objetivo de la realidad para recoger los datos

que han de insertar la producción artística en el campo de lo verosímil. De nuevo, la novelista adopta posiciones heteróclitas, en el sentido en que adopta el método de Zola pero se reserva la libertad de escribir de manera personal, lo que ella denominaba su «libre inventiva», la 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. (Pardo Bazán 1883: 57)[1]

Ya observamos que lo que Emilia Pardo Bazán designaba como su fantasía, su ingenio y su inventiva, Emile Zola lo denominó «le tempérament», precisamente para justificar, ahora en palabras del novelista francés, que ese temperamento del escritor sirve de pantalla (écran) (Zola: 18-02-1864), a la hora de rescribir o representar la realidad observada y estudiada en su laboratorio de composición personal. Pardo Bazán y Zola, recordemos también, apuestan por una representación animada de la vida, «infundir vida a una obra», afirmaba ella, o a lo que él exhortaba: « Peignez des roses, mais peignez-les vivantes, si vous dites réalistes » (Zola 2002: 41); o sea, representar la vida en el texto.

Técnicamente, en consecuencia, coinciden los dos teóricos de ambos lados de los Pirineos, como también lo hicieron respecto de las estrategias utilizadas a la hora de trasladar lo estudiado en la novela, en nuestro caso, La Coruña y su sociedad junto con la Palloza y sus obreras cigarreras en los tiempos convulsos de la Gloriosa y de la Primera República.

Para Zola y para Emilia Pardo Bazán esas realidades tenían que ser globales o totales tanto por el acopio de datos y hechos como por la manera de darles forma verbal, ya que debían generar el lector el sentimiento del fluir de la vida; o sea, ser realidades vivas y dinámicas. Y, sin embargo, estamos en un período histórico todavía de imágenes estables y fijas, de cuadros y fotografías; un periodo en el que se está artísticamente ensayando la fijación tanto textual como plástica del movimiento aún a velocidades para nosotros lentas. Los escritores tuvieron que hacer alarde de imaginación para fijar los nuevos presupuestos del nuevo realismo científico o naturalismo con palabras. Y la dificultad aumentó

1. Las referencias remiten a la edición de Benito Varela Jácome, *La Tribuna*, Emilia Pardo Bazán, Madrid, Cátedra, 2017.

con el desarrollo de las nuevas ciencias, con las que se fue ampliando el campo de experimentación de sus talleres naturalistas positivistas: la psicología, la sociología, la medicina, la antropomorfología, por recordar algunas. Asimismo, tenía que traducir someter a los personajes a la ley biológica del darwinismo y a la noción de determinismo. En ello puso doña Emilia, pese a su desacuerdo respecto del positivismo materialista de Zola, todo su empeño. También tuvieron que buscar nuevas técnicas con las que plasmar los nuevos atributos del escritor científico que tenía que experimentar con la textualidad con la que iba a traducir los materiales recogidos, utilizando el lenguaje adecuado con todos sus registros, sociolectos e idiolectos. Si el novelista era científico tenía que presentarse, aunque fuese fingidamente, como un escritor imparcial y objetivo, lo que le llevó a buscar nuevas perspectivas y juegos entre el autor, sus personajes, el narrador y el lector implícito. Con todo ello, se tenía que hacer creer a los lectores que los personajes de la novela procedían de la vida misma y que aquellas obreras protagonistas de *La Tribuna* eran criaturas de un presente que todavía podían reconocer y justipreciar los lectores coetáneos. Pues bien, recordemos a efectos prácticos algunas de las técnicas de composición literaria a las que Emilia Pardo Bazán recurre con su personal creatividad a la hora de responder a tan variados parámetros.

En el espacio de que aquí disponemos, nos centraremos en un repaso somero de las estrategias de la escritora para forjar su personal retórica verosímil y naturalista. Mariano Baquero Goyanes en 1955 fue el primero en estudiar estos asuntos en un monográfico que dedicó a la novela naturalista de doña Emilia (Baquero 1955). Unas dos décadas después, Nelly Clemessy sintetizó aquellas ideas en un de sus capítulos y presentó sucintamente algunas de sus matizaciones personales. Centrémonos a modo de homenaje al profesor Baquero Goyanes, en cómo doña Emilia hizo ver al lector con la palabra, un lector, no lo olvidemos, que no pertenecía al mundo de la imagen como nosotros.

En este aspecto, al igual que los demás prosistas de la época, Emilia Pardo Bazán pasa de plano de la observación científica, aséptica e impersonal, a la implicación y a la consiguiente necesidad de generar una lectura interpretativa. Y ello aun cuando sus ficciones emanen, como bien se sabe, del estudio de las costumbres locales, de la observación, de la documentación y del análisis científico.

El profesor Baquero Goyanes pensaba que las novelas que mejor se adaptan a los criterios del hacer ver naturalista son *La Tribuna* (1883), *Los Pazos de Ulloa* (1886) y *La Madre Naturaleza* (1887). Lo que distingue a *La Tribuna* respecto de sus hermanas menores es que en ella la novelista propone una defensa teórica del Naturalismo que estaba divulgando en *La cuestión palpitante* y que es una novela de intenciones sociales, en la estela –aunque de manera personal– de Zola. En las dos siguientes, en *Los Pazos de Ulloa* (1886) y *La Madre Naturaleza* (1887), Pardo Bazán lleva a sus últimas consecuencias la aplicación del concepto de determinismo de herencia de la sangre y de influencia del medio, y, para ello, realiza un personal estudio del paisaje y de los ambientes gallegos, que, sin embargo, ya despuntan en *La Tribuna.* Concordaba con ello Clemessy, quien explicaba que ese deseo de hacer ver se canaliza mediante el recurso a la descripción.

> El deseo de dar una imagen tan exacta y completa como fuera posible de lo que describe lleva lógicamente al novelista naturalista a emplear el método analítico para poder reconstruir, elemento por elemento, el objeto que requiere representar. Exagerando a menudo hasta el extremo el número y la exactitud de los detalles, el escritor llega a hacer un verdadero inventario de la realidad, presentada bajo la forma enumerativa propia del género (Clemessy 1982: 788).

Y para ello, recordemos someramente los principales recursos discursivos que contribuyen a elaborar descripciones vivas y verosímiles en *La Tribuna*, puesto que ninguno de los dos estudiosos se detuvieron sino muy escasa y puntualmente en ella.

Entre los recursos descriptivos de corte tradicional destaca la organización de los materiales de «lo general en lo particular» y viceversa. Propongamos un ejemplo de narración descriptiva, muy común en la escritora:

> 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. ¡Que hoy!... ¡que mañana!... ¡que nunca, por lo visto! ¡En vez de la suspirada federal, un rey, un tirano de fijo, y tal vez un extranjero! Por estas razones en la Fábrica se hacía política pesimista y se anunciaba y deseaba que al Gobierno «se lo llevase Judas». Dos cosas sobre

> todo alteraban la bilis de las cigarreras: el incremento del partido carlista y los ataques a la Virgen y a los Santos. A despecho de la acusación de «echar contra Dios» lanzada por las campesinas a las ciudadanas, la verdad es que, con contadísimas excepciones, todas las cigarreras se manifestaban acordes y unánimes en achaques de devoción (180).

Esta es una estrategia clásica del arte narrar que se puede documentar desde el siglo XIV y a la que los escritores realistas y naturalistas –franceses o españoles– también recurren siguiendo una fórmula constante: de la «inicial digresión sobre una especie, clase social u oficio; paso de la especie al individuo, que no hace sino expresarla y definirla a título de ejemplo particularizador» (Baquero 1986: 29).

> 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 ahorraba 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 (136).

La superposición de elementos reales contribuye asimismo a general sensación de verosimilitud, como en el relato de la comitiva:

> Eran las horas meridianas, las horas de calor, cuando salieron desempedrando las calles de Marineda carruajes en que iban las comisiones del partido a esperar a los delegados de Cantabrialta. Las dos leguas de camino real que van de la ciudad al ex-portazo

> (como se decía entonces) hallábanse cuajadas de gente en expectativa, asaz empolvada y sudorosa. Poca levita, mucha tuina y chaqueta, de higos a brevas un uniforme; buen número de mujeres, roncas ya, con los labios secos, los ojos inyectados, arrebatadas las mejillas, más o menos descompuesto el peinado y el traje. Engalanadas con colgaduras ostentaba sus casas el pobre suburbio de la Riberilla: quién había destinado a manifestar su civismo la colcha de la cama, quién las cortinas de la humilde alcoba, quién una sábana o mantel. Al ingreso de la barriada se alzaban arcos de triunfo, entretejidos con ramaje (145).

Y al igual que a la hora de definir a los personajes, lo que le permite al autor dejar resquicios por los que se infiltra su mirada segada e irónica o la del narrador, un artilugio también tradicional al que solían recurrir autores como Juan Manuel y Cervantes:

> Alguna que otra vez volvía Amparo a visitar su antigua calle, por ver a los amigos que allí había dejado. Pocos días después del de la Candelaria sintió deseos de realizar una expedición hacia aquella parte. Halló todo en el mismo estado; el barbero, muy ocupado en descañonar a un sargento, la saludó jovialmente; a la puerta de su casa divisó a la señora Porreta tomando el fresco, o el sol, que ambas cosas faltaban dentro del tugurio de la comadrona, la cual hacía extraña y risible figura sentada en una silleta baja, y muy esparrancada; sus pies, calzados con zapatillas de orillo, miraban uno a Poniente y otro a Levante; tenía caídas las medias, por deficiencia de ligas sin duda; en el formidable hueco del regazo descansaban sus manos, y mientras una chiquilla encanijada, nieta suya, le peinaba las canas greñas y le hacía dos *chichos* tamaños como bellotas, la insigne matrona no perdía el tiempo, y calcetaba con diligencia manejando las metálicas agujas, que despedían vivos fulgores. Al ver a la Tribuna, se echó a reír con opaca risa (202).

Según analizaba Mariano Baquero a partir de algunos ejemplos de *Pierre et Jean* de Maupassant y de los análisis de Jean Paul Sartre sobre la objetividad en *Situations* (1948), las percepciones que se han tenido de las referencias generalizantes han sido cambiantes en la historia. Lo que distingue a las de la descripción naturalistas respecto de las referencias clásicas es que:

> Más que a lo ético, a actitudes morales, aluden a gestos y costumbres condicionadas no sólo por el sexo, la condición humana,

> sino fundamentalmente por el oficio, la profesión, la clase social. No es que falten los comentarios generalizantes de tipo moral, pero sí que estos resultan menos característicos que los alusivos a *tics* o gestos puramente físicos (Baquero 1986: 33).

Los rasgos que el escritor naturalista selecciona para perfilar su personaje son «observaciones personales y discutibles, casi siempre» (Baquero 1986: 33), puesto que inevitablemente en ellas interfieren las creencias, los prejuicios, los valores, los sentimientos, la ideología, la cultura, los referentes y arquetipos literarios personales, por recoger algunos factores. Es el caso del ejemplo antes propuesto de Baltasar, pero también de los demás personajes principales.

Las ideas y referencias generalizantes de Emilia Pardo Bazán son de índole variada y presentan diversos matices en función de los personajes: «Jacinto, o *Chinto*, tenía facciones abultadas e irregulares, piel de un moreno terroso, ojos pequeños y a flor de cara: en resumen, la fealdad tosca de un villano feudal» (90). La escritora suele observar «sus actitudes» y entresacar «alguna curiosa peculiaridad de su físico» y «lo más aceptado y característico de su profesión»: el barquillero, los militares, las cigarreras. Respecto de Amparo, por ejemplo:

> ¡La calle! ¡Espectáculo siempre variado y nuevo, siempre concurrido, siempre abierto y franco! No había cosa más adecuada al temperamento de Amparo, tan amiga del ruido, de la concurrencia, tan bullanguera, meridional y extremosa, tan amante de lo que relumbraba. Además, como sus pulmones estaban educados en la gimnasia del aire libre, se deja entender la opresión que experimentarían en los primeros tiempos de cautiverio en los talleres, donde 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. Por otra parte, el aspecto de aquellas grandes salas de cigarros comunes era para entristecer el ánimo. Vastas estanterías de madera ennegrecida por el uso, colocadas en el centro de la estancia, parecían hileras de nichos. Entre las operarias, alineadas a un lado y a otro, había sin duda algunos rostros jóvenes y lindos; pero así como en una menestra se destaca la legumbre que más abunda, en tan enorme ensalada femenina no se distinguían al pronto sino greñas incultas, rostros arados por la vejez o curtidos por el trabajo, manos nudosas como ramas de árbol seco (93).

Dichas técnicas se apoyan fundamentalmente en el tópico, en sus fórmulas, en sus ideas y en sus temas para potenciar la eficacia narrativa y para despertar el reconocimiento y el sentido de verosimilitud en los lectores. Recordemos la presentación del paseo de filas, de Josefina, de los protestantes por mencionar a otros personajes.

Otra de las estrategias descriptivas con la que Emilia Pardo Bazán enlaza con la tradición clásica es la de la «descripción con resonancia artística» (Baquero 1986: 45), ya sea literaria o plástica. Se trata de aquello que en la actualidad se denomina intertexto y que años atrás Casalduero calificó de revitalización de temas antiguos refiriéndose a Cervantes (Baquero 1986: 45). En los textos pardobazanianos, las resonancias culturales se integran por traslación, por comparación o por asimilación para conferir autenticidad:

> Entre el taller de cigarros comunes y el de cigarrillos, que estaba un piso más arriba, mediaba gran diferencia: podía decirse que este era a aquel lo que el Paraíso de Dante al Purgatorio (114).

> No sólo se levantaba con estrellas, a fin de emprender la labor de Sísifo de llenar el tubo –labor que desempeñaba con mecánica destreza y rapidez–, sino que antes de salir a la venta, quedábale tiempo de barrer el portal y la cocina, de limpiar los chismes del oficio, de ir por agua a la fuente, por sardinas al muelle o al mercado, y freírlas luego; de arrimar el caldo a la lumbre, de partir leña; de cumplir, en suma, todas las tareas de la casa, incluso las propiamente femeniles (120).

O más popular y citada de la música cuando a Josefina se le pide que toque motivos de Bellini, e incapaz, acaba con la popular habanera:

> Y volvía monótona, repitiendo el tema, y la mujercita, que no sabía interpretar la página clásica del maestro italiano, traducía en cambio a maravilla la enervante molicie amorosa, los poemas incendiarios que en la habanera se encerraban. Josefina, al tocar, se cimbreaba levemente, cual si bailase, y Baltasar estudiaba con curiosidad aquellos tempranos coqueteos, inconscientes casi, todavía candorosos, mientras tarareaba a media voz la letra:
>
> *Cuando en la noche la blanca luna...* (82).

Los intertextos culturales e históricos suelen quedar vulgarizados y tipificados. En ocasiones, la novelista los somete incluso a procesos de simplificación como ocurre en la cita siguiente:

> 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 en 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 (125).

Los ejemplos citados ponen de manifiesto que las referencias pueden oscilar entre la vaguedad y la concreción; y en función de ello potenciar una lectura realista con mayor o menor intensidad.

La última técnica descriptiva tradicional que identifica Baquero Goyanes es la insistencia en un rasgo caracterizador, merced a «la adscripción de determinadas aposiciones o epítetos, siempre los mismos, con escasas variaciones retóricas» (Baquero 1986: 81, artilugio también), que es recurrente en la épica antigua. El color rojo y el oro y el pelo negro caracterizan a Amparo, los ojos verdes y el pelo rubio de Baltasar, por ejemplo, a lo largo de la novela. Estos rasgos no aportan siempre hondura psicológica al personaje, pero sí es cierto que facilitan la identificación y el reconocimiento de los mismos por repetición y de manera un tanto «machacona» (Baquero 1986: 82). Curiosamente esta fue una de las técnicas más usadas por Zola, que la misma doña Emilia censuró en más de una ocasión.

A las estrategias clásicas de descripción hasta aquí enumeradas se añaden otras que son específica y exclusivamente naturalistas. Destaca el detallismo descriptivo a modo de «lecciones de cosas», estudio como los que abundan sobre la fábrica; o las que sirven para caracterizara los personajes mediante algún rasgo físico. Sobre el ciego que la Tribuna observa en el mercadillo de los pescadores al salir de la fábrica, nos describe la escritora:

> De pie, en el umbral del patio, un ciego se mantenía inmóvil, muerta la cara, mal afeitadas las barbas que le azuleaban las mejillas, lacio y en trova el grasiento pelo, tendiendo un sombrero abollado, donde llovían cuartos y mendrugos en abundancia (97-98).

El dato físico, de la corpulencia y la estatura a la manera de andar y moverse que caracteriza a los personajes se plantea en la novela naturalista pardobazaniana, sobre todo a través de sus características fisiológicas y clínicas acordes con las investigaciones y preocupaciones cientificistas de la época. Para el escritor naturalista, afirma Baquero, los:

> personajes no son sólo línea y color, humanas envolturas reductibles a descripción plástica, sino que, ante todo, son carne, hueso, sangre, nervios, organismos complejos, estudiables y susceptibles de ser descritos tanto en su funcionamiento normal como –más frecuentemente aún, sobre todo en Pardo Bazán– en una alteración fisiológica provocada por la enfermedad (Baquero 1986: 100).

Las descripciones anatómicas y clínicas de los individuos y de la enfermedad fueron centros de interés de la escritora. Emilia Pardo Bazán nos presentaba a Pepa la comadrona en los siguientes términos:

> Pepa la comadrona, por mal nombre señora Porreta. Era esta mujer colosal, a lo ancho más aún que a lo alto; parecíase a tosca estatua labrada para ser vista de lejos. Su cara enorme, circuida por colgante papada, tenía palidez serosa. Calzaba zapatillas de hombre y usaba una sortija, de tamaño masculino también, en el dedo meñique. Acercábase a la cama de la impedida, le sometía las ropas, le abofeteaba la almohada apoyando fuertemente ambas manos en los muslos, a fin de sostener la mole de su vientre, y con voz sorda y apagada empezaba a referir chismes del barrio, escabrosos pormenores de su profesión, o las maravillosas curas que pueden obtenerse con un cocimiento de ruda, huevo y aceite, con la hoja de la malva bien machacadita, con romero hervido en vino, con unturas de enjundia de gallina. Susurraban los maldicientes que entre parleta y parleta solía la matrona entreabrir el pañuelo que le cubría los hombros y sacar una botellica que fácilmente se ocultaba en cualquier rincón de su corpiño gigantesco; y ya corroboraba con un trago de anís el exhausto gaznate, ya ofrecía la botella a su interlocutora «para ir pasando las penas de este mundo» (70-71).

La novelista así retrata fisiológicamente a la Comadreja:

> Del casco mismo de Marineda procedía la otra amiga de Amparo: aunque frisaba en los treinta, su menudo cuerpo la hacía parecer mucho más joven. Pelirroja y pecosa, descarnada y puntiaguda de hocico, llamábanle en el taller la Comadreja, mote felicísimo

> que da exacta idea de su figura y ademanes. Bien sabía ella lo del apodo; pero ya se guardarían de repetírselo en su cara, o si no... Ana tenía por verdadero nombre, y a pesar de su delgadez y pequeñez, era una fierecilla a quien nadie osaba irritar. Sus manos, tan flacas que se veía en ellas patente el juego de los huesos del metacarpo, llenaban el tablero de pitillos en un decir Jesús; así es que el día le salía por mucho, y alcanzábale su jornal para vivir y vestirse, y, añadía ella, para lo que le daba la gana (116).

La asimilación del escritor al científico en su laboratorio capaz de producir descripciones psico-fisiológicas positivistas se presenta como garantía de objetividad, de imparcialidad y de cientificidad naturalistas. Los cuatro hermanitos de la Guardiana son un ejemplo característico de ello «cuatro hermanitos, todos marcados con la mano de hierro de la enfermedad hereditaria: epiléptico el uno, escrofulosos y raquíticos dos, y la última, niña de tres años, sordo-muda» (111). Las características psicológicas, morales y éticas se redondean a menudo merced al determinismo del medio ambiente, que es uno de los aspectos centrales de las dos novelas posteriores estudiadas por Baquero. Con ello delinea la escritora –y con minucia nos demuestra el estudioso–, un hombre homólogo al paisaje áspero, salvaje y violento en el que vive; un hombre que se opone al de la ciudad por ser más bárbaro, bestial y perverso dados sus instintos y pulsiones. Bajo esa perspectiva naturalista, Pardo Bazán rompe el tradicional paradigma del campo y la ciudad, lo cual no es óbice para que cree también otros tipos de fisiología como la «socializada» en el medio urbano y fabril de *La Tribuna* (Baquero 1986: 121) como en el caso de Chinto, de las obreras del campo frente a las de la ciudad, etc. El uso de conceptos biológicos y sociológicos fundamenta incluso el estudio de la realidad socio-histórica y sirve para justificar las desigualdades y lacras sociales como si de la selección de las especies se tratase. Alcoholismo, pobreza, enfermedad, crueldad o cualquier otro aspecto humano degenerado son temas novedosos en el campo literario y obedecen al interés por la sociedad y por la denuncia del progreso industrial. Las estrategias descriptivas hasta aquí mencionadas se pueden completar con el análisis de las tipologías del detallismo descriptivo de los personajes, el estudio de los artificios compositivos de las descripciones de los paisajes, de los interiores y de los objetos que contribuyen, al igual que las anteriores, a visualizar lo verbal y a conferir coherencia al texto.

Las descripciones de Emilia Pardo Bazán son funcionales y los recursos compositivos a los que recurre la escritora se basan en la acumulación, en descripciones inventario y en bodegones literarios, o asimismo en el detallismo de lo diminuto y lo inverosímil. El detallismo o la focalización sobre un aspecto mínimo y a primera vista intrascendente, de segundo plano, que adquiere en la descripción plena relevancia (Lavedan 2002: 165-176). Apuntemos el motivo de la taza, que es un clásico que ya aparecía en *Le Père Goriot* y que singulariza al personaje y lo determina, como ocurre con el padre de Josefina Sobrado, imagen del nuevo rico quien, en plena tertulia del salón, «fumaba un puro del estanco, obsequio de Borrén, y saboreaba su café, aprovechando hasta el platillo» (p. 81). Todo ello sin renunciar a la parodia o la burla, que el detalle favorece y a la superposición simbólica para incluso llegar a desbordar «los límites de lo fotográfico para alcanzar los de la alegoría o el símbolo, con la consiguiente desrrealización» (Baquero 1986: 157). En etapas posteriores, Pardo Bazán llevaría ese detallismo descriptivo hacia los cauces del Modernismo en la creación de ambientes refinados como los de *La Quimera* (Baquero 1986: 201) en los que el paisaje del que se intentan elucidar sus características –o su alma– establecería una unión íntima con el personaje, una simbiosis con psicología y sus estados de alma o lo que Unamuno denominaría el paisaje del alma. Este tipo de descripciones suelen ser preciosistas, recurren a comparaciones y a efectos cromáticos –le achaca Clemessy a la escritora– con tendencia al recurso pictórico tanto para objetos, personas y paisajes.

Del examen de las fuentes clásicas, en especial de las cervantinas y de las costumbristas, Baquero concluye que la diferencia esencial de las descripciones naturalistas respecto de las anteriores era su carácter global y totalizador que él califica de «fotográfico» (Baquero 1986: 143). Por su parte, Clemessy con semejantes intenciones proporciona el ejemplo de la casa de Amparo con el que la escritora nos da un testimonio de su tiempo:

> De tales instintos erráticos tendría no poca culpa la vida que forzosamente hizo la chiquilla mientras su madre asistió a la Fábrica. Sola en casa con su padre, apenas este salía, ella le imitaba por no quedarse metida entre cuatro paredes: vaya, y que no eran tan alegres para que nadie se embelesase mirándolas. *La cocina, oscura y angosta, parecía una espelunca, y encima del fogón relucían siniestramente las últimas brasas de la moribunda hoguera. En el*

> *patín, si es verdad que se veía claro, no consolaba mucho los ojos el aspecto de un montón de cal y residuos de albañilería, mezclados con cascos de loza, tarteras rotas, un molinillo inservible, dos o tres guiñapos viejos y un innoble zapato que se reía a carcajadas. Casi más lastimoso era el espectáculo de la alcoba matrimonial: la cama en desorden, porque la salida precipitada a la Fábrica no permitía hacerla; los cobertores color de hospital, que no bastaba a encubrir una colcha rabicorta; la vela de sebo, goteando tristemente a lo largo de la palmatoria de latón veteada de cardenillo; la palangana puesta en una silla y henchida de agua jabonosa y grasienta;* en resumen, 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 sedas y holandas, presume y adivina todas aquellas comodidades y deleites que jamas gozó. Así es que Amparo huía, huía de sus lares camino de la Fábrica, llevando a su madre, en una fiambrera, el bazuqueante caldo; 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 (cap. 2. al principio).

Como analizaba la profesora Clemessy, la escritora organizaba con orden y la descripción minuciosa la cocina, como cualquier otra descripción de sus novelas, indicando «la índole y aspecto de los objetos», informando sobre los materiales «de que están hechos, su utilidad, su número, su forma, color, estado, etc. (Clemessy 1982: 788). En ella, los materiales están ubicados con precisión, ordenados perfectamente como un cuadro o una fotografía estática, mediante la utilización del sistema preposicional que los distribuye en el espacio enmarcado. Consecuencia de ello, concluía Nelly Clémessy, las frases resultaban largas, en ocasiones excesivamente largas, y recargadas de grupos adjetivos y complementos preposicionales construidos con la preposición «de».

Obsérvese que en la descripción citada[2], voluntariamente hemos incluido las oraciones anterior y posterior a la descripción propuesta como ejemplo por la estudiosa para ampliar la unidad descriptiva y comprender su funcionamiento. A pesar de la pausa que introduce en el relato, la descripción resulta altamente funcional porque no es una unidad textual aislada, sino que queda perfectamente enmarcada en la sintaxis de la obra. La primera oración afirma la posición de observador del narrador

2. Las cursivas indican la descripción seleccionada por Nelly Clemessy.

y su mirada directa («nadie se embelesa mirándolas», «se veía claro», «no consolaba mucho los ojos», «era el espectáculo»). La última es fundamental por su carácter metaliterario: «pobreza y de la incuria narrada en prosa por una multitud de objetos feos», y por el cierre del pacto de ficción que se ha ido planteando desde el principio al lector; pues la escritora le está ofreciendo las claves que rigen la psicología de la chiquilla, y el modo que el lector debe utilizar para desentrañar su texto, como la «chiquilla», quien comprendía «intuitivamente», «presume y adivina». Si pasamos de un nivel morfológico (sustantivos, adjetivos, adverbios y preposiciones) a un nivel textual mayor, es decir, a la construcción del párrafo, se podrá observar que la descripción no está aislada, está enmarcada y en ese lugar es donde adquiere toda su potencialidad.

La descripción de las cuatro paredes generales pasa a una selección de dos de sus partes y se funde en el relato narrativo; o sea, se convierte en descripción narrativizada porque los objetos cobran vida al insertarlos en ellas y, al igual que los personajes con los que conviven, en un devenir. La caracterización de los objetos crea una relación simbiótica con sus propietarios o viceversa, de modo que el principio de determinismo del ambiente está representado con suma claridad.

Los «instintos erráticos» de la futura Tribuna quedan justificados por contraste con el espacio cerrado de la cocina a la vez que sobrepasan el primer nivel gráfico y denotativo de una lectura en primer grado para enriquecerse con la dimensión social que la escritora persigue antes de pasar a describir «aquellas cuatro paredes: vaya, y que no eran tan alegres». Con ello, a su vez está ya instando al lector a que no se quede solo en una actualización de un listado de objetos porque mientras va recomponiendo la imagen va a su vez desvelando el porqué de aquella supuesta tristeza. Ella no ha hecho sino ir contándola con sus comparaciones, atributos y epítetos, sus metonimias, sus personificaciones y sus ironías merced a la selección de algunos detalles de los objetos elegidos para el cuadro descriptivo.

A cada lector, su enciclopedia, pero bastante fácil es comprender lo implícito, es decir, lo que didácticamente sintetizará a continuación la escritora: «en resumen, la historia de la pobreza y de la incuria narrada en prosa por una multitud de objetos feos». En ello reside el interés de la descripción que, al fin y al cabo, funciona no solo como documento de una época y una clase social, sino también refuerza el objetivo inicial

de la escritora que no era otro que el de delinear el carácter y los deseos de Amparo que luego se irán completando en el desarrollo de la intriga: «Así es que Amparo huía, huía de sus lares camino de la Fábrica». De manera sencilla y sensible, la cocina de Amparo adquiere un valor simbólico y establece una relación osmótica, o sea, determinista con los personajes que la habitan.

Las descripciones van salpicando la novela y, en general, se insertan con naturalidad en el avance del relato cuando son, como la anterior, narrativas. En general, invitan al receptor a una lectura activa con la que desentrañar la intención implícita de la escritora. Algunas sirven para reproducir escenas. En ellas siempre aparece un personaje, a modo de *voyeur*, o el mismo narrador que, como en el caso anterior, enmarca su descripción en el ámbito de lo visual. La descripción enmarcada sirve incluso para traducir verbalmente pensamientos, sentimientos, psicologías cuando es el personaje el que observa, ya sea una escena urbana, la calle, el barrio, la fábrica, o incluso, como hace Chinto, la bahía y el mar.

No duda la escritora en jugar con sus personajes, cuando otros personajes también son testigos visuales, como suelen ser, por ejemplo Borrén y Baltasar en múltiples escenas, desde la fiesta de la casa a las celebraciones republicanas. En ellas sirven para corroborar los juicios de valor o las críticas irónicas de la voz narrativa, incluso cuando ambos personajes son algo silentes. Este tipo de escenas conviven con las descripciones de corte costumbrista, como el mercado (la cesta de los pescados del mercado), el carnaval, u otras naturalistas, como las de la fábrica. Se caracterizan por ser prolijas enunciaciones y bodegones con los que se introducen largas pausas en el desarrollo de la intriga. Clemessy apuntaba que en estos casos la escritora caía, como sus colegas naturalistas, en el uso placentero de la descripción, «describir por describir» (Clemessy 794). Son descripciones para ella inútiles, pero pensamos que, al contrario, sirven para pintar los ambientes que pueden resultar desconocidos y potenciar con supuesta imparcialidad el marco referencial y su peso determinista en un universo desprovisto de medios de comunicación de masas. Si para Nelly Clemessy, las descripciones naturalistas de Emilia Pardo Bazán son «des morceaux de bravoure» (798), en las que la novelista muestra todo su virtuosismo, ella piensa que en muchos casos la escritora también cae en la tentación de la descripción que se podía evitar o suprimir. Estamos parcialmente de acuerdo con

ello, porque la descripción no es mera *ornatio,* sino que incluso en la enumeraciones y bodegones de la escritor, nada había de arbitrario. Su pintar con palabras era a veces preciosista, pero ¿se le puede considerar por ello gratuito o inútil?¿No obedecería ello a su manera personal o de época de percibir la realidad que nosotros ya no compartimos?

La descripción, pese a su voluntad de representar una realidad, no es sino un juego de imágenes mentales. Si las del escritor funcionan según el principio de homología, razonada y sentida, las de lector de nuestro presente no pueden ser sino sentidas e imaginadas; de ahí quizás esa distancia cada vez más creciente respecto de su artificiosidad.

Si tuviésemos que sistematizar, podríamos resumir las funciones de la descripción en cuatro tipos (Nojgard 2004: 216):

1. Función referencial para establecer el marco de la intriga y ordenar las cosas, los objeto, leyes y personajes del mundo imaginario.

2. La función determinista o la influencia del marco referencial o por qué los personajes han reaccionado de una manera u otra.

3. La función poética para crear incorporar el plano afectivo y emocional o ambiciones simbolistas.

4. La función simbólica o los estados psicológicos, afectivos, o fuerzas que gobiernan el universo marinedino en este caso.

Al estudiar el arte descriptivo de la prosa de Pardo Bazán, como demostró Mariano Baquero Goyanes, se puede distinguir un uso de técnicas retóricas que provienen de la recuperación y renovación de la tradición distinto del de aquellas que son hijas de su siglo naturalista, de marcado signo experimental y científico. Estas últimas destacan por ser capaces «de aproximar, de fundir vida y literatura» mediante «una serie de recursos, tendentes siempre a dar la ilusión de vida, de documento, de fotografía». En definitiva, si en el prólogo a *La Tribuna* y en *La cuestión palpitante,* Emilia Pardo Bazán se empeña en distanciarse del Naturalismo zolesco para reivindicar una tradición realista de raigambre española, lo que nos viene a mostrar, como apuntamos en las jornadas del año pasado, es la fragilidad de la noción de realismo, pues a la sazón se convirtió y sigue haciéndolo, en un concepto comodín del que tendemos a servirnos y que sigue requiriendo necesaria revisión. En esas diatribas entre los *-ismos* finiseculares, sería más coherente afirmar,

recogiendo la terminología de Guy de Maupassant, que doña Emilia también fue ante todo una excelente escritora capaz de hacernos ver y creer en la verdad y la realidad de sus obras, en suma, fue una maestra del ilusionismo.

BIBLIOGRAFÍA

BAQUERO GOYANES, Mariano (1971). *Emilia Pardo Bazán*. Madrid, Publicaciones españolas.

—— (1986). *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*. Murcia, Universidad de Murcia.

BOISSEAU, Denis. (1999). «De l'inexistance du détail », en Liliane LOUVEL (éd.) *Le détail*. Poitiers, Publications de la Licorne, 16-33.

CLEMESSY, Nelly (1982). Emilia Pardo Bazán. Madrid, Fundación Universitaria Española.

NOJGARD, Morten. (2004). *Temps, réalismes et description*. Paris, Honoré Champion.

PARDO BAZÁN, Emilia (1883). *La Tribuna* (1883), Biblioteca Cervantes Virtual. Edición Cervantes Virtual, consultable en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-tribuna--0/html/>. También la edición de Benito Varela Jácome, *La Tribuna*, Emilia Pardo Bazán, Madrid, Cátedra, 2017.

—— (1881). *Un viaje de novios*. Edición Cervantes Virtual, consultable en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/un-viaje-de-novios--0/html/>.

RICORD, Marine. (2002). *Le parti du détail. Enjeux narratifs et descriptifs*. Paris-Caen, Centre d'Etudes du roman et du romanesque.

THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores (2019). «Emilia Pardo Bazán y la musa de la ficción en *La Tribuna*», *Nueve lecciones sobre La Tribuna*, Supplément à la revue *Les Langues Néolatines*, 387, 2018, p.127-145. <https://neolatines.com/slnl/?attachment_id=4272>.

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

—— (2002). « Les réalistes du Salon », *Zola,* Œuvres Complètes, XII, 809, en Colette BECKER, *Zola, le saut dans les étoiles*. París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 41.

¡JUSTICIA AL PUEBLO!: UNA APROXIMACIÓN A LOS PERSONAJES DE *LA TRIBUNA*

Javier López Quintáns
Universidade de Santiago de Compostela

Los personajes de *La Tribuna* (1883) de Emilia Pardo Bazán participan de cierto eclecticismo compositivo y de un mosaico de influencias en los que subyacen, por ejemplo, técnicas realista-naturalistas y resortes de la novela de folletín. En sintonía con lo que ha venido apreciando la crítica (González Herrán 1988, 1989; Palomo 1989) considero que en torno a ese eclecticismo se coaliga un substrato romántico, con fórmulas efectivamente realistas, costumbristas y de talante naturalista, y también ciertos mimbres de novela social (tal y como apuntó Gullón 1976). Pero, ante todo, recordando palabras de Sotelo Vázquez (2019), creo conveniente poner en valor que la novela se sustenta en procedimientos de documentación y observación, propios de dichos métodos realista-naturalistas, que son eco en parte de algunos mecanismos compositivos de obras como *L'Assommoir* de Zola (para González-Arias 1990: en ambas percibimos un conflicto social determinante en el fracaso de las actantes sujeto). Con todo, la misma Pardo Bazán advirtió que:

> 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 odio supla a la vista. No sé lo que inspirará a las

> mujeres arrebatadas e indoctas del 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 («El naturalismo y el arte. Reincidiendo», en *La Época* –Madrid, 14 de abril de 1884– y *La Nación*, Buenos Aires, 23 de mayo de 1884, pág. 1; edición de Sinovas Maté 1999: 134).

En los «Apuntes autobiográficos» (incluidos en la primera edición de *Los Pazos de Ulloa,* 1886) nos decía doña Emilia que «Quien pasee la carretera de mi pueblo natal al caer la tarde, encontrará a docenas de grupos de operarias de la Fábrica de cigarros, que salen del trabajo. Discurría yo al verlas: "¿Habrá alguna novela bajo esos trajes de percal y esos raídos mantones?"» De sumo interés son las precisiones acerca del citado proceso de observación y documentación que sigue la escritora, próximo a la biomorfología del lenguaje naturalista (a juicio de Sobejano 1988: 603):

> 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 [...] y reconstruí los días del famoso Pacto, episodio importante en la historia política de esta región [...].

Es esa observación el germen de escenas y estampas de la novela, y de sus palabras se desprenden las implicaciones simbólicas del descenso al mundo de la fábrica a través del paralelismo dantesco (como comentaron Rodríguez y de Kelly 1975: 385):

> El verdadero infierno social al que puede bajar el novelista, Dante moderno que escribe cantos de la comedia humana, es la fábrica [...]. Tampoco se me ha borrado una impresión que ahora se me representa vivísima. El día que presencié la curiosa saturnal de mujeres solas que describo en *La Tribuna* bajo el título de «Carnaval de las cigarreras», llamó mi atención por su garbo y donosura una muchacha como de veinte años [...]. Pasó el tiempo, y supe que se había suicidado una «chica de la fábrica» por amores mal correspondidos. Era el alegre estudiantillo, la bailadora de luminoso reír [...][1].

1. Cito por la edición de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán (1999: 47-49).

Quiero resaltar que en la caracterización de Amparo hay un probable modelo real. La observación de la realidad la conduce a una figura humana: «se había suicidado una "chica de la fábrica" por amores mal correspondidos», subrayo, nos dice en los «Apuntes autobiográficos». Esta circunstancia con probabilidad influye en la elaboración de *La Tribuna*, en la que conviven los rasgos costumbristas (en el paisanaje marinedino, bajo disección de la escritora) con la descripción de dinámicas sociales de un determinado contexto social y con la construcción de funciones actanciales deudoras del folletín y de cierto sustrato romántico.

Me ocupo en las siguientes líneas de la presentación de los personajes de la novela pardobazaniana, teniendo en cuenta, de una parte, aquellos aspectos que configuran su unidad psicológica y proto-prosopográfica, *ergo*, los principios de caracterización de sus estados de conducta, los parámetros que definen su carácter y los rasgos de prefiguración de su presentación física, ofrecidos sustancialmente a través de la voz narradora (cuya condición e intención podemos entender como tangencial a la omnisciencia, y diseminada con incursiones autoriales y segmentos en estilo indirecto libre); junto con el testimonio directo de los actantes: esto es, cómo ven o consideran ciertos personajes a *otros*, con todo lo que entraña el acercamiento a la alteridad (la visión de un personaje condicionada por las dinámicas actanciales con los demás, en sus funciones compartidas o disonantes según qué contextos; una visión actancial plasmada en la diégesis en filias o fobias semantizadas, alianzas o enfrentamientos vertidos en la acción narrativa). De otra parte, junto con la unidad psicológica y prosopográfica, tendré en cuenta elementos que configuran la unidad de acción: actitudes, comportamientos, acontecimientos en los que se implica el personaje (el conjunto de *motivos* que lo impulsan, según consideraba Tomachevski, 1982), en dinámicas de alianzas o conflictos bajo proceso de *junción-disjunción* actancial, sin obviar cuando estén condicionados e incursos (al entender de Luckács 1919; o Goldmann 1967) en las peculiaridades históricas que ofrece la novela. El artista, al modo de entender aristotélico en su *Poética*, en un paso iniciático imita acciones reales, las cuales específicamente en el autor realista decimonónico pueden ser la base para la implosión de la ruta creativa. Ante todo, los actantes superponen confluencias sémicas que acotan una dimensión funcional insoslayable (Greimas 1969). Por dicho motivo, veré, asimismo, que los mismos personajes se agrupan

en jerarquías, desde la función protagónica en actantes como Baltasar y Amparo, a los que se aproxima a la zaga Chinto, cuyos rasgos de las unidades citadas gozan de relevante peso en el discurrir narrativo, hasta importantes secundarios, díganse Josefina o la *Comadreja*; para al fin concluir con el nivel de menor definición actancial, el que denomino como integrado por personajes *comparsa*, *verbi gratia*, los constituidos por colectivos o grupos sociales sin perfil individualizado, pero componedores de estampas o escenas relevantes en la novela (no solo en la fábrica, sino también en momentos clave como la recepción de los delegados de Cantabrialta).

De entrada, conviene tener en cuenta que los contextos temporales de la obra son el primer marco, global, que facilita la caracterización de los actantes. Sobre ello han dado ya esclarecedores detalles los profesores González Herrán (2012) o Thion (2012):

a. Un primer bloque, que abarca los capítulos I, II y III, en marzo de 1867;

b. El segundo, con los capítulos IV-V, en enero de 1868;

c. El VII: verano de 1868;

d. El IX, en septiembre de 1868;

e. El XXII, febrero y marzo de 1870;

f. El XXVII, febrero de 1871;

g. El XXXI, mayo de 1872;

h. El. XXXII, verano de 1872;

i. El XXXIII, otoño de 1872;

j. El bloque comprendido entre XXXIV y XXXV, diciembre de 1872-enero de 1873;

k. El XXXVI,enero de 1873;

l. El XXXVII, febrero de 1873;

m. El XXXVIII, el 11-12 de febrero de 1873.

El epicentro de las dinámicas actanciales de *La Tribuna* está ocupado por el personaje de Amparo. Su evolución, junto con la de los acontecimientos históricos que acotan la novela, recibió una interesante aproximación por parte de González Arias (1984). Comentaba la autora

la transición de la protagonista desde la muchacha de 13 años de las primeras páginas[2] a la mujer en los gérmenes de la revolución del 68.

Amparo, que se forja como tribuna del pueblo en la atmósfera de un período convulso, participa de espacios de tensión desde la condición de una clase (su clase social) opuesta al estatus del círculo de Baltasar; pero también entre los vértices conservador y republicano de la fábrica de tabacos, con un momento decisivo de desencanto ante la proclamación de un extranjero, Amadeo de Saboya, como rey de España. Amadeo de Saboya no representa únicamente para la cigarrera la pervivencia de un modelo anacrónico de estado, el monárquico, sino también la *usurpación* de un extranjero. Entremedias de las dinámicas tensionales referenciadas, conocemos los prolegómenos, los inicios y el engalanado amoroso con el punto álgido de la relación con Baltasar, a lo que sucede la desilusión, tras degenerar la proximidad afectiva en la indiferencia del amante y el abandono de la palabra dada. Con la proclamación de la república, el tan ansiado ideal político, Amparo vive en una situación personal penosa: habiendo dado a luz a su primer hijo, conoce que Baltasar ha partido a Madrid. Sola y traicionada, pide justicia; este motivo temático (el de la madre soltera y el engaño que padece) puede estar inspirado en la novela de folletín, a juicio de Sánchez Reboredo (1979: 577).

Marineda, trasunto de la ciudad de La Coruña, ocupa un lugar central a la hora de dimensionar la caracterización de los personajes. A mi modo de ver, es preciso dar la relevancia que se merece a la urbe, sus espacios y sus perfiles cronotopográficos, como impulsores de los agentes actanciales, junto con el peso que se les otorga a los rincones marinedinos en el universo compositivo pardobazaniano en general y en la delimitación de conflictos narrativos en particular; así lo demuestra la reincidencia de la evocación de Marineda en otros textos, caso de *De mi tierra,* y asimismo en novelas como *La piedra angular, Doña Milagros, Memorias de un solterón,* o en novelas breves, díganse *Rodando* o *La dama joven.* En los siete primeros capítulos, como ya destacó Varela Jácome (1973: 79), predomina la descripción ambiental, elemento clave

2. «Al punto salió rápidamente del dormitorio o cuchitril contiguo una mozuela de hasta trece años, desgreñada, con el incierto andar de quien acaba de despertarse bruscamente, sin más atavíos que una enagua de lienzo y un justillo de dril» (págs. 63-64). Cito por la edición de Benito Varela Jácome (1999).

para aclarar orígenes y actitudes de los protagonistas. Varela Jácome precisó las correspondencias de los espacios literarios con el referente coruñés; unos paralelismos que evidencian el empeño documental de presentación de zonas y ambientes, en estrecho vínculo con el papel de determinados personajes y su adscripción a un grupo o clase. Así, la dicotomía esencial en la obra entre Barrio Alto y Barrio Bajo como destello de la Ciudad Vieja y la Pescadería, cuya separación se marca de otra parte con el Páramo de Solares (Puerta Real, Puerta de Aires, Campo de la Leña y Cuesta de San Agustín). De ahí podemos extrapolar otras múltiples equivalencias, tales las que siguen, entre otras:

–«Derribo» – Nuestra señora del Rosario.

–«Campo de Belona» – Campo de la Estrada.

–«Campo da Forca» – Campo de la Leña.

Etc.

¿Qué sabemos de Amparo, de sus orígenes? De entrada, conocemos detalles de la humilde casa de la protagonista y de su núcleo familiar inmediato, sus padres. Diversos detalles nos facilitan la configuración topográfica del hogar (págs. 63-69):

–La mezquindad de los habitáculos, y la pequeña cocina con la chimenea y la piedra del fogón;

–Una cocina «oscura y angosta», que «parecía una espelunca, y encima del fogón relucían siniestramente las últimas brasas de la moribunda hoguera. En el patín, si es verdad que se veía claro, no consolaba mucho los ojos el aspecto de un montón de cal y residuos de albañilería, mezclados con cascos de loza, tarteras rotas, un molinillo inservible, dos o tres guiñapos viejos y un innoble zapato que se reía a carcajadas»;

–La habitación del matrimonio, satinada con «la cama en desorden, porque la salida precipitada a la Fábrica no permitía hacerla; los cobertores color de hospital, que no bastaba a encubrir una colcha rabicorta; la vela de sebo, goteando tristemente a lo largo de la palmatoria de latón veteada de cardenillo; la palangana puesta en una silla y henchida de agua jabonosa y grasienta»;

–O la descripción que desemboca en la afirmación final, especie de sentencia acerca de la miseria que sacude a los actantes: «en resumen:

la historia de la pobreza y de la incuria narrada en prosa por una multitud de objetos feos; historia que la chiquilla comprendía intuitivamente, pues hay quien, sin haber nacido entre sedas y holandas, presume y adivina todas aquellas comodidades y deleites que jamas gozó» (pág. 69).

Recordaba en líneas precedentes la importancia de los espacios y su influencia en el desarrollo vital de los personajes. En el capítulo XXX conocemos algún detalle acerca del lugar de Marineda en el que habita Amparo, un barrio de gente

> pobre, de cigarreras, pescadores y *pescantinas*, transitado por diligencias y carruajes, que lo llenaban de polvo y ruido un instante, para presto regresar a su mortecina paz de aldea. Y, tal que mimetizados en el cuadro del paisaje, estaban siempre de codos algunos marineros, con gruesos zuecos de palo, faja de lana roja, gorro catalán; sus rostros curtidos, su sotabarba poblada y recia, su mirar franco, decían a las claras la libertad y rudeza de la existencia marítima. Pág. 212.

Con el recurso al «dato físico», en la línea de lo que arguye Baquero Goyanes (1971: 30), se ponen en valor las penurias del entorno familiar de Amparo. La caracterización de las aspiraciones sentimentales de la joven ofrece un interesante hilo conductor: la desigualdad entre su entorno y la esfera social de Sobrado únicamente puede ser subvertida por medio de una radical reorganización de los principios jerárquico-sociales de una sociedad entre las brasas del Antiguo Régimen y los valores de la industrialización (con el auge de la burguesía y lo que en sus entrañas encarna: el privilegio monetario como gestor de la plutocracia), siendo la impronta de igualdad del movimiento republicano un acicate para propender a la superación de los escalones socioeconómicos que los separan. No en vano, la llegada de la revolución Gloriosa de 1868 provoca en la joven protagonista profundos efectos: «Al comunicar la chispa eléctrica, Amparo se electrizaba también. Era a la vez sujeto agente y paciente». Su papel de lectora se exacerba a través de la prensa, que con fruición sostenida en el tiempo, «A fuerza de leer todos los días unos mismos periódicos» (pág. 106), consolida sus principios republicanos. En relación con su gusto por la lectura, de Amparo conviene resaltar su condición de aprendiza, barro moldeable y espíritu que se empapa de unos principios que se reconcilian con el deseo de superar las limitaciones de su clase. En el capítulo IX «La Gloriosa» el narrador enuncia un

sintagma muy esclarecedor, esa «fe virgen» con que creía en la prensa, para ella inquebrantable, porque le sucedía con el periódico lo que a los aldeanos con los aparatos telegráficos: «jamás intentó saber cómo sería por de dentro; sufría sus efectos, sin analizar sus causas». La lectura de la prensa la embarca en una asunción pura de principios que innatamente atesora, pero a la par se produce una incursión lectora pródiga y fruicciosa aunque no profunda ni crítica, desconocedora en realidad de la maquinaria vital de la «redacción de» un «diario político», de los entresijos o las deficiencias de cualquier rotativa, de sus flaquezas, como «ver de qué modo un artículo trascendental y furibundo se escribe cabeceando de sueño, en la esquina de la mugrienta mesa, despachando una chuleta o una ración de merluza frita [...]. Lo que en el periódico faltaba de sinceridad sobraba en Amparo de crédulo asentimiento» (pág. 106).

Amparo se representa en sus ansias de libertad, ya especificada con el gusto por la vida en la calle; por su condición, de hecho, de *hija de la calle.* Personaje *in itinere,* que deambula a través de los rincones de Marineda, se fascina ante miles de impulsos, y se siente obsequiada a causa de diversos descubrimientos en los recovecos marinedinos, pues en efecto «la calle le brindaba mil distracciones, todas gratuitas». Ese placer recreativo se canaliza por medio de lo que la vista le ofrece: «los lujosos escaparates de las tiendas, los tentadores de las confiterías, las redomas de color de las boticas, los pintorescos tinglados de la plaza»; no es menor el solaz que se genera con la recreación en ciertos sonidos, procedentes de «las murgas, los organillos, la música militar en los paseos, misas y serenatas». Pero especial sugestión producen en ella los ritos sociales y sus convenciones. Un ejemplo son las procesiones con el «suelo sembrado de espadaña, del palio majestuoso, de los santos que se tambalean en las andas, de la Custodia cubierta de flores, de la hermosa Virgen con manto azul sembrado de lentejuelas»; con los miembros de la procesión, los oficiales y acompañantes. Ella misma se recrea además con el «entierro de la sardina, los cucuruchos de dulce de la piñata; en definitiva, todo lo disfrutaba la hija de la calle» (pág. 93).

Un vector más que quiero considerar en la caracterización de Amparo es la admiración que despierta en otros actantes. La hija del barquillero es prematuramente elogiada; un señalado actante secundario, Borrén, augura una belleza sobresaliente, y lo ratifica, un año más tarde, en el capítulo V «Villancico de Reyes», para eclosionar la proclamación de

tal belleza en el capítulo VIII, «La chica vale un Perú»: es más, a partir de ese momento Amparo toma «conciencia de su sexo» cuando «hasta entonces había sido un muchacho con sayas» (pág. 101). Sin embargo, es curioso cómo el narrador enuncia en ese mismo capítulo (pág. 103) algunas prevenciones sobre tal belleza, cual lastradas por cierto determinismo biológico revelador de «su extracción» socio-ambiental, esto es, la frente corta, ciertos matices de la nariz, el tamaño de los colmillos, la dureza del cabello, o la poca delicadeza en tobillos y muñecas, como también el cutis que preludia la congestión inyectada deudora de su padre el barquillero (sujeto, por otra parte, también atractivo en su mocedad, según comentarios del entorno).

Tales prevenciones son exponente de la desigualdad de extracción, de contorno vital y de crianza del dúo amoroso; desigualdades que diegéticamente diseminan los lastres al vínculo afectivo, y prematuramente auguran el fracaso de la relación entre Amparo y Baltasar. Es interesante percibir cómo en la caracterización de Baltasar se atraviesan diversas fases del deambular amoroso, desde el interés que promueve el cortejo, pasando por la euforia y pasión en el momento álgido de los encuentros de la pareja, hasta el desinterés y el sofoco de la llama de la pasión. Esa consunción postrera explica en parte que el actante descarte cualquier mínima posibilidad de que sus amoríos con Amparo alcancen una formalidad mayor. Las convenciones prevalecen, manifestando en gran medida el horror inherente, y al cabo explícito, al rechazo social, focalizado en su propia madre, y por añadidura el pavor al germen de un posible escándalo, como claramente manifiesta en el capítulo XXIII («El tentador»). En el proceso de seducción de Amparo asume un papel relevante su amigo y confidente Borrén. En contraste al progresivo mitigamiento del interés de Baltasar, Amparo se caracteriza por constantes, y vanas, ensoñaciones, partiendo de la *ventaja* de la apariencia, esto es, que goza de la compañía de Baltasar; esa ventaja entronca con las posibilidades de un matrimonio que unas nuevas circunstancias políticas (a sus ojos) bajo el amparo de la república, aboliendo las rígidas conveniencias de clase, podrían facilitar. No menos llamativa es la transición en los mecanismos de caracterización del actante, entre tribuna del pueblo (libertadora, subversiva, revolucionaria), de un lado, y sus deseos de alcanzar el matrimonio (convencional, tradicional, moderado), de otro, como sugirió en su momento García Guerra (1990: 195). Sin embargo,

en la caracterización de Baltasar se opta por mantener precisamente esas convenciones que Amparo considera diluibles, pero que el galán, y sobre todo su familia, ha mamado desde la cuna. El respeto a las convenciones heredadas lo ejemplifican las posibilidades de matrimonio con Josefina García. Se plasman con estos rasgos peculiarmente las contradicciones del actante, en el fondo factor activo de los principios de su clase y de las convenciones sociales (así, por ejemplo, lo han comentado Porrúa 1989 o Bobadilla 2001). ¿Amparo, pues, Tribuna epítome de la rebeldía, o pretendienta a señora de Sobrado? Reafirmando sus impulsos de subvertir las convenciones que la doblegan, incita a las demás cigarreras a la huelga (siendo su origen los emolumentos que tienen sin cobrar), y sopesa enviar un anónimo a Josefina revelando la promesa del fementido bajo el compromiso de contraer matrimonio (el poder de la palabra dada, y en proyección la importancia del honor personal). Si el primero de los propósitos fracasa estrepitosamente tras disolverse las manifestantes, el segundo no llega a mejor fin, pues Amparo desiste secretamente de su empeño. Parece que Amparo se acerca al perfil de una mujer fuerte, latiendo en su caracterización los esfuerzos pardobazanistas en defensa de la mujer y de su formación (Fuentes 1971: 94; González Arias 1984: 137; Porrúa 1989: 215); pero tal vez con mayor propiedad pueda decirse que Pardo Bazán quiere presentarla como víctima de sus contradicciones y debilidades. Ya Clarín, en un momento en el que sus relaciones con Pardo Bazán eran todavía cordiales, afirma:

> Un crítico (otro) ha dicho que Amparo, con su exaltación política, era poco verosímil. Yo he conocido muchas tribunas en los tiempos de la revolución, unas guapas y otras feas. No hay nada de verosímil en el carácter de Amparo. No era el ánimo del autor pintar un ser excepcional, un caso teratológico, que también cabría en su sistema, cuanto menos un tipo abstracto, inverosímil («*La Tribuna*. Novela original de Doña Emilia Pardo Bazán», *Sermón perdido*, Madrid, Fernando Fe, 1885; citamos por la edición de Penas 2003: 53).

El final que se le depara a Amparo, abandonada con un hijo recién nacido en un momento político que para ella debería significar logros y plenitud, ¡la república federal!, ahonda en el carácter trágico de un posible sedimento romántico. En carta a José María de Pereda, del año 1884, decía la autora que «tiene esa novela algún trozo descriptivo que a fuerza de exactitud producirá acaso la impresión de la verdad», si bien

matizaba que «le falta esa igualdad admirable de estilo y esa nítida pureza que con incomparable satisfacción he admirado en su *Pedro Sánchez*» (Carta a José María de Pereda, La Coruña, 2 de enero de 1884; en González Herrán 1983: 262)

No podemos obviar, en los rasgos del personaje, la condición de Amparo como figura prácticamente iletrada. Su período de instrucción formal abarca unos pocos, y primerizos, años de escolarización, de los que sabemos que el primordial beneficio había consistido en aprender a leer y manejar algunos rudimentos de la escritura. Esto no es óbice para que ella misma presuma de ser hábil lectora, y haga gala de las aptitudes que el maestro le destacó. A través de la lectura, de hecho, canaliza algunos de los momentos más heroicos de sus embates como defensora de la libertad y de la república, imbuida por la prensa del momento, lo que, para Sotelo Vázquez (2019: 112), es también plasmación de los modelos cervantinos que inspiran su descripción. Con todo, pese a su neófita vocación de oradora, no deja de ser un actante que carece de una sólida formación; ya puso en su día en valor Round (1983: 328) dicho lastre en la prototipificación del personaje, junto con su condición de mujer (en una sociedad patriarcal y económicamente jerarquizada, añado) y su pertenencia a una clase, la obrera, antagónica a los círculos en los que se mueve Baltasar. Por igual, su locuacidad oratoria como tribuna del pueblo contrasta con la turbación que le provoca la presencia y autoridad de Baltasar, como ha comentado Scanlon (1990: 147). En el capítulo XXVII, «Boda de los pajaritos», Baltasar confirma su condición de enamorado, y en este punto apoteósico de la elocución amorosa él expresa la convicción de que «no había categorías, distinciones ni vallas sociales [...]; que Amparo valía tanto como la más encopetada señorita», a lo que ella replica con «turbada voz» (201). Por añadidura, en el XXXIII, «Las hojas caen», se constata el envés de la euforia inicial de Baltasar: los principios de la argumentación del capitán se basan en las prevenciones necesarias para evitar rumores, y en las dificultades que para él supone ir a verla, ante lo que Amparo «por más que [...] pretendía echar mano de su oratoria [...] no encontraba frase con que empezar a tratar el asunto más importante» (233).

Polifónicas son las notas que conforman la construcción del personaje de Amparo. Resulta de interés retomar los rasgos costumbristas en la configuración del actante, y en concreto la relación con el cuadro de

Pardo Bazán *La cigarrera* (publicado en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*), según anotó Rubio Cremades (1983: 472). También ha comentado González Herrán (1975: 6) el referente de una cigarrera santanderina, «la Republicana», en los prolegómenos de la revolución del 73. Por otra parte, conviene resaltar la importancia de las narrativas de tema obrero, en la novela de folletín entre los años 1848-1868 (cuya decadencia y desaparición se acota en la década de 1870-1880), al parecer de Fuentes (1971: 90).

En contraste con Amparo y su núcleo familiar, Baltasar pertenece a un círculo de individuos pudientes (al menos, en apariencia), engalanado con comodidades y caprichos que emergen como contrapunto a la vida de subsistencia de la familia de la cigarrera. El capítulo IV, «Que los tenga muy felices», nos da ya algunos indicios de esa condición regalada. Ellos, en el barrio de Abajo, interactúan en los círculos de los ricos comerciantes, merced a su negocio *Sobrado Hermanos*. Un ejemplo ilustrativo de la situación pudiente que quieren mostrar es la descripción de la página 80: se celebra entonces una fiesta en la que circulan los manjares característicos de, cito, «una pesada comida de provincia, en que el gusto no había proporcionado la abundancia». Acontece además que Baltasar es el único descendiente varón del tronco de los Sobrado, lo que hace más peculiar y diferenciada su posición y sus privilegios, en las jerarquías patriarcales de las que participa. Por otra parte, en el capítulo XV se nos dice que es un hombre *doctrinario* en lo político, que concibe la carrera militar como vehículo de promoción social pero no de búsqueda de heroicidades y glorias. En esencia es hedonista y, aunque semeje un oxímoron, cautelosamente vanidoso.

Singular es también la belleza de Baltasar. En el capítulo V Amparo recibe fuerte impacto ante la apariencia de este, una apariencia conformada por «una fisonomía delicada, casi femenil, un bigotillo blondo incipiente, unos ojos entre verdosos y garzos que la registraban con indiferencia. Acordose, y sintió que se le arrebataba la sangre a las mejillas» (pág. 85). Es relevante recordar que Clemessy (1981: 627) anotó esta predisposición admirativa, no solo de Amparo sino también de otras heroínas pardobazanianas, a la belleza masculina.

Encontramos en más ocasiones detalles como los referidos en relación con Baltasar, con insistencia en varios matices prosopográficos. En el capítulo VII «Preludios» se incide en la peculiaridad de «su bigote

blondo», como igualmente en «su pelo rubio, su tez delicada y sanguínea, el brillo de sus galones que detenían los últimos fulgores del astro» (pág. 98). De nuevo, en el capítulo XV «Himno de Riego. De Garibaldi. Marsellesa», además de su «mediana estatura» se destaca «la tez fina y blanca, y de un rubio apagado el ralo cabello». El narrador, que nos presenta curiosas prevenciones en el caso de Amparo, denotando los resabios de la extracción social que subyacen en el físico, hace lo propio con Baltasar, del que se anotan palpables rasgos vulgarizadores: «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» (pág. 137).

De ese círculo acomodado participa Josefina, hija mayor de la viuda de García. El capítulo XIV, «Sorbete», incluye una sugestiva descripción prosopográfica, con algunos patrones característicos que se mantienen en la novela. Así, su cuidada, «compuesta y emperejilada» apariencia, proclive a manifestar los designios más recientes de las modas, que exhibe (no olvidemos también como mecanismo de puesta en valor de las jóvenes casaderas) por lugares de encuentro social como el paseo de *las Filas*. Pero más llamativo resulta, si cabe, en esta presentación el contraste entre una figura intencionadamente compuesta a partir de los designios más rabiosos, por su actualidad, de la moda, con una impersonalidad insustancial e intrínsecamente superficial, moldeable y por lo mismo maleable, «una neutralidad que le permitía variar de peinado y de adorno sin mudar de tipo». El empeño de la joven por engalanarse y sobresalir actúa en forma disonante con su condición física:

> Mediana de estatura, su rostro prolongado y sus agradables facciones no ofrecían rasgos característicos. Sus ojos, ni chicos ni grandes, ni eran feos, pero sí dominantes y escudriñadores más de lo que a su edad y doncellez convenía; su sonrisa, entre reservada y cándida, demasiado permanente en los labios para que no tuviese visos de fingida y afectada; su talle, modelado por el corsé, sería pobre de formas si hábiles artificios del traje, como un volante sobre los hombros, o en la cadera, no reforzasen sus diámetros.

A juicio del narrador,

> Sin aliño y despeinada, Josefina debía parecer poca cosa; ayudada por el tocado adquiría cierta postiza morbidez. En realidad, era un fruto prematuramente caído del árbol, una doncella núbil antes de tiempo; a los trece, cuando tocaba habaneras, tenía ya las coqueterías, los celos, los caprichos de la mujer, y ahora aquella flor rápida y precoz se había deshojado, y en vez de la lozanía seductora de la juventud, notábase en Josefina la tiesura y empaque de una señora formal y los remilgos de una lugareña. (Págs 129-130)

En definitiva, como decía, parece colegirse que subyace en ella cierta impersonalidad y actitud insustancial, dominada por el «buen tono», por la «pauta preestablecida, que alberga un modo elegante y otro cursi de reír, de estornudar, de abanicarse; que hasta existían opiniones distinguidas y bien vistas, y opiniones que ya no se llevaban; y que en todo, lo más selecto y fino eran las medias tintas, la insustancialidad, lo insípido, inodoro e incoloro» (*ibidem*).

Dicha superficialidad se extrema en lo que toca a pronunciarse sobre asuntos de calado: ella omite opiniones que la posicionen abiertamente: «Hablando de cosas superficiales, no le faltaba cierta charla vivaz, semejante al trinar del jilguero; pero apenas se tocaban asuntos serios, creíase obligada, por su papel de niña elegante y casadera, a encogerse de hombros, hacer cuatro dengues y mudar de conversación» (pág. 130).

Acorde con tal caracterización, es presa, así pues, de las apariencias y de una voluntaria participación en un escaparate de convenciones y usos que coagulan un talante aséptico, doblegado a fuerza de ser proyección de tendencias o modas en boga; esclava asimismo de asimilar las modas con prontitud, pues para otras señoritas acomodadas, sabemos, era un modelo de imitación. Por ejemplo, leemos en la página 130:

> Aquel año comenzaba a imperar el traje corto, revolución tan importante para el atavío femenino, como la de septiembre para España [...]. Josefina, que en materia de vestir era radical, llevaba la moda nueva en todo su rigor, con túnica de seda negra adornada de bellotas de pasamanería, cayendo sobre redonda falda de glasé azul. Un velo de rejilla formaba a su rostro la misteriosa aureola de un confesionario, y los *cuernos* de su peinado bajaban con gracia y simetría hacia la nariz.

Josefina manifiesta, en general, implícitamente los prejuicios de unos determinados principios de clase. Con todo, sus condicionantes clasistas afloran esclarecedoramente con respecto a Amparo: «No te molestes... No merece la pena; es el tipo de una cocinera, como todas las de su especie» (pág. 99).

Baltasar reconoce en Josefina, previa reconvención de la madre del joven, el modelo de esposa acorde con su estatus. El que parece un triángulo amoroso en ciernes, pero en realidad meramente es la crónica del abandono de Amparo, tiene una proyección mayor, desde las páginas de *La Tribuna*. Sabemos, a través del posterior texto pardobazaniano *Doña Milagros* (1894), que: «Sobrado había sido militar y casado con mujer rica, de la cual estaba viudo hacía cinco años (...)» (pág. 664). Asimismo, se ofrece algún detalle de qué ha pasado con el vástago del capitán y con la cigarrera: «Se le sabía una aventura añeja con cierta cigarrera muy hermosa, Amparo, por mote la Tribuna. De esta historia había recuerdos vivos; un niño, hoy un muchacho tipógrafo, socialista, que se hacía llamar el compañero Sobrado. A Baltasar le escocía fuerte todo esto, y no aludía jamás a sus mocedades» (pág. 665). Finalmente, en *Memorias de un solterón* (1896), tal compañero Sobrado logra que Baltasar, bajo amenazas, contraiga matrimonio con Amparo: «La única gracia que pudo obtener el reo fue que la boda se verificaría al amanecer, de tapadillo, lo más tapadillo posible; y que después de la ceremonia saldrían los recién casados y el vástago en un coche a la quinta de la Erbeda, no regresando hasta que se calmase el asombro producido por tan peregrino enlace» (pág. 940)[3].

Otro elemento clave en el universo actancial de *La Tribuna* es la familia de Amparo. Del núcleo familiar de la protagonista participa la figura de su padre, Rosendo, barquillero apreciado por su buen hacer en Marineda, pero sometido a un ritmo de trabajo extenuante. Las minucias documentales con las que se nos presenta su labor en el capítulo I son un notable exponente de las técnicas descriptivas pardobazanianas basadas en la observación y la documentación (en lo que se empapa de diversos modelos, caso de los hermanos Goncourt para ambientes como el de la fábrica, según González Arias 1989: 418-419), con su fuente en la realidad para la construcción del universo literario: el barreño de

3. Cito por la edición de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán (1999).

amohado para mojar el cargador y la evaporación de la humedad en la placa candente; el embadurnado de los ígneos hierros y el proceso de envoltorio bajo el auxilio del curtido, amorfo y encallecido dedo pulgar; el uso de las tenazas; el recogido y disposición de los barquillos; etc. Se describe una técnica laboral que conduce a la expresión del estado de sobreesfuerzo y explotación que padece el barquillero:

> El que viese aquellos cañutos dorados, ligeros y deleznables como las ilusiones de la niñez, no podía figurarse el trabajo ímprobo que representaba su elaboración. [...]. Es preciso pasarse la mañana, y a veces la noche, en fabricarlos; la tarde en vocearlos y venderlos. 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. (Pág. 65)

En el texto se ofrecen pequeñas pinceladas para la caracterización de Rosendo. Se nos dice que fue, de joven, atractivo. De su perfil etopéyico es característica esa actitud taciturna, enhebrada con un inamovible «laconismo popular» que actúa de freno «al dolor, al hambre, a la muerte y hasta a la dicha». Ese comportamiento retraído se explica, en parte, con su condición de antiguo soldado, antaño sometido a la disciplina férrea del mundo militar. Esclarecedora es la expresión: «Calló primero por obediencia, luego por fatalismo, después por costumbre», que culmina con una impactante imagen de giro antitético que alude a que casi «voceaba» (los barquillos) «en silencio, pues nada tenía de análogo a la afectuosa comunicación que establece el lenguaje entre seres racionales y humanos» (pág. 71). Ese «triste laconismo» (pág. 97), inherente a su carácter, determina la caracterización de un personaje resignado ante su sino, y por ello mismo más llamativo ante la función de otros, como los que componen su núcleo familiar: la explosiva vitalidad de Amparo o el egoísmo autoritario de la tullida. El perfil de patetismo en su configuración actancial culmina con su muerte antiheroica, anunciada en el capítulo XIX y confirmada en el XX, por unos accesos de furor que lo extirpan, como se sugiere en el texto a su pesar, de la languidez de su bioquímica resignada, ante el encumbramiento de Amparo como Tribuna del pueblo. El narrador clarifica que la fama de su hija fue más motivo de rabia que de orgullo, originando el impacto emocional y su

desembarco en la apoplejía «fulminante» (págs. 158-159). No menos impactante es la descripción de los efectos de su muerte en su familia: salvo por el aturdimiento inicial, no supone un problema mayor para la economía doméstica. Un individuo resignado, Rosendo, que cargaba con laconismo mudo con el sustento de la casa, es sustituido por otro «mulo de carga», Chinto, el cual asume el trabajo sin reclamar «su mezquino sueldo».

La abnegación y el carácter resignado del padre, el barquillero, contrastan con viveza con la mezquindad y egoísmo de la madre, actante *ex silentio nominis*, que, pese, a mi modo de ver, detentar un papel destacable en la jerarquía de secundarios de la novela, no tiene reconocimiento antroponímico. Importante, decía, en la esfera de secundarios por el peso que su función concatena en principios y actos condicionantes de otros personajes. El primordial, no un acto sino una limitación del personaje, es la enfermedad que la invalida para el trabajo y la mantiene postrada en la cama. En el capítulo II, «Padre y madre», sabemos que tres años atrás gozaba de una buena salud, y era trabajadora de la Fábrica de Tabacos. Se achaca su enfermedad a una noche de invierno, a su labor en el lavadero y a las consecuencias del esfuerzo por un descuido, en apariencia, trivial (no estaba suficientemente abrigada). A partir de ahí, se convierte en una carga: recibe unos míseros ingresos (real diario del *fondo de Hermandad* de la Fábrica) que en poco contribuyen a la economía familiar (pág. 68). Conocemos, así pues, que a sus espaldas se esconde una vida de sacrificios, con treinta años de «incesante afán» (pág. 70). Sometida a la explotación humana de las profesiones poco cualificadas, padece las consecuencias físicas del sobreesfuerzo, y asume un perfil moral en el que exige la entrega y dedicación de su familia como pago a sus tiempos previos de afanes por el mantenimiento de la economía de la casa. La perspectiva etopéyica del personaje insiste en el egoísmo en el que se recrea, y preeminentemente en sus exigencias de deleite en una vida pasiva y de esparcimiento en las atenciones que recibe de otros como pago por sus esfuerzos personales de antaño. Propongo un ejemplo: iniciada la relación de la cigarrera con Baltasar, Amparo incurre en gastos tales como la compra de «botas nuevas» y «enaguas bordadas», según se dice en el capítulo XXXII, lo que provoca la preocupación de la madre: «Malo era que su hija se perdiese y malo también que, tratando con señores, en vez de traer dinero a casa, se empeñase, y tuviese

que pasarse las noches haciendo pitillos de encargo para poder comer» (pág. 229).

Como partícipe del núcleo familiar de Amparo se encuentra un actante singular, Jacinto, conocido como Chinto, al que a mi juicio puede concedérsele un papel protagónico a la altura de Baltasar. Destaco en las siguientes líneas algunos rasgos clave de su caracterización. En el capítulo VI, «Cigarros puros», por ejemplo, sabemos que es tomado como aprendiz por el barquillero, una vez que no puede contar con el trabajo de Amparo (la cual se ha incorporado a su labor en la fábrica de tabacos). En cuanto a sus orígenes, Chinto es «hijo de una lavandera de las cercanías» (pág. 90). La presentación física pone en valor la rudeza del actante, de «facciones abultadas e irregulares, piel de un moreno terroso, ojos pequeños y a flor de cara; en resumen, la fealdad tosca de un villano feudal». Su apariencia se convierte en causa de mofa para el barbero, la encajera o la comadrona, los convidados que en el capítulo VI participan de un festín en casa del barquillero, «por sus largas melenas, semejantes a un ruedo, que le comían la frente; por su faja de lana, que le embastecía la ya no muy quebrada cintura; por su andar torpe y desmañado, análogo al de un moscardón cuando tiene las patas untadas de almíbar; por su puro dialecto de las rías saladas, que provocaba la hilaridad de aquella urbana reunión» (pág. 90).

A la par, un elemento clave que lo define es la morriña que siente por la aldea (pág. 96). Con todo, a partir del capítulo VII, aunque leve, se perfila una tímida transformación, reflejo de la necesidad de sobrevivir y adaptarse a ese nuevo medio, el urbano, tan disonante en relación con sus orígenes. Por ello, se nos dice que «Algo variado en su exterior estaba el aprendiz. Patizambo como siempre, era en sus movimientos menos brutal. La vida ciudadana le había enseñado que un cuerpo humano no puede tomarse toda la calle por suya, y está obligado a permitir que otros cuerpos transiten por donde él transita. Chinto dejaba, pues, más lugar; se recogía; no se balanceaba tanto» (pág. 97). El capítulo VI prefigura la imagen de Chinto como mula de carga. Individuo servicial, obsequioso y trabajador, es, en contraste, visto como un animal (así lo ratifica el título del capítulo XII), y sufre vejaciones y explotación: «no hubo criatura más maltratada, insultada y reñida que él» (pág. 121). De igual forma que sucedía con el barquillero, «la explotación del hombre por el hombre tomaba carácter despiadado y feroz, según suele

acontecer cuando se ejerce de pobre a pobre». Chinto es rebajado a la condición de una bestia de carga que ha de soportar las exigencias de su entorno y afrontar el trabajo con abnegación y denuedo, siendo víctima de la misma sobreexplotación que ha padecido durante años la familia del barquillero, y singularmente Rosendo. Frente a tal abnegación, es necesario recordar cómo se insiste en el rechazo que provoca en Amparo, rayante en la visceralidad:

> Enfadábale todo en él: la necia abertura de su boca, la pequeñez de sus ojos, lo sinuoso y desgarbado de su andar, su glotona manera de comer el caldo. Le entraban irritaciones sordas a la vista de objetos dejados por él; un par de zapatos viejos y torcidos, una faja de lana roja pendiente de una percha, una colilla negra y pegajosa, caída en el suelo. Y fortificaba su antipatía el que Chinto, con la desconfianza socarrona propia del paisano, lejos de resolverse a aceptar los ideales políticos de Amparo, a su modo, daba a entender que le parecía huero y vano todo el bullicio federal. (Pág. 123)

Esta repulsión tiene una de las escenas más clarificadoras cuando Chinto intenta proponerle matrimonio en el capítulo XX (págs. 160-161), generando el enésimo rechazo de la mujer.

Despreciado y menospreciado, adquiere los matices de un personaje antiheroico: ocupa la función de cabeza de familia tras la muerte de Rosendo, papel que se investiría con plenos derechos de producirse el matrimonio con Amparo; se convierte en confidente de la tullida, desde que los amoríos de la Tribuna con Baltasar han florecido («él no sería fino ni buen mozo, pero era un burro de carga, un lobo para el trabajo y un infeliz. Autorizada, sin duda, por tan buenas intenciones, la paralítica disponía de Chinto como de un yerno», pág. 229); y cuida en definitiva abnegadamente de la madre de Amparo: «Curioso espectáculo en verdad el que ofrecía Chinto, descolorido, flaco, casi harapiento, cuidando de aquella mujer que no era su madre, que siempre le había tratado con dureza; [...] mondaba las patatas para el caldo del día siguiente, o mullía el jergón de la impedida [...]» (págs. 229-230). Bajo ese perfil antiheroico, doña Emilia opta por que asuma el desairado papel de mensajero/recadero, buscando, a petición de Amparo, a Baltasar para comunicarle el nacimiento del vástago del capitán; y además, una vez verifica que Sobrado se ha ido a Madrid, se ofrece a reconocer a la

criatura y a contraer matrimonio con la cigarrera, recibiendo de nuevo, como se dijo, el rechazo de la joven (pág. 269). Por todo lo expuesto, podemos afirmar, en palabras de Sotelo Vázquez (2002: 66), que:

> [...] Chinto aparece ante los ojos del lector como un verdadero prototipo de la caracterización del personaje naturalista en el sentido más tópico, cortical y estrecho que proponía el dogma de la escuela francesa. Sin embargo, analizado con más detenimiento, resulta que la factura del mencionado personaje no sólo responde fielmente a los postulados de las leyes de la herencia biológica y el determinismo del medio, sino también a la posición ideológica de la aristocrática narradora que, valiéndose de la doble perspectiva del narrador cronista y de la de Amparo, la protagonista, proyecta sobre el humilde campesino un manifiesto desprecio, de lo cual se deduce que el juicio de doña Emilia sobre el pueblo, sino totalmente negativo, era como mínimo tan ambiguo como la lección que se desprende del relato.

Al margen del núcleo familiar, el personaje de Amparo participa de otros círculos, laborales y de relaciones sociales y de amistad. En lo último, sobresalen especialmente algunas figuras femeninas como Guardiana o Ana «la Comadreja». El narrador nos ofrece numerosos datos acerca de la penosa situación familiar de la primera. No solamente es huérfana desde temprana edad, habiendo fallecido sus padres «del pecho» con un intervalo «de días» (pág. 115), sino que además se queda al cargo de cuatro hermanos enfermos (a causa de la epilepsis que padece uno de ellos, o el raquitismo y los padecimientos escrofulosos de otros dos, a lo que se añade la sordomudez de la niña). Entre los sacrificios que debe hacer Guardiana para dar de comer a sus hermanos se incluye la mendicidad en los primeros tiempos de orfandad. El dato físico y la descripción de la enfermedad muestran indicios de técnicas naturalistas, como ocurre con la presentación del hermano raquítico, al que «dio en abultársele la cabeza, poniéndosele como un odre; fue preciso traerle médico y medicinas, todo para salir al cabo con que era una bolsa de agua, y que la bolsa se lo llevaba al otro mundo». Es este suceso, además, el que explica la entrada de la Guardiana en la fábrica de tabacos por recomendación del médico que trató al hermano, y que compadecido decide socorrerla. Supone esta circunstancia un momento clave en la vida del personaje, aliviándose sus economías domésticas y permitiendo,

incluso, que pudiese ofrecerles a los pequeños algunas «golosinas (fruta en verano, castañas y dulces en invierno)», a lo que contribuyen sus amistades, incluida la propia Amparo. Son sus hermanos el centro de su existencia y de sus afanes, de ahí que excluya la posibilidad de cualquier «novio. ¿Qué marido había de cargar con sus pequeños?» (pág. 117). Porque, además, «ella no los dejaba ni por el mismo general Serrano que la pretendiese». En el capítulo XV, en el que se celebra la fiesta de «las comiditas» de las cigarreras «al pie de las fortificaciones de Marineda» conocemos algo más de sus hermanos, pues Guardiana acude con el escrofuloso, de unos «trece años, que hubiera sido gracioso a no desfigurarle los lamparones y la hipertrofia de los labios, gozaba mucho de la fiesta, y se sonreía con la sonrisa inocente, semibestial, de los *bobos* de Velázquez» (pág. 186); y la sordomudita. También se especifica la ausencia del niño epiléptico, dado que «ni se podía soñar en llevarle a sitio alguno donde hubiese gente, porque le entraba enseguida la *aflición*».

Del círculo de amistades próximo a Amparo conviene también poner en valor al personaje de Ana «la Comadreja». Se nos presenta, igual que a Guardiana, en el capítulo XI «Pitillos». Sabemos de ella que procede «del casco mismo de Marineda», y su edad, en ese capítulo, rondaba la treintena. La descripción prosopográfica del narrador nos presenta a una mujer de cuerpo menudo y delgado, pelirroja y con pecas, de nariz puntiaguda y semblante «descarnado» que explicaba el origen del sobrenombre con el que popularmente se la motejaba a sus espaldas, el de *comadreja*. Se trata de una mujer que suscita cierto atractivo, probablemente motivado por una enérgica personalidad, pese a su «fealdad indudable» (pág. 116). El narrador avanza, para configurar su retrato, con matices de una personalidad fuerte y temperamental, que se contrapone vivamente con su complexión física. Notable es el detalle de las manos, cuya flaqueza pone de relieve «el juego de los huesos del metacarpo». Su talante cáustico y su tonalidad cínica se suman a la presentación de un actante de fuerte carácter, capaz de afrontar cualquier situación independientemente de la dificultad. Un elemento de cierto misterio y difusas incógnicas rodean al personaje, en lo que afecta a sus vínculos sociales y familiares, y focalmente en lo que atañe a la supuesta buena posición de algunos de sus parientes, según ella atestigua. Lo filtra el narrador: «un primo suyo desempeñaba la secretaría del Casino de Industriales; una tía ricachona vendía percales, franelas y pañolería en la

calle estrecha de San Efrén; la mayor parte de sus amigas *cosían por las casas* o eran oficialas de la mejor modista. Además, conocía mucho *señorío*, del cual hablaba con desenfado. ¡Buenas cosas sabía ella de personas principales!» (pág. 116). De igual forma, el narrador precisa cómo Ana declara a sus amistades que mantiene una relación con un capitán mercante «que le traía de sus viajes mil monadas y regalos, y proyectaba casarse con ella, andando el tiempo, cuando pudiese» (pág. 117). En el capítulo XXXI, «Palabra de casamiento», pasados varios años, conocemos que era Ana «viuda a la sazón de su capitán mercante, que andaba allá por Ribadeo» (pág. 216). Iniciados los amores de Amparo con Baltasar, Ana «la Comadreja» se convierte en la principal confidente de la Tribuna, a la par que compañera en sus salidas junto con la pareja y Borrén (confidente, a su vez, de Baltasar), formando la peculiar *partie carrée* o partida de recreo, en palabras del narrador (pág. 218).

En el diagrama de personajes secundarios voy a recordar también el caso de *La Porcona*. En palabras de Ana «la Comadreja», la señora Porcona «es parienta, muy parienta, del señor de las Guinderas, aquel tan rico que tiene dos hijas y vive en el Malecón y viene aquí a veces: y él se empeña en negarlo y en no darle un ochavo». Prosopográficamente precisa el narrador «que 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» (pág. 164).

Otra amiga de Amparo es Carmela. Ella es la que comunica a Amparo el mote que se le atribuye a la cigarrera y que circula libremente por la población, *Tribuna del pueblo*, en el capítulo XXVIII «Consejera y amiga», como así la previene ante las posibles intenciones de un señorito como Baltasar en un cortejo a una muchacha pobre (pág. 205).

Como plasmación del conflicto religioso floreciente tras la Gloriosa, en el capítulo XXIV encontramos el caso de *la Píntiga*, a la que las malas lenguas acusan de abrazar la doctrina protestante. Sabemos de ella que tal sobrenombre (tomado de un popular reptil en Galicia con supersticiosas evocaciones, la *píntega* o *salamántiga*) se debe a un pelo lacio y a una tez *biliosa*, a lo que se añade su mirada sombría, tacaña y avariciosa (pág. 183).

En el universo de personajes secundarios de *La Tribuna* pululan más figuras dignas de mención. Los espacios de la novela, simbolizados, por

ejemplo, en barrios como el de Arriba y el de Abajo, encarnan cierta contraposición topográfica de clases; de un lado, la trabajadora, en la que se incluyen actantes como los últimamente presentados, y de otro la que acoge a los sectores privilegiados, de la que participan la familia de Baltasar Sobrado (e incluiríamos a su amigo, el capitán Enrique Borrén), y la de la viuda García y su hija (que será finalmente la candidata a esposa de Baltasar), Josefina; amén de otros tales como el alférez Palacios o la maestra de piano de las hermanas del capitán Sobrado (pág. 81).

A través de las palabras de Ana «la Comadreja» en el capítulo XI «Pitillos» nos llegan llamativos detalles de la familia Sobrado: los tacha de avaros, cuya mezquindad se acomoda al autoritarismo de la madre de Baltasar, frente al endeble carácter del padre, y refiere los problemas de dinero que padecen (pág. 117).

Ese mundo de ambiente regalado se contrapone al que representan otros actantes. Entre los secundarios con valor nominal se encuentra la Mincha, que en el capítulo XXII «El carnaval de las cigarreras» es presentada «como barrendera vieja, pequeña, redonda como una tinaja, que bailaba vestida de moharracho, con dos enormes jorobas postizas, un serón por corona, una escoba por cetro, un ruedo por manto real, la cara tiznada de hollín y un letrero en la espalda que decía en letras gordas: «Viva la broma»» (págs. 169-170). De talante jovial es, igualmente, la estudiantina (pág. 169). Las referencias prosopográficas llegan al foco de relevantes detalles en el caso de Rosa,

> un tanto corpulenta en demasía; con el de labrador no había que pedirle. La camisa de lienzo labrado dibujaba su ancho pecho; el calzón se ajustaba a maravilla a sus bien proporcionadas caderas; pendiente del cuello llevaba un ancho escapulario de raso, bordado de lentejuelas y sedas de colores. Debajo de la montera, un pañuelo de fular azul, atado a la usanza de los labriegos, le encubría el pelo. Apoyábase en la *moca* o porra claveteada de clavos de plata, y con acento melancólico y prolongado cantaba una copla del país, y contestábala desde enfrente una morenita vestida de ribereño, con su chaleco muy guarnecido de botones de filigrana y su faja recamada de pájaros [...]. (Pág. 170)

Otros secundarios dignos de mención son Míster Smith y su acompañante catequista en la fiesta de «Las comiditas» del capítulo XXV;

representan un reflejo del conflicto religioso fundamentado en las doctrinas protestantes que están siendo difundidas en Marineda: «un individuo de extraña catadura, alto y delgado, vestido con larga hopalanda negra y acompañado de otro que formaba con él perfecto contraste, pues era rechoncho, pequeño y sanguíneo, y llevaba americana gris rabicorta» (pág. 187). La ira de las cigarreras, que son contrarias a la propagación de ideas protestantes en Marineda, acaba volcándose en ellos.

Del plantel de secundarios de la novela podemos extraer otro caso, el de Pepa, la comadrona, cuya función más relevante, tal vez, se reserva para el final de *La Tribuna*, con su participación en el parto de Amparo. Voluminosa, de caminar fatigado, una metáfora degradante plastifica su participación en el nacimiento del primogénito de Amparo: «cuando penetró en la casucha, revolviose en ella como un monstruo marino en la angosta tinaja en que lo enseñaba el domador» (pág. 262).

Hablaba en líneas precedentes de la importancia de los principios de clase en grupos de personajes que, en inicio, reflejan las tensiones y distensiones entre los grupos privilegiados marinedinos y los trabajadores manuales, obreros y asalariados de menor extracción. El reflejo de la conciencia de grupo y la solidaridad social tiene un especial significado en las obreras, capaces de participar en una lucha común o de intervenir en auxilio de alguna compañera. Un ejemplo esclarecedor es el que tiene como centro a Rita de la Riberilla, cuyo caso se desgrana en un contexto muy específico, hostil en la fábrica al reinado del recientemente proclamado rey extranjero, Amadeo de Saboya, en el capítulo XXIX «Un delito». Rita de la Riberilla (de complexión menuda y llamativa flaqueza, con «ojos ribeteados de llorar»), siendo operaria de la fábrica, ha sido sorprendida hurtando tabaco. Los ojos llorosos que se citan, como así el pañuelo que parecía encubrir un dolor de muelas, solapa en realidad unos hechos mucho más dolorosos: los abusos físicos que le inflige su marido. Descubierto que era obligada por su cónyuge a tales hurtos, según delata histriónicamente «la Comadreja» (pág. 209), se prende y se enardece el instinto solidario de las trabajadoras. Las cigarreras recaudan dinero para aliviar la difícil situación económica de la mujer, y en ese proceso destaca Amparo con un gesto que vuelve a engrandecerla a ojos de sus compañeras: entrega los pendientes largos de oro bajo que con sus arduas economías había comprado meses atrás como capricho.

Concluyo este recorrido por los personajes de *La Tribuna* presentando a los no menos interesantes actantes *comparsa*, esto es, figuras cuya participación se solapa como grupo, innominados complementos de la escenografía diegética en la que pululan los actantes principales. Así, se configuran estampas vinculadas con una jornada dominical en el capítulo III, en el que Amparo, arrobada, observa los privilegiados de la *buena sociedad* marinedina. Atraviesa primero la plaza de Abastos que pueblan cocineras y vendedoras, con sus cestas copadas de animales y viandas, para alcanzar la calle de San Efrén y el atrio de la iglesia en la que se produce, en su retina, la apoteosis del lujo y la opulencia, de

> gentes que cruzaban con el paso majestuoso de personas bien trajeadas y compuestas, gustosas de ser vistas y mutuamente resueltas a respetarse y no repartir empellones. [...] señoras [...] empavesadas y solemnes, con mucha mantilla de blonda, mucho devocionario de canto dorado, mucho rosario de oro y nácar; las niñas casaderas, de colorines vistosos [...] [y] frases de miel con su poco de vinagre. (Pág. 73)

Incursión observadora que incluye al sector masculino, por medio de «una fila de altos sombreros de felpa, de bastones de roten o concha con puño de oro, de gabanes de castor, todo llevado por caballeros provectos y seriotes [...] seis o siete pantalones gris perla, pares de guantes claros y flamantes corbatas denunciaban a la dorada juventud». Conciliábulo de autoridades: el regente, los magistrados, el segundo cabo, el gobernador civil... (pág. 75).

En vivo contraste podemos presentar a otros personajes *comparsa* por medio de algunos tipos que cohabitan en el barrio en el que reside Amparo, especialmente los chiquillos, según se cuenta en el capítulo XXX. Es sugestivo realizar la comparación frente a las señoras emperifolladas, algunas obesas y muchas de cordialidad fingida que presentaba líneas atrás, siendo ahora de relevancia una urdimbre textual que compone un cuadro de «hormiguero de ángeles, entre uno y doce años, que daba gloria». Lo que no es óbice para que los niños se compongan por diferentes tipos, tales los «patizambos, que corrían como asustados palmípedos»; o los «derechitos de piernas y ágiles como micos o ardillas». También los «bonitos como querubines» y los «horribles y encogidos como los fetos que se conservan en aguardiente». Pero el aseo descuidado prevalece en esa masa humana: los que nunca han sonado

los mocos, los que muestran las marcas de viruela o sarampión, los que exhiben sus greñas enredadas sin concierto. Los señores acomodados exhibían, según dije, sus lujosos bastones o sus elegantes corbatas; en estos pícaros la prolijidad de detalles (fruto de un latido documental) se acerca tanto a las vestimentas excesivamente holgadas, esos largos gabanes heredados de los hermanos mayores, como a aquellas escasas en sus dimensiones, «que, no logrando encubrir la rodilla, arregazaba impúdicamente descubriendo medio muslo». La mayoría de los niños están descalzos, pues los pocos calzados destrozan los zapatos en sus correrías, si bien prácticamente todos llevan «cobertera para el cráneo», en variado surtido (gorras, canastos de paja, pañuelos de algodón, etc), por ser prenda cara a la chiquillería (págs. 212-213).

Con más muestras se compacta el mosaico de tipos, figuras y estratos sociales de la sociedad marinenida en *La Tribuna*. Es el caso de las barrenderas del capítulo IX, presentadas en una estampa grotesca (roncan plácidamente con la boca abierta cerca del montón de polvo que habían juntado); o los corrillos que atienden a las noticias traídas por la prensa, en torno a los sucesos de la revolución del 68, con gentes soliviantadas de forma visceral y en tornas antinatura, contrarias a su propia apacible condición, como el caso genérico de una «mujer [...] de corazón más suave que la seda, incapaz de matar una mosca, y capaz a la sazón de pedir cien mil cabezas de los pícaros que viven chupando la sangre del pueblo» (pág. 109).

Es digna de mención la masa social que participa de las comisiones y recibe a los delegados de Cantabrialta, como así los copartícipes del banquete en honor de dichos delegados: se trata de «gente en expectativa, asaz empolvada y sudorosa. Poca levita, mucha tuína y chaqueta; de higos a brevas, un uniforme». El papel de las mujeres, tan relevante a lo largo del texto en singularidad actancial protagónica, a través de Amparo, o secundaria, por medio de Ana o Josefina, se bifurca por igual en la masa innominada, con un «buen número de mujeres, roncas ya, con los labios secos, los ojos inyectados, arrebatadas las mejillas, más o menos descompuesto el peinado y el traje» (pág. 145).

Gracias a la Asamblea Constitutiva de la Unión del Norte de la Costa Ibérica, y al acto de lectura y firma del contrato de la Unión en el capítulo XIX, conocemos a otros personajes diluidos en la participación grupal de la masa, ese gentío (que incluye a diferentes tipos, además de

los asistentes, como los vendedores, los fotógrafos...) que invade «los palcos de los comisionados»; pero cuando los delegados ocuparon sus asientos, «el tumulto se apaciguó como por magia, y cerca de veinte mil personas guardaron silencio religioso» (pág. 155).

Por supuesto, el mundo de la fábrica atesora un microcosmos vital, compuesto por figuras que pululan en un espacio donde la explotación se dimensiona dependiendo de las tareas y las áreas de trabajo. Un lugar impregnado de un «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» con «estanterías de madera ennegrecidas por el uso» (págs. 93-94). La analogía con la *Divina comedia* de Dante, ya señalada, completa la presentación: «entre el taller de cigarros comunes y el de cigarrillos, que estaba un piso más arriba, mediaba gran diferencia: podía decirse que éste era a aquél lo que el Paraíso de Dante al Purgatorio» (pág. 114). No en vano, en el capítulo XXVII, «Bodas de los pajaritos», se recuerda que cuatro mil son las cigarreras marinedinas. En el capítulo XXI «Tabaco picado» se descifra la perspectiva humana desde el taller de desvenado, partiendo del perfil topográfico (negras baldosas, bóveda sombría en arcos de mampostería) que se relaciona por analogía con una «cripta sepulcral»: aparecen «muchas mujeres, viejas la mayor parte, hundidas hasta la cintura en montones de hoja de tabaco, que revolvían con sus manos trémulas, separando la vena de la hoja. Otras empujaban enormes panes de prensado, del tamaño y forma de una rueda de molino, arrimándolos a la pared para que esperasen el turno de ser escogidos y desvenados» (pág. 164).

En el grupo de los varones estribadores y picadores de tabaco aparecen «hasta veinte hombres vestidos con zaragüelles de lienzo muy arremangados y camisa de estopa muy abierta, y saltando sin cesar». Los trabajadores se encuentran rodeados de tabaco, algunos con él «hasta media pierna». El destello de la observación documental tiene su peso por medio de los detalles técnicos que ofrece el narrador (pág. 165):

a. El estribado en la punta de los pies.

b. Los movimientos mecánicos y acompasados del cuerpo, con el punto de apoyo fijo.

c. El trabajo en parejas en la mesa del picado, y la especialización de los operarios: la función de uno de ellos, propiamente de picado; la del otro, con el cometido de revolver dicho picado.

En conjunto, del mundo de la fábrica emergen actantes singulares, representativos de una sociedad que los enclaustra y los explota, como ocurre con la madre y la hija del capítulo VI: «Medio ciega ya y muy temblona de manos, la madre no podía hacer más que *niños*, o sea la envoltura del cigarro; la hija se encargaba de las puntas y del corte, y entre las dos mujeres despachaban bastante, siendo muy de notar la solicitud de la hija y el afecto que se manifestaban las dos [...]» (pág. 95). Y se especifican otros tipos en los submundos que configuran la fábrica, caso del taller de pitillos, ese «taller privilegiado», se nos dice, al que pertenece Amparo. En su mayoría allí trabajan muchachas de Marineda (frente a unas pocas aldeanas), de buen talle e ilusiones juveniles que contrastan con las operarias de la fábrica que son madres de familia y padecen las cargas de alimentar a su prole y administrar unas escasas economías (pág. 114).

Un crisol de tipos aparece en el capítulo XXV, el de la fiesta de «Las comiditas» activamente participada por las cigarreras. Los elementos costumbristas de la escena incluyen el toque de guitarras y bandurrias, después de bombo y gaita, o de la zanfona de un ciego. La descripción de la comida popular, además de detalles sobre los comensales propiamente dichos, incluye otros tipos, como mendigos *asquerosos* y suplicantes de limosna entre salmodias e invocaciones al santoral; desde un individuo malforme de elefantiosis o un herpético, hasta la mocetona que arrastra un carretón con 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» (pág. 186). Lacerada criatura que, en eco, resuena pasadas las décadas en el carretón valleinclaniano de *Divinas palabras* (1919). Nos dice una acotación escénica de la escena primera (jornada I) de tal texto:

> Una vieja, con mantilla de paño pardo sale al pórtico, después otra, más tarde otra. Salen deshiladas; portan agua bendita en el cuenco de las manos y la van regando sobre las sepulturas. La última tira de un dornajo con cuatro ruedas, camastro en donde bailotea adormecido un enano hidrocéfalo. JUANA

> LA REINA, sombra terrosa y descalza que mendiga por ferias y romerías con su engendro, interroga al sacristán, de quien es hermana. Pág. 51.

Y más adelante: «PEDRO GAILO pone su ojo bizco sobre el enano, que con expresión lela mueve la enorme cabezota. Y la madre le espanta las moscas que acuden a posarse sobre la boca belfa donde el bozo negrea» (pág. 52)[4].

En suma, concluyo con un caso singular, el de la carnavalada polimorfa del capítulo XXII. La euforia de la celebración («una afirmación enérgica de la femenidad de la Fábrica») elimina todo pudor, incluso entre las viejas que no muestran reparos en exhibir «la seca anatomía de sus huesos», o a las «mozas» no les importaba «desfigurarse, verbigracia, pintándose bigotes con carbón». La metaformosis muestra la elección en el disfraz por tipos masculinos, por «un mozo, un quinto, un estudiante, un grumete» (pág. 172).

Es *La Tribuna* el resultado de varios procesos de tensión creativa, que subsume los postulados técnicos y estéticos de una voluntad ecléctica con la impronta de la representación veraz de unos hechos enraizados en la realidad, si bien inevitablemente pasados por el tamiz de un peculiar universo literario. La aproximación a los personajes de la novela que aquí he ofrecido busca atestiguar la riqueza de figuras y tipos del texto, más allá de los actantes principales, y asimismo la versatilidad de procedimientos compositivos que sobre ellos se proyecta, deudores no solamente de técnicas naturalistas, sino también de elementos de descripción costumbrista y de resortes procedentes de la novela de folletín, especialmente. Pero sobre todo se encuentra la *realidad*, todo lo objetivable que esta pueda ser bajo el filtro mediado de una observadora externa; observadora de un contexto sociopolítico no lejano al proceso de enunciación de la novela, en torno a la *Gloriosa*, y de un contexto vital focalizado en Marineda como trasunto de La Coruña, y en concreto en su fábrica de tabacos. Y así, de la conjunción de los contextos históricos y las topografías marinedinas, afloran muchas peculiaridades en proyección de grupos sociales y tipos. En algunos casos, particularizados; en otros, diluidos en el tapiz ocre de una masa innominada.

4. Cito por la edición de Edición de Anthony N. Zahareas y Sumner M. Greenfield (1972).

BIBLIOGRAFÍA

BAQUERO GOYANES, Mariano. (1971). Introducción. *Un viaje de novios* de Emilia Pardo Bazán. Madrid. Labor. 7-49.

CLEMESSY, Nelly. (1981). *Emilia Pardo Bazán como novelista.* Madrid. Fundación Universitaria Española.

FUENTES, Víctor. (1971). «La aparición del proletariado en la novelística española: sobre *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán». *Grial.* 31. 90-94.

GARCÍA GUERRA, Delfín. (1990). *La condición humana en Emilia Pardo Bazán.* La Coruña. Xuntanza Editorial.

GOLDMAN, Lucien. (1967). *Para una sociología de la novela.* Madrid. Ciencia Nueva.

GONZÁLEZ ARIAS, Francisca. (1984). «*La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán como novela histórica». *Anales galdosianos.* Año xix.133-138).

——. (1989). «Emilia Pardo Bazán y los hermanos Goncourt: afinidades y resonancias». *Bulletin Hispanique.* XCI. 409-446.

——. (1990). «Paralles and Parodies: Emilia Pardo Bazán´s Response to Émile Zola (*La Tribuna* and *L´Assommoir*)». *Bulletin of Hispanic Studies.* LXVII. 4. 369-378.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (1975). «*La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán y un posible modelo real de su protagonista». *Ínsula.* 346 (septiembre). 6-7.

——. (1983). «Emilia Pardo Bazán y José María de Pereda: algunas cartas inéditas». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo.* LIX. 259-287.

——. (1988). «*La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán, entre romanticismo y naturalismo». En Y. Lissorgues, *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX.* Barcelona. Anthropos. 497-507.

——. (1989). «Emilia Pardo Bazán y el naturalismo». *Ínsula.* 514 (octubre). 17-18.

——. (2012). «Historia, ficción y biografía en *La Tribuna* (1883) de Pardo Bazán: Emilia y Amparo entre 1867-1873». *Individuo y Sociedad en la literatura del XIX.* En R. Gutiérrez Sebastián, B. Rodríguez Gutiérrez (eds.). Santander. Tremontorio ediciones.

GREIMAS, A. Julius (1969). *Semántica estructural.* Madrid. Gredos.

GULLÓN, Germán. (1976). «¿Es *La Tribuna* novela social?». *El narrador en la novela del siglo XIX*. Madrid. Taurus. 43-64.

LUKÁCS, Georg (1979). *Teoría de la novela*. Barcelona. Grijalbo.

PALOMO, Mª del Pilar. (1989). «Curiosidad intelectual y eclecticismo crítico en Emilia Pardo Bazán». *Estudios sobre Los Pazos de Ulloa*. Mayoral, Marina (coord.). Madrid. Cátedra.

PARDO BAZÁN, Emilia. (1999). *La Tribuna* [1883]. Edición de B. Varela Jácome. Madrid. Cátedra.

——. (1999). *Los Pazos de Ulloa* [1886]. *Obras completas*. II. Edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán. Madrid. Biblioteca Castro.

——. (1999). *Doña Milagros* [1894] y *Memorias de un solterón* [1896]. *Obras completas*. III. Edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán. Madrid. Biblioteca Castro.

——. (1999). *Emilia Pardo Bazán. La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*. Edición de J. Sinovas Maté. Salamanca. Diputación Provincial de A Coruña.

PENAS, Ermitas. (2003). *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán*. Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela.

PORRÚA, M. del Carmen. (1989). «Una lectura feminista de *La Tribuna*, de Pardo Bazán». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. XXXVII. 203-219.

RODRÍGUEZ, Alfredo y Mª del Rosario C. DE KELLY. (1975). «El descenso a los infiernos, tema imagen de doña Emilia Pardo Bazán». *Grial*. 49. 384-389.

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

RUBIO CREMADES, Enrique. (1983). «Costumbrismo y novela en la segunda mitad del siglo XIX». *Anales de Literatura Española*. 2. 456-472.

SCANLON, Geraldine M. (1990). «Class and Gender in Pardo Bazán's *La Tribuna*». *Bulletin of Hispanic Studies*. LXVII. 137-150.

SOBEJANO, Gonzalo. (1988). «El lenguaje de la novela naturalista». En Y. Lissorgues (ed.). *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona. Anthropos. 583-615.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa. (2002). «El personaje de Chinto en *La Tribuna*. Entre la caracterización naturalista y la mirada aristocrática de doña Emilia Pardo Bazán». *Moenia*. 8. 65-78.

——. (2019). «La cigarrera revolucionaria». *Nueve lecciones sobre La Tribuna de Emilia Pardo Bazán*. Edición de José Manuel González Herrán et Dolores Thion Soriano-Mollá. Publications numériques de la Société des Langues Néo-Latines-D. Lecler et C. Marion-Andrès (resp.), Complément au n° 387. 103-113. URL : <https://neolatines.com/sln/?attachment_id=4272>.

THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores. (2012). «Realismo y espacio urbano: Notas sobre *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán». *Anales de Literatura Española*. 24. 207.

TOMACHEVSKI, Boris. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid. Akal.

VALLE-INCLÁN, R.M. (1972). *Luces de bohemia and Divinas palabras*. Edición de Anthony N. Zahareas, Sumner M. Greenfield. New York. Las Américas.

VARELA JÁCOME, Benito. (1973). *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*. Santiago de Compostela. CSIC. *Cuadernos de Estudios Gallegos*. Anejo XXII.

UNA TRIBUNA PARA UN PUEBLO: CONTEXTOS POLÍTICOS DE *LA TRIBUNA* DE EMILIA PARDO BAZÁN

Álex Alonso Nogueira
Brooklyn College

1. El equívoco «docente»

Al frente de *La Tribuna* aparece dos veces la palabra «docente», que además está subrayada en el manuscrito que se conserva. El término, con el que la escritora quería reconocer un cierto fracaso parcial en su estudio de costumbres contemporáneas, es un punto suelto, una fisura, que permite acercarse a los problemas que plantea este texto, escrito en un contexto muy datado, el invierno de 1882, de un modo al menos parcialmente simultáneo a la redacción de *La cuestión palpitante*, ensayo con el que comparte varias ideas fuerza y un lenguaje crítico, una serie de conceptos implícitos que remiten directamente al planteamiento del debate estético –y político– sobre el naturalismo[1].

1. Sobre la cronología de ambas obras y su contexto editorial, vid. la introducción de José Manuel González Herrán (1988) a *La cuestión palpitante*. La referencia al mss. en el artículo de Andrea Bernardi (2007). La necesidad de justificar tanto la apariencia de sátira que le reprochará en su reseña su corresponsal Josep Yxart (1998[1884]: 199), como el propósito docente es probablemente una de las razones por las que reescribió el prólogo. Así si en la versión definitiva niega «la intención satírica» y que no sabe «encubrir que en este libro, casi a pesar mío, entra en un propósito que puede llamarse *docente*» (cursiva de la autora), en el prólogo original el término y el problema aparecen de un modo mucho más directo; de este modo, aunque niega de nuevo que se trate de una sátira política, que no considera un género ilegítimo, como el *Don Gonzalo* de José María de Pereda prueba, reconoce: «Lo que sé es cierto es que quizás de todas las obras

Si para la escritora la palabra «docente», que representaba un tipo de discurso narrativo del que había querido distanciarse sin haberlo conseguido, era una confesión incómoda sobre los límites de su primera tentativa estrictamente naturalista (y dejamos a un lado el prólogo a *Un viaje de novios*) para la crítica la palabra reflejaba palmariamente los límites de tal intento se añadirá: ha sido incapaz de adoptar respecto a la cuestión social la aspirada neutralidad, con una palabra de época se diría la impasibilidad autorial, y ha acabado arrastrando la novela hacia un discurso «de tesis», incompatible con la poética de la novela que la autora aspiraba a adaptar, y que, además, se mantenía lejos también de esa progresiva sublimación de las formas narrativas que está detrás de la teoría de la novela moderna[2]. Un paso en la buena dirección, pero un intento fallido.

El término docente, uno de los caballos de batalla del campo literario en el último tercio del siglo XIX, de Alarcón a Coloma, y su posterior elaboración crítica son reveladores de un cierto límite de la crítica, de un equívoco: en la medida en que el término tenía un valor negativo y remitía a una concepción de la literatura «premoderna», a contracorriente del relato de la historia literaria que es el relato de la progresiva autonomización del campo y de la pérdida del valor comunicativo del discurso literario, el debate crítico se ha mantenido en torno a si las obras del periodo eran o no docentes, y por tanto si participaban de un vector teleológico que atraviesa el relato moderno, y no en qué

que por ahora he escrito esta es la única que tiene un propósito docente» (subrayado en el original). Bernardi (2007: 159-160). Es posible ahora consultar directamente las cuartillas del mss. que se conservan en la página de la Real Academia Galega.

2. Para Josep Yxart, en su reseña de *La Tribuna* (1996 [1884]: 194-195), el valor de la novela moderna radicaba en su contribución al estudio del hombre y por tanto su valor tenía que ver con la capacidad para dar traslado fiel y vivo de la realidad, o lo que es lo mismo, una representación objetiva, sin contenido docente. El fuerte impacto que la novela modernista, empleando aquí la palabra en el sentido que originalmente le dio la academia anglosajona, ha acabado por volver normativas ciertas estrategias formales de esta novela que han pasado a ser la medida de toda ficción narrativa canónica. De ahí que para gran parte de la crítica académica los textos anteriores sean valiosos en la medida en que prefiguran el canon de la novela moderna. Sobre el concepto de novela Modernista y su relevancia para los estudios hispánicos, vid Domingo Ródenas de Moya 1998 o Nil Santiáñez-Tió 2002. Para el caso de Pardo Bazán, puede verse el trabajo de Darío Villanueva 1984. Respecto a los debates narrativos en torno a la novela de tesis y los modelos literarios de los años 70 del siglo XIX, vid. Cecilio Alonso 2010.

consistía exactamente esa incómoda naturaleza docente que la propia autora parece reconocer, *malgré elle*. O, dicho de otro modo, para la crítica ha parecido más importante estudiar si la novela participaba o anticipaba la norma del modernismo, que, para este sector dominante de la Academia constituye la cifra de su valor, que analizar qué tipo de contenidos ideológicos pensados o impensados contenían las obras. Y, de un modo consecuente con su propio método de trabajo, se ha debatido más sobre si las obras son o no son docentes, sobre si la transitividad lastra la creación pura o si las enseñanzas se auto-cancelan superadas por la potencia del lenguaje y estructura narrativa, que sobre el contenido docente de la obra.

Para *La Tribuna*, desde mi punto de vista, este problema se ha resuelto apresuradamente: para Cecilio Alonso, por ejemplo, recogiendo una voz crítica compartida que Isabel Burdiel cita en su reciente monografía sobre la autora, la obra es una sátira de las aspiraciones políticas de las clases populares, una manera, literalmente, «de cortar las alas al pueblo» (Alonso 2010: 559-562) y (Burdiel 2019: 173) pero no se desarrolla razonadamente cuáles son los contenidos ideológicos, el antiguamente llamado «mensaje» de la obra, a pesar de que son esos contenidos los que aparentemente motivaron las expresas reticencias de la obra. La palabra sátira, que la autora maneja con cierta ansiedad, es otra fisura que revela la distancia entre el proyecto creador, la intención consciente de la autora, y el resultado aún no final, tal vez porque la separaba tanto de la novela que querría haber escrito como de la posición que pretendía ocupar en el campo literario.

Este trabajo intenta plantear por tanto, una pregunta, cuál es la enseñanza que cabe extraer del estudio de costumbres populares que Pardo Bazán plantea en *La Tribuna*, y en qué medida esa lección de *La Tribuna*, empleando aquí lección en su sentido etimológico, en qué medida el modo en que Pardo Bazán lee o interpreta los conflictos sociales se acerca o no a la interpretación de la obra que coincide en verla, como señala Alonso, como una crítica que a pesar de su sensibilidad la cuestión social, y hacia las experiencias de las mujeres, era en último término, reaccionaria, ya que al subrayar ciertos aspectos de la frustrada experiencia republicana y federalista, estaba contribuyendo a la deslegitimación de los discursos políticos más radicales –antisistema diríamos hoy– de la época.

2. La otra cuestión palpitante

Los estudios sobre el significado de *La Tribuna*, y en concreto sobre su mensaje político, han pasado de puntillas por el estricto contexto en que se escribió la obra. Así, aunque conocemos pormenorizadamente los avatares de la recepción del naturalismo en España, que constituye el referente estético al que explícitamente se alude en el prólogo, en gran medida por el estudio pormenorizado de *La cuestión palpitante* (González Herrán 1989), proyecto cuya escritura se superpone sobre las fechas de composición de la obra, las alusiones a sus contextos políticos son mucho más vagas. De hecho, y aún a pesar de la reiterada naturaleza docente de la obra, no tenemos una referencia de cuál era el horizonte político de las expectativas, que en cierto sentido también es estético, del público lector, más allá de aquel lector especial, sus pares literarios, aquellos que se enredaron de lleno en las polémicas en torno al naturalismo de las que Pardo Bazán supo sacar gran rendimiento[3]. En mi hipótesis, son en parte estas circunstancias históricas las que condicionan la aplicación estricta del método naturalista que Pardo Bazán sin duda había estudiado, en la medida en que una descripción impasible y objetiva de las clases populares podría ser interpretada en un sentido político que ella no sólo no buscaba, sino que pretendía evitar, y que podía contravenir la imagen social y la persona literaria que con tanto esfuerzo, Pardo Bazán estaba intentando consolidar.

El primer contexto inmediato al que hay que hacer referencia es el periodo concreto de la llamada Restauración en que se escribe la obra. A pesar de que la crítica ha considerado siempre la obra históricamente, como una reflexión ya en perspectiva, sobre la primera experiencia republicana, apenas unos años antes, se ha dejado a un lado el contexto estricto de enunciación de la obra: los años que van desde 1881, cuando se produce la primera alternancia al frente del gobierno y Práxedes Mateo Sagasta sustituye a Antonio Cánovas, y 1883, fecha en que la obra se publica.

La pregunta por el contexto obliga a valorar en qué medida la obra, a través, participa de un debate de fondo sobre el proyecto político del

3. Como señala González Herrán (en Pardo Bazán 1989: 64 y ss.) parecería que contestar cada una de las críticas a su trabajo fue una estrategia de la autora para adquirir una mayor visibilidad en el campo.

estado, como de un modo expreso se afirma: desde la emoción –improbable– de Amparo su primer día de trabajo en la Fábrica de tabacos, que la autora define como la emoción que provoca la presencia del estado, su carácter inmanente en la vida social, a las diferentes referencias a la caída de Isabel II, la persistente guerra civil carlista, la fracasada monarquía de Amadeo I y, finalmente, la llegada de la ansiada I República. A principios de los 80 del siglo XIX, como ha señalado en varios trabajos muy brillantes Manuel Pérez Ledesma (2014), se plantea con gran intensidad la entonces llamada cuestión social, el desarrollo del estado liberal y la consolidación de una economía capitalista, había dado lugar a una crisis del régimen recién restaurado, que acabará dando lugar a la llegada de Práxedes Mateo Sagasta al poder, un pacto paradigmático en el que el pueblo es el elemento «in absentia», que da su callado consentimiento y parece renunciar a su emancipación y a la lucha política, aceptando el acuerdo sinalagmático, entre élites. Es en este contexto, en el que la llegada del antiguo demócrata radical Sagasta al poder, convertido ahora en hombre de estado, reactiva la demanda del sufragio universal por el que Sagasta había abogado, y que sólo había llegado a estar vigente en *España en los atribulados días de la I República* (Castillo 1985: XXXI)[4]. El sufragio suponía una redefinición del sujeto político soberano de esa nación y de ese pueblo al que un modo, en apariencia retórico, aluden los textos constitucionales; la posibilidad de su implantación obligaba a los intelectuales orgánicos de aquel régimen a redefinir, de nuevo, qué es el pueblo, ese nuevo sujeto que ya no puede estar conformado por los vecinos, esto es los que tengan condiciones de tales de las capitales y los propietarios del rural, sino por un conjunto conformado por la Aristocracia, la vieja detentadora de la propiedad, el estado llano, la burguesía diríamos con lenguaje de hoy y finalmente la clase baja u obrera, por emplear las tres clases que distingue en su descripción del mundo de los trabajadores la Comisión de reformas sociales, creada por el ministro Segismundo Moret en 1883. Es respecto a este esfuerzo de definición donde cobra sentido el proyecto de la novela, que intenta acercarse a

4. Para ver las estrategias dilatorias con las que Sagasta intentó equilibrar las presiones de la izquierda con su compromiso con el sistema monárquico, vid. Milán García (2003: 110): «Lo que la izquierda liberal reclamaba a Sagasta –recuperar el sufragio universal y la Constitución de 1869 o, cuando menos, reformar la vigente según el espíritu de aquélla– iba, por tanto, mucho más allá de lo que el político riojano estaba dispuesto a hacer.»

este problema desde el aparentemente científico lenguaje del «roman experimental». En el momento en que la comunidad política empieza a auto-percibirse a través del concepto de sociedad, «un organismo complejo», en la misma terminología positivista, en el que cobra forma la nación y sobre –algunos dirían contra– el que se define el estado, es preciso delimitarla y el intelectual orgánico de la nación, entenderá que parte de su tarea es hacer evidentes esos implícitos sobre los que se constituye la identidad nacional, elaborando un relato que pueda ser compartido, e interpretado, por el público lector[5].

El esfuerzo, por tanto, de Pardo Bazán, por explicar quiénes eran ahora el tercer o cuarto estado, y en delimitar las diferentes categorías de trabajadores pobres y miserables que lo conformaban, desde Amparo hasta Chinto, que constituyen los dos límites de su estudio de costumbres contemporáneas. En última instancia, el concepto de sociedad, elaborado por la sociología, la disciplina que surge del núcleo del discurso positivista y que forma parte de la autoconciencia de la época, obligaba a plantear no sólo la estructura en clases, más o menos estancas, sino y, sobre todo, qué tipo de vínculos morales y materiales mantenían las diferentes clases entre sí. No es preciso subrayar el papel que la novela jugó en la constitución y en la explicitación de estos vínculos.

El cambio progresista en el gobierno, dentro de la famosa lógica turnista, y que indudablemente abrió la puerta a una esperanza progresista que reconectaba de modo laxo, con los proyectos del Sexenio (1868-1874) tiene que ver tanto con una crisis política como con la necesidad de responder a una creciente protesta, que en un libro de época Concepción Arenal denominaba *La cuestión social*, publicado en 1880[6]. Dos son los esfuerzos que se promoverán desde las instancias del

5. Muy significativa del giro desde un discurso armonicista e idealista, como el del krausismo, hacia el positivismo es la historia de la institucionalización de la sociología en España y la trayectoria de su primer catedrático, Manuel Sales y Ferré. La monografía de referencia: Manuel Núñez Encabo. *Manuel Salés y Ferré: los orígenes de la sociología en España*. Madrid. Cuadernos para el diálogo. 1976.

6. En 1881 se permitió a los militares progresistas conmemorar el aniversario de la I República y se autorizaron otra vez los banquetes democráticos (Millán García 2003: 111); durante esos dos años, tras el ascenso al poder del partido progresista, los modestos pasos de Sagasta hacia la recuperación de los proyectos del Sexenio dieron lugar a la aparición de un sector del partido, la izquierda dinástica, que intentaba presionar al presidente del Consejo Milán García (2003: 109). La presión de estos sectores sobre

estado para hacer frente de un modo «positivo» a esta potencial conflictividad, y los dos constituyen otro de los marcos respecto a los cuales se puede situar la novela: por un lado la Convocatoria del I Congreso de Sociología, celebrado en Valencia en julio de 1883, y por otro, y sobre todo, la instauración de la ya aludida Comisión de Reformas sociales, cuyos trabajos se prolongarían durante varios años y que desde el mismo punto de partida revela la actitud defensiva ante la cuestión social con el que las elites liberales afrontaron el problema: el miedo ante las reacciones de las clases populares al que hizo referencia Jaume Vicens Vives, y que elaboraría Pérez Ledesma, ante la eventual acción colectiva de este nuevo tercer estado[7].

Los debates del Congreso de Valencia pueden ayudar a entender varias de las claves argumentales de *La Tribuna*, que cobran sentido en relación con las teorías sociales allí debatidas. En primer lugar los conflictos sociales se resuelven a partir de un principio armónico y no dialéctico, y ese sentido armónico, que comparten tanto los sectores de la derecha como los intelectuales de filiación krausista, se sostiene sobre una persistencia de las clases en su ser y por una resolución de conflictos sin síntesis: es posible, por ejemplo, que el hijo de Amparo sea el fruto de una relación interclasista, pero su futuro pasa por el no reconocimiento de esa naturaleza, y por su permanencia en el tercer estado[8], a través en parte de la renuncia de Amparo a reclamar a Baltasar Sobrado que asuma su responsabilidad: en una escena, muy elaborada, en la que se atisba la imagen del suicidio, Amparo prefiere romper en pedazos la nota de su denuncia, y aceptar el límite social que la separa de los Sobrado:

> Ofreciose de pronto a sus ojos el agua negra de la bahía, que no alumbraban la luna ni las estrellas, y donde los barcos inmóviles

Sagasta a finales del 1882, que culmina con la remodelación del gabinete de enero de 1883, son los contextos inmediatos tanto de *La Tribuna* como de *La cuestión palpitante*. Sobre Concepción Arenal, la primera versión de *La cuestión social. Cartas a un obrero*, Bilbao, 1880, se publicó como artículos en *La voz de la caridad* 1871-1872; vid. Pérez Ledesma (2014: 102), y ahora Ana Caballé (2018: 309-311).

7. Sobre el Congreso vid. Castillo (1985: XXXIII-LXIV).

8. Vid. entre los trabajos en este volumen el de Denis Vigneron «La Lutte de classes dans *La Tribune*», en el que se analiza la descripción de las clases sociales en la novela como compartimentos estancos.

> parecían más negros aún. Arrimose al parapeto. Una brisa salitrosa, picante, le envolvió la faz. Despejósele completamente el cerebro, y con viveza suma hizo pedazos la epístola anónima. Los blancos fragmentos revolotearon un instante, como voladoras faenas, y cayeron sordamente en el agua, que chapoteaba contra el muro del embarcadero. (1998[1883]: 621)[9]

Esta concepción armonista de lo social, que es compartida por otros muchos intelectuales de la época, explica el escepticismo ante cualquier revolución política, interpretadas como una mudanza aparente que no consigue cambiar la verdadera realidad de las cosas, que será una de las líneas de trabajo de la literatura y de la historiografía, tanto respecto a la fallida revolución de julio de 54 como respecto a la decepcionante revolución de septiembre de 1868. Es esta estructuración equilibrada, que se elabora muchas veces sobre el concepto de lo orgánico, la que está detrás del histórico que desarrollan los discursos de época, especialmente aquellos de filiación anti-hegeliana y, por supuesto, antimarxista[10]. La armonía del orden natural, que se refleja en el orden social, es una de las ideas fuerza que atraviesa un texto del científico gallego José Rodríguez Mourelo, *La civilización moderna*, originalmente su discurso de entrada en la Academia de Ciencias en 1879, publicado en 1880 y del que se conserva en la Real Academia Gallega el ejemplar dedicado a Emilia Pardo Bazán[11]. Para Mourelo, siguiendo cierta filosofía de la historia krauso-positivista que permitía combinar una concepción científica de la filosofía de la historia y un patrón narrativo armonicista, «la historia de la vida social, a semejanza de la orgánica, es una labor continua de integración y desintegración», donde el concepto de organismo es un objeto teórico complejo que no debe entenderse en un puro sentido

9. De un modo irónico la autora titula el capítulo de la renuncia, que en última instancia protege la imagen social de los Sobrado, «La tribuna se porta como quien es». (1998 [1883]: 617)

10. Es precisamente el término de «armonismo artístico» el que empleará Luis Vidart en su recensión de *La cuestión palpitante*, para caracterizar al realismo y contraponerlo a «los peligrosos extremos del materialismo y del idealismo» (cit. en González Herrán, 1989: 69).

11. Rodríguez Mourelo era un científico gallego muy próximo a Emilia Pardo Bazán. Además de la significativa dedicatoria a la autora del ejemplar de *La civilización moderna* que se guarda en la Real Academia Galega, el autor dedicó un perceptivo ensayo a la autora y a su primera novela, *Pascual López*, «Emilia Pardo Bazán», en *La ilustración gallega y asturiana*. 8 de abril de 1881, p. 111.

material ni estrictamente positivista. Y de este modo, aun manteniendo una línea teleológica, las luchas no se resuelven a través de una síntesis, sino que el progreso es el resultado de la victoria del espíritu, a través de la voluntad, sobre los obstáculos materiales: la voluntad, y esta una idea que ayuda a entender el personaje de Amparo, se impone a la naturaleza.

En segundo lugar, el Congreso aborda la función del estado en la vida económica y en el debate entre intervencionistas y liberales, serán los liberales los que acaben siendo capaces de imponer sus tesis. La idea de que la propiedad pudiera estar subordinada al estado, y los mitos asociados a la Internacional, son percibidos como una amenaza para las clases burguesas y serán combatidas de un modo muy agresivo para acabar consagrando una concepción puramente liberal de la vida social, en la que el estatus y la posición están directamente vinculados a la propiedad y al capital. Es la propiedad urbana de los Sobrado, en el paseo principal de Coruña la que hace evidente su posición social, y es la eventual pérdida de capital de las García la que puede suponer la pérdida de una condición social que no se adquiere de una vez, sino que exige conservar y hacer crecer el capital, las virtudes del buen burgués. El acceso a la propiedad urbana, que tan bien supo ver la nueva familia de Torquemada, la que marca el estatus y no una pertenencia natural a la clase.

Los debates del Congreso de Valencia permiten dibujar este fondo liberal que es el modelo social implícito en gran parte de la narrativa de la restauración, y la orientación hacia una vía reformista que intentase disminuir el conflicto a partir de la concienciación de las clases propietarias, recordándoles su función tutelar sobre las desfavorecidas. Y a tal efecto, al menos sobre el papel, «alcancen su debido desarrollo, tanto las instituciones de previsión, mutualidad y patronato en interés de los obreros, como la relación y armonía en interés del trabajo y el capital: y que a esta solución debe cooperar el estado». El dominio indudable de las posiciones más liberales en el debate, que daban prioridad a la instauración de los mecanismos característicos del liberalismo capitalista, se trasluce en que junto a declaraciones conciliadoras, en el debate surgieron posiciones fuertes que venían a dar forma a una visión naturalista del mundo social, como un espacio protegido por el estado, pero ajeno a su acción. Así por ejemplo, como subraya Santiago Castillo, las intervenciones del matemático valenciano Balanciart, que ayudan a entender

no sólo lo argumentos tácitamente aceptados por los empresarios, sino también el papel que los intelectuales, especialmente ciertos intelectuales de la provincia, juegan en la construcción de la hegemonía social: respecto a las pensiones, y al papel del estado en la asistencia social, en un folleto publicado en 1883 en el que recoge varios de los debates clave del Congreso, el profesor valenciano señala que fomentan «la holgazanería y la inmoralidad y debían desaparecer; que del ahorro y de la cooperación debían todos esperar el medio de vivir la vejez y que aún el auxilio de los inválidos debía proceder de la acción individual y nunca del estado», un razonamiento que hace explícito que el tratamiento de la figura de la madre de Amparo en la novela, lejos de ser una anécdota argumental, participa de una línea ultraliberal que explícitamente cuestionaba «aún el auxilio de los inválidos», para añadir que incluso la «caridad» en vez de ser vista como una virtud cristiana, es representada como un valor encubiertamente socialista, «y, por consecuencia, de organización defectuosa, además de concebir al individuo la seguridad de un refugio y le da con ella un pretexto para no sujetarse a las privaciones del ahorro.»

El descarnado planteamiento, «aún el auxilio de los inválidos», en el que subyace no sólo antropología, paradójicamente, más propia de Spencer que de un cristiano, no sólo es una idea presente en el debate, sino una percepción compartida, una forma de sentido común de las elites que subyace bajos sus retóricas humanistas. Y del mismo modo se plantea, el trabajo de los niños, teóricamente amparados por una ley de 1873 aún en vigor, la Ley Benot, pero en la práctica olvidados, ya que eran una más entre las fuerzas de trabajo. De ahí que, explícitamente, algunos patronos se negasen a ningún tipo de legislación que pudiera protegerlos (Castillo 1985: LXIV). Y tal era también el destino, de las mujeres embarazadas, como Amparo en el penúltimo capítulo, como de un modo también muy directo, recogerá el mismo Balanciart en el significativo folleto de 1883: Propuesta de que la mujer no trabajase en el último mes de gestación: «Durante esos periodos en que se prohíbe a la mujer trabajar ¿quién la mantiene? ¿Es más humanitario obligarla a que se muera de hambre que dejarla trabajar, aun siéndola el trabajo nocivo?» (Citado por Castillo 1985: LXIV).

Esta concepción un poco salvaje del mundo social y de la función del estado como protector de la propiedad privada, que ve en obreros y empresarios sujetos económicos iguales, cada uno con su propio «capital»,

para unos el trabajo y para otros los bienes de producción y el dinero, es también lo que explica por un lado la presencia de los niños en el mercado de trabajo, como parte del capital de su padre, estrictamente un «proletario», como en el caso del barquillero, cuyo primer bien es la fuerza de trabajo de toda la familia y, por otro, la ausencia de protección social, como el estatus de la madre impedida de Amparo en la novela, quien descansa invalida en un jergón después de haber trabajado en una fábrica estatal.

Casi a continuación de este muy significativo I Congreso de sociología, atravesado por ideas fuerza que recorren también el argumento de *La Tribuna*, aunque tal vez no la enredada intención docente de la autora, el gobierno Sagasta, a través de Segismundo Moret, decidió convocar una comisión que a partir de ciertos métodos de filiación sociológica y combinando los estudios en las entrevistas, describiera cuáles eran las condiciones morales y materiales de la vida de las clases trabajadoras, tal vez el esfuerzo sostenido por importante por abordar la denominada cuestión social. La comisión, creada en diciembre de 83, es el resultado de un cambio trascendental en la percepción de la llamada cuestión social por parte de las clases dirigentes: como señala De la Calle (1984: 12) no tanto un interés real por cambiar la situación de los desfavorecidos como una prevención, una medida paliativa que intenta evitar males mayores: era preciso tomar alguna decisión porque, como señala Moret en el preámbulo:

> [...] no es posible prolongar esta situación sin menoscabo de la paz pública. Numerosos síntomas revelan que las clases obreras sienten el vivo estímulo de necesidades que importa remedar, o aliviar cuanto menos, a la vez que siente el capital inquietudes justificadas por hondas y continuas perturbaciones. (citado por De la Calle 1984: 15)

El significativo cambio de actitud del propio Segismundo Moret, que meses antes se oponía a la iniciativa y pasó a encabezarla y la misma letra del preámbulo hacen explícita la actitud defensiva de las clases pudientes frente a «los productores» un reconocimiento claro de los miedos políticos que atraviesan esos años y que constituyen el contexto político inmediato de *La Tribuna*:

> El obrero reclama acceso y lugar entre los elementos de la vida pública», habiendo motivo para temer «que las corrientes hasta

> ahora pacíficas, por donde va encauzándose este movimiento, torcieran su rumbo de suerte que los males conocidos se agravasen con todos aquellos otros que da origen la violencia, e hicieran así precaria la paz y las relaciones entre los dos grandes factores de la producción: el trabajo y el capital. (Apud. VV.AA., tomo I, 1985: 78)

La referencia a la eventual acción colectiva y al fantasma de la violencia, son reveladores de la cambiante percepción del problema social por parte de las élites: a los fantasmas de la revolución de 1848, y la corriente de demofobia que se manifestó en la esfera pública, al pánico que generaba la comuna de París, explícitamente citada en la novela (1998[1883]: 608), y la posible formación de un sindicato y de un partido de clase en España que llevase el conflicto a la calle a través de la extensión de las huelgas y de las luchas obreras. Muy significativamente, y en esas mismas fechas en las que, si se acepta la fecha que la autora consigna en el prólogo publicado, octubre del 1882, la cuestión social se ha convertido en una cuestión obrera, y el problema que empieza a ser abordado directamente ocupará por ejemplo una serie significativa de artículos en *El imparcial*, dirigido por José Ortega Munilla, y publicados entre noviembre de 1882 y febrero de 1883[12].

Y ante esa amenaza de males desconocidos se rompiese la armonía entre capital y trabajo, frase en la que parecen resonar las conclusiones del congreso de Valencia antes comentado, los sectores obreristas reaccionaron y consideraron la comisión, cuya presidencia fue encargada, al menos nominalmente, a Antonio Cánovas del Castillo, una reacción defensiva, que partía de una cierta criminalización de la vida del obrero,

12. En el artículo «La cuestión obrera. Preliminares», publicado en *El Imparcial* el 12 de noviembre de 1882, se señala:

> «Las pasiones políticas y revolucionarias han venido a mezclarse en esas cuestiones para agriarlas *y* dirigir las aspiraciones del obrero contra su propio interés, excitándole a destruir lo existente, es decir, a acabar con todos los elementos de producción y de trabajo, derribar las fábricas y ahuyentar el capital».

En su trabajo clásico Manuel Tuñón de Lara (1974: 423) describe esos primeros años de la década de los 80 como los de la eclosión del movimiento sindical, principalmente anarquista. Creo, además, que el discurso político del PSOE es otra de las claves implícitas, respecto a las que Pardo Bazán sitúa su trabajo.

y que contenía, como subrayaría el médico y fundador del PSOE Jaime Vera, una amenaza represiva[13].

En este contexto inestable de precario equilibrio, y en el que palpita la cuestión social, que se ha convertido en la cuestión obrera, en el que Emilia Pardo Bazán concibe *La Tribuna* [1882-1883], un texto atravesado por estos discursos sociales y que contiene una interpretación de un nuevo sujeto social: las clases populares. Lejos sin embargo de ser un mero estudio de escenas locales, el texto va desarrollando una serie de ideas que remiten a un contexto político y social tenso, en el que no sólo estaba en juego «conocer objetivamente» a las clases populares, sino de algún modo también disciplinarlas y, en última instancia, incorporarlas al nuevo mundo social de un modo adecuado. La Restauración, no era tal, era un nuevo régimen y era por fin la oportunidad no sólo del liberalismo político, sino también del económico de imponer su visión del mundo, y de hacerlo hegemónico obteniendo para ello el consentimiento de las clases medias. Es de nuevo el matemático Balanciart el que da la clave: «Es preferible convencer a los obreros con discursos y no con cañonazos. Mostrar sus extravagancias y errores, porque a través de la violencia no se producirá el consentimiento.» (Balanciart, citado por Castillo 1985: LXVIII).

3. La invención del pueblo, pero ¿qué pueblo?

A pesar de la lectura conservadora que se puede hacer de *La Tribuna*, de la que Cecilio Alonso ha dicho que «recortaba simbólicamente las alas del pueblo» (citado por Burdiel 2019: 173), y a pesar también del carácter parcialmente frustrado de la novela como «experimento

13. El texto de Jaime Vera, «El partido Socialista Obrero ante la Comisión del informe sobre el estado y las necesidades de la clase trabajadora», está incluido en el tomo II, de *Reformas sociales* (1985: II, I-L). La referencia a la armonía social, desde el punto 2 de la ley que constituye la comisión, «Es necesario establecer la armonía, porque una es la suerte del fabricante y el obrero, y uno también su porvenir y el apoyo que la administración concede a sus esfuerzos.» (cit. por De la Calle 1984: 19).
Por otra parte, uno de los argumentos fuertes de Jaime Vera es precisamente el rechazo de esta interpretación idealista de las relaciones entre capital y trabajo: «Si cuando habláis de armonía social afirmáis la concordancia de intereses entre capitalistas y proletarios, incurrís en una confusión tan lamentable como absurda. (...) Igual concordancia existe entre capitalistas y obreros que entre el salteador y el viandante (...)» (Apud. *Reformas sociales*. II. 1985: XI).

naturalista», por la presencia de un imprevisto aspecto docente, la crítica la ha considerado una obra canónica: en primer lugar, por la experimentación técnica que sin duda supone, sus estudios naturalistas, y, en segundo lugar, por su perspectiva de género, por el protagonismo de una mujer obrera, representada pese a sus excesos retóricos, como un personaje positivo, muy lejos tanto de los estereotipos del ángel del hogar como del personaje tipo de la novela naturalista, cuya incapacidad para sobreponerse a las determinaciones materiales y sociales hizo que el naturalismo fuera interpretado por parte de la crítica como «un mouvement progressiste, mais que reste insuffisant à cause d'une conception trop biologique de la société et d'une incapacité à montrer des héros "positifs"» (Chevrel 1982: 16).

Para la historiografía más reciente y, pese a la confesión de parte de la autora, la novela mantiene un innegable significado progresista. Así Isabel Burdiel (2019: 168 y ss.), por ejemplo, ha visto en la novela «una forma de denuncia social, sin paliativos sentimentales, que irritó a la crítica más conservadora», y aunque su sátira del federalismo, del significado de la revolución y de la cultura política de las clases populares era y es difícil de compartir (Yxart 1996 [1884]: 199-200), el personaje de Amparo, representa una «mujer nueva», para Burdiel más desdichada y más complicada que la campesina, y capaz de desestabilizar el discurso patriarcal y de desbordar, de algún modo, la intención satírica (2018: 174-175). De este modo, Pardo Bazán participaría en la elaboración de un nuevo relato político liberal, que incorpora una perspectiva de género, y por tanto sería capaz de convertirse en una activista que intentó influir en las élites conservadoras del país «para que fuesen capaces de acercarse a la modernidad con los ojos abiertos, los horizontes claros, los retos bien definidos y la conciencia de su poder y su responsabilidad despiertas» (Burdiel 2019: 172)

Varios aspectos de la cita de Isabel Burdiel que, desde mi punto de vista resuelve de un plumazo ciertas inconsistencias de la novela, merecen un análisis más demorado. En primer lugar, acepta esa distinción no sólo social sino y, sobre todo, moral entre esos dos tipos de trabajadoras, que es, como aquí se argumenta, una de los efectos de la lectura de la novela: proletarias urbanas y campesinas pertenecen a dos mundos en cierto sentido irreductibles; y, en segundo lugar, la autora parece incorporar el propio argumento de la novela al propio relato metabiográfico

de la historia de la mujer moderna en España, del que su libro es relato y momento, como en su día la vida y obra de Pardo Bazán[14].

Su interpretación plantea, además, dos problemas de fondo: por un lado, la imagen autorial está modelada sobre el concepto de intelectual como conciencia crítica que, desde mi punto de vista, sólo se puede atribuir a Pardo Bazán de un modo muy limitado y que, en parte, se formaría unos años después aunque, en el contexto del «J'accuse», aunque la historiografía haya proyectado hacia atrás esta imagen fuerte de la mujer y el hombre de letras, creando un ethos ahistórico que caracterizaría al escritor y cuyo efecto es naturalizar una imagen del intelectual como disidente político que desde mi punto de vista es insostenible, especialmente para los escritores de su generación; por otro lado, y de un modo tal vez inevitable, bajo su análisis de la obra subyace el relato teleológico de la modernidad que tiende a leer un texto por su eventual proyección sobre discursos posteriores: esa orientación teleológica apunta hacia una narrativa de progreso en la que Pardo Bazán habría cumplido «su papel», y puede ser leída como una precursora del discurso feminista. Como se puede deducir de este análisis, mi interpretación considera la escritora coruñesa una intelectual orgánica de la llamada Restauración, que participa de la creación de un relato histórico y de una imagen de la sociedad próxima a los modelos normativos de las élites liberales. En términos de clase y en términos estrictamente políticos, creo que la novela tiene otro tipo de lógica, apunta hacia un relato sensiblemente diferente, que yo creo que hay que interpretar en el contexto de la hirviente o palpitante cuestión social que como los artículos de *El imparcial* de noviembre a febrero revelan, 1882-1883, se había convertido en «la cuestión obrera».

Del mismo modo, pero siguiendo una lógica diametralmente distinta, Manuel Pérez Ledesma (2014: 92-93) también ha subrayado el valor histórico y político de *La Tribuna*, aunque su interpretación se opone bastante radicalmente a la formulada por Isabel Burdiel. Si para la historiadora valenciana la tarea de la escritora había sido «orientar a

14. Esta misma contraposición estaba ya en su tipo «La cigarrera» donde la autora señala: «No es la cigarrera la tosca mujer del campo, con sus sentidos entorpecidos, su \mansa/ pasividad, su timidez brutal en ocasiones: es una mujer viva, impresionable, lista como la pólvora, de afinados nervios y rápida comprensión». Vid. la cuidadosa edición de manuscrito original que ha hecho Santiago Díaz Lage: «Dos versiones de "La cigarrera", texto olvidado de Emilia Pardo Bazán». *La Tribuna*. 4. 356-386.

las élites conservadoras hacia la modernidad», para Pérez Ledesma es precisamente la incapacidad de Pardo Bazán, y de Galdós, para ser los intérpretes adecuados para las clases acomodadas, esto es, para hacer que los elogios hacia los valores morales de las clases, populares, lo que él denomina la demofilia de Galdós, o la simpatía hacia Amparo y las cigarreras de doña Emilia, se convirtieran en el relato aceptado de la representación de economía moral de las clases populares. Si para Burdiel Pardo Bazán fue una intelectual que consiguió cambiar cierta percepción del trabajo de las mujeres y de sus formas de solidaridad y fraternidad, para Ledesma es precisamente la incapacidad de este relato para ser compartido por las élites lo que acabó consagrando una demofobia que entre los sectores moderados y los liberales doctrinarios tiene unas largas raíces: un cierto desprecio por el pobre que es definido por una serie de tautologías, es ignorante porque es pobre y es pobre porque es ignorante. El mérito de la autora tendría que ver con haber puesto en valor, desde el mismo prólogo de la novela, el relato nacional, del que el argumento de la historia sería una narración en segundo grado, y haber, por tanto, reivindicado «los valores del pueblo español: en el calor de corazón, la generosidad viva, la caridad inagotable y fácil, la religiosidad sincera, el recto sentir que abunda en nuestro pueblo, virtudes todas de las que Amparo, la cigarrera protagonista del relato, daba cumplidas muestras» (Pérez Ledesma 92-93).

¿Pero cuál es la representación de las clases populares en la novela? ¿de qué pueblo hablamos? ¿Hablamos del pueblo sublimado, del *populus* que guarda los valores de la identidad nacional o de la forma degradada de *plebs*, que el propio diccionario de la academia, desde el siglo XVIII, define como «gente común y ordinaria de alguna ciudad o población, a distinción de los nobles»? ¿Hablamos de los miserables, de los desheredados? ¿Hablamos del pueblo como proletariado, como aquellos miembros de la comunidad que no son propietarios y que, por tanto, como el padre de Amparo, sólo poseen a sí mismos y a sus hijos como capital? ¿o hablamos de pueblo como lumpen proletariado, como ese masa desarticulada, traída y llevada, diluida, en cierto sentido sin conciencia de sí, que Marx denominó lumpen proletariado?[15] La cuestión

15. La famosa definición de lumpen-proletariado, una forma espuria de pueblo, en la que se juntan los residuos de la aristocracia y burguesía que han perdido su posición con una parte de la clase popular que se contrapone al proletariado, como clase popular con valor

es clave, porque una de las tareas de los intelectuales orgánicos será redefinir este concepto y proporcionar al espacio público una definición que lo estabilice, muchas veces a través de relatos de ficción, muchos más eficaces en la naturalización de las representaciones sociales que los trabajos historiográficos, normalmente de circulación más limitada y académica. Por tanto, la expectativa del sufragio universal obligaba a definir los contornos de esa nueva subjetividad política y al tiempo, a valorar cuál era su idoneidad para cumplir con el derecho y el deber ciudadano que el voto impone.

Muy significativamente, el diccionario de la Academia de 1884 nos permite reconocer, como un sismógrafo, ciertas vacilaciones conceptuales y nuevas ocurrencias y acepciones en las que se inscribe el inestable fondo semántico en el que se sitúa la cuestión: así, por ejemplo, la vieja oposición entre *populus* and *plebs*, implícita en el concepto de pueblo, es completada con un cierto terremoto conceptual muy revelador de ese frágil fondo social y político de los primeros años 80 del siglo XIX, el momento en que la cuestión social se convirtió, como la prensa del invierno de 1882 documenta, en cuestión obrera (vid. supra, nota 12). La primera ocurrencia de burguesía y burgués, definido ahora como como ciudadano de clase media y opuesto tanto a noble, como a pueblo, en el sentido de la «gente común y ordinaria de alguna ciudad o población, a distinción» dice el diccionario «de los nobles» y opuesto, sobre todo, a una voz completamente reescrita: proletario. Si el diccionario de 1817 consideraba al proletario únicamente un «autor de poca nota», el de 1884 redefinirá por completo el concepto: el proletario es en primera acepción un «individuo de la clase indigente», algo diferente del «pobre» y que se acerca al concepto de «miserable», aquel que carece de lo necesario fisiológico para su cuerpo y para su alma, tal y como lo había definido Concepción Arenal en su *La Cuestión social* (1880: 25), del que se dice, además, en segunda acepción que «no tiene bienes ningunos, y no es comprendido en las listas vecinales»; y en última acepción se añadirá, por primera vez en el diccionario, «En la antigua Roma ciudadano pobre que únicamente con su prole podía contribuir al estado».

normativo, en *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, (2004 [1852]: 121), una «masa desarticulada, diluida, traída y llevada que los franceses denominan la bohème».

Pueblo, plebe, miserables, proletariado, clase baja son los diferentes conceptos que relacionalmente van a apuntar a la definición de las clases subalternas, y que, por tanto, por exclusión conformarán el otro de la autoconciencia de la burguesía, y revelan, a contrario, la perspectiva y el lenguaje utilizado por el autor. En el caso de Pardo Bazán, si se mantiene la línea crítica resumida por Cecilio Alonso, y de algún modo implícitamente reconocida por la autora, y que ve en la novela una sátira reaccionaria que destituye no tanto las virtudes morales del pueblo, como sus virtudes políticas, podría pensarse que Pardo Bazán participaría de ese sistema de concepciones dicotómicas que ha analizado en un trabajo ya citado Pérez Ledesma y sobre las que se construye el discurso político del XIX[16]. Como ha recordado este historiador, las oposiciones dicotómicas son características tanto de las perspectivas de los trabajadores manuales, que veían el mundo dividido en ricos y pobres, como después, en cierta tradición reaccionaria que ha tenido mucho peso en España, que ha distinguido ricos y menesterosos y que ha considerado la pobreza como un «hecho natural», en parte culpa de las malas costumbres y del desorden del comportamiento, en cierto sentido podría decirse de una decisión y de la falta de voluntad, y que asignaba al rico la función de velar caritativamente por el menesteroso[17].

No es esa la conciencia escrita de Pardo Bazán, y creo que es importante subrayar esta diferencia que separa su trabajo de las dos posiciones anteriores: la sociedad, que Pardo Bazán entiende como un todo separada de una suma de clases, responde a una realidad más compleja, no sólo por la existencia de una clase media, término que también por primera vez se incorpora al diccionario de 1884, como por la misma heterogeneidad de la gente del común. La representación de las clases en *La Tribuna* implica una interpretación liberal de la estructura de la

16. El argumento sobre la incapacidad de las clases populares para participar de la vida política parece un eco de la tesis de jurista José Francisco Pacheco quien, como señala Pérez Ledesma (2014: 222) sostenía que «la clase ínfima no debía de poseer los derechos políticos de la media; el derecho electoral no podía ser un derecho de todos, sino que, las ínfimas clases de cualquier país debían estar privadas de él, porque no podrían ejercerlo convenientemente», cita de Joaquín F. Pacheco *Curso de derecho constitucional.* 1844-1845.

17. La persistencia de esta dicotomía es uno de los rasgos del discurso del primer PSOE, como analizó en su día Santos Juliá «La herencia de Pablo Iglesias, un dualismo problemático». *Anthropos.* 45-46-47.1985. 176-180.

sociedad, en cierto sentido pluralista, pero alejada de las versiones dicotómicas propias de las clases conservadores que, en literatura, como recuerda Pérez Ledesma, recuperaría el Padre Coloma.

De este modo, y a pesar de nuevo de que la novela puede interpretarse como un texto legitimador de los discursos hegemónicos sobre el conflicto social, sobre las implicaciones del sufragio universal, que pone en pie de igualdad a personas de virtudes políticas excelentes y a otras que carecen del más mínimo sentido de lo que es la política, y sobre los peligros y los límites de la acción revolucionaria, es importante separar la posición de la autora de la de las élites conservadoras, emblemáticamente representadas por la familia Sobrado:

> –¡Qué ligero! –pronunció–. ¡Si pesa más la muñeca grande de Nisita!
>
> Pasó de mano en mano el leve fardo, hasta llegar a Josefina, que lo devolvió a la portadora muy deprisa, declarando que olía mal.
>
> –No ven el agua ni una vez en el año -decía confidencialmente a su cuñado doña Dolores- y salen más fuertes que los nuestros. Yo, matándome, y sin poder conseguir que esa Lola se robustezca.

Si se contrasta la referencia explícita de doña Dolores, la contraposición entre «los suyos» y «los nuestros», entre las dos naciones a las que se refiere Benjamin Disraeli, con la representación de la vida y la moral de las clases populares en la novela, puede interpretarse de un modo más matizado el trabajo de Pardo Bazán. Más allá de los estudios estrictos del trabajo manual, que constituyen modelos ejemplares de descripción naturalista, la del trabajo del barquillero, la de las cigarreras y la de la picadura del tabaco, la novelista gallega va a estudiar la clase obrera y la va a representar no sólo como una posición objetiva en la cadena de producción, sino como un conjunto social complejo, heterogéneo, y por volver al lenguaje de Rodríguez Mourelo, sólo parcialmente «integrable» en la nueva sociedad, que de algún modo su novela está intentando definir[18]. Del mismo modo que el diccionario define unas clases en parte

18. Estos estudios naturalistas, en los que Pardo Bazán realiza un trabajo letrado que es casi un estudio etnográfico y no solamente un ejercicio de estilo, son momentos que abrían la posibilidad de otra novela que intentase una aproximación crítica a la situación de las clases populares: la novela que podía haber continuado la breve reconciliación de Amparo y Chinto, después de la descripción de la picadura (Cap. XXI) pero que la autora no desarrolló.

substancialmente y en parte relacionalmente, Pardo Bazán va distinguir una clase popular doble, construida sobre una nueva pareja irreductible, el campo y la ciudad, las obreras que vienen a trabajar de las aldeas frente a las de cigarreras de Marineda; es la misma tensión que sitúa a Amparo frente a Chinto, dos extremos aparentemente de una misma clase, dos proletarios, que sin embargo constituyen dos clases para la autora perfectamente diferenciables.

En esta contraposición, que de algún modo atraviesa otras ficciones de Pardo Bazán, puede pensarse en Nucha en *Los Pazos*, o en la criada de *Morriña*, o la campesina de *Bucólica*, es la que permite oponer a una clase popular integrable en la sociedad y a la que, por poseer virtudes morales, –ser responsable, tener cuidado de sí– se le pueden reconocer derechos políticos, de una clase popular inintegrable, que aun poseyendo virtudes morales, como Chinto demuestra al hacerse cargo del negocio del cigarrero, o al atender a la propia Amparo y sus extemporáneas peticiones en el momento final de la novela, está fuera de la comunidad política, es, en sentido estricto su exterior constitutivo: no tiene sentido de la sociedad ni del bien común y se expresa en un dialecto, en un *patois*, que doña Emilia remedó en las cuartillas que se conservan de la novela, pero que prefirió traducir a un castellano reconocible en la versión impresa[19]. La historia de Chinto, «aquel animal», «aquella montés alimaña», aquel «individuo de la raza asinina», representa un límite inintegrable, una clase popular que sólo tiene su trabajo, y que carece de las virtud política mínima, de la lengua, ya que su «estropajosa habla de paisano», «que provocaba hilaridad en la urbana reunión» (Pardo Bazán: 1999: 443),

19. Las cuartillas que conservamos del mss de este capítulo, «Tirias y Troyanas», incorporan esa voz popular en *patois* gallego, muy alejado del gallego de autores que la autora conocía como, por ejemplo, el citado Valladares o Curros Enríquez. En la versión impresa esas marcas dialectales son literalmente traducidas a una forma espuria de castellano popular que, sin embargo, le valió a la autora el reconocimiento de sus pares, como prueba la reseña de Narcis Oller. Es precisamente la exclusión de la lengua hablada, y de un tipo de novela bivocal, que considera monstruosa. Se puede pensar en la tentativa de Marcial Valladares *Majina ou a filla espúrea* (1882).
La historia material de la novela contrasta con el prólogo a su libro de relatos *La dama joven* (1884), en el que la escritora defendió su derecho a transcribir las formas del habla popular el dialecto, y contrastan también con su crítica a los autores que «alteran o corrigen las formas de la oración popular» (vid. González Herrán 1989: 75 y, especialmente, n.208). A la luz de las cuartillas manuscritas estas afirmaciones parecen más una estrategia de auto-legitimación que una clave de su trabajo literario.

no le permite formar parte de la comunidad política. Implícitamente la lengua, el dialecto, como señala Yves Chevrel en su trabajo clásico, se convierte en algo risible, como en Zola, tan partícipe de cierta representación jacobina de Francia, en una marca que debe ser eliminada, porque carece de valor, y revela una resistencia al proyecto moderno que, en la novela, también comparten las trabajadoras aldeanas de la fábrica. La lengua es una condición *sine qua non* para formar parte de la sociedad para hacer posible la unidad de mercado, y la homogeneidad del cuerpo político que la heterogeneidad lingüística ponía en cuestión. Y precisamente la pericia lingüística de las clases medias, su capacidad para tomar la palabra, para ponerla por escrito, y este es uno de los pasos que tal vez nunca aprenda Amparo como la frustrada nota revela y, sobre todo, su capacidad para descodificar la palabra escrita, para reconocer quién está detrás de las voces revolucionarias, lo que da carta de naturaleza en ese mundo social que la novela describe y constituye. Es precisamente ese dominio imperfecto de la lengua lo que, desde mi punto de vista, lo que en parte limita el ascenso social de Amparo. Así, por ejemplo, el texto de la nota en el cap XXXV:

> Estimada Srta.: halguien que la estima le abisa que quien se guiere casar con Usté tiene compormetida huna Chica onrada, y lea dado palabra de casarse con ella. Es el de Sobrado, parque Usté no dude, y Usté se iformará y veraque es verdá. Q. b. s. m. Un afetísimo amigo.

Las dificultades de Amparo con la palabra escrita permiten reconocer el papel simbólico que el manejo de la lengua desempeña en la descripción de la estructura social: el castellano no es sólo un instrumento expresivo, sino que es una marca de estatus y, por tanto, su dominio es uno de los atributos de clase. Muy significativamente, es la capacidad de las clases acomodadas para leer «correctamente» la prensa revolucionaria, frente a la lectura realizada en la fábrica, lo que les permite interpretar el sentido último de las proclamas políticas. Vid. Capítulo IX. En la lectura casi memorística de esa prensa se formó la vehemente pero imperfecta elocuencia de Amparo:

> 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; es verdad

> que empleaba a veces palabras y hasta frases enteras cuyo *sentido exacto no le era patente*, y otras las trabucaba; pero hasta en eso se parecía a la desaliñada y antiliteraria prensa de entonces. ¡Daba tanto que hacer la revuelta y absorbente política, que *no había tiempo para escribir en castellano*! (Cap. IX: Las cursivas son mías)

Nada revela mejor finalmente posibilidad de integración de Amparo que la salvación simbólica de la heroína, frente al muelle, cuando decide no romper el pacto social y destruir la carta que delataba a Baltasar. Al mantener el orden externo, que es garantía de la paz social, y no poner las cartas boca arriba, Amparo participa ya de esos mismos valores, del mismo modo que su personalidad subjetiva se ha forjado como un mito individualista, ajena a las determinaciones el medio o de la herencia, en parte porque como también señala Rodríguez Mourelo, la herencia se puede sobrepujar a través de la voluntad. Para el médico lucense, aunque la historia se puede entender como un relato hacia el progreso, que culmina en el momento presente, su evolución no es el resultado de un proceso dialéctico sino de la lucha de «las facultades intelectuales del hombre contra la naturaleza» (1879: 14), por tanto, es esa idea fuerza que podemos expresar también como espíritu o voluntad, la que vence los obstáculos en un continuo camino hacia adelante donde cada época contiene y perfecciona a las pasadas. En su adaptación del lenguaje del positivismo, aunque reconoce la presencia de determinaciones materiales, éstas acaban por ser superadas ser vencidas, en el largo proceso de civilización por el trabajo espiritual (1879: 20).

De hecho, es la persistencia de estos valores la que explica la extraña reacción de Amparo y su descripción del salón de los Sobrado en el capítulo V:

> Amparo observaba la sala, el piano de reluciente barniz, el menguado espejo, las conchas de Filipinas y aves disecadas que adornaban la consola, el juego de café con filete dorado, los trajes de las de García, el grupo imponente del sofá, y todo le parecía bello, ostentoso y distinguido, y sentíase como en su elemento, sin pizca ya de cortedad ni extrañeza.

Este perfil burgués de Amparo, que a lo largo de la novela se representa a través de su relación con el lenguaje y con las cosas, formas de conciencia objetivada, explica qué valores encuentra la autora en la Tribuna que la hacen merecedora, si no de la promoción hacia una

clase superior, si de participar en mundo social con el que comparte los valores fundamentales. Tal lo confirma, por ejemplo, el final proyectado para Amparo, aún llamada Consolación, en una de las últimas cuartillas conservadas del manuscrito (Caja 255, cuartilla 248/336):

> Habrán trascurrido dos años de república, y tres de restauración (mirar aquí detalles y apuntarlos) Consolación había ascendido en la fábrica: era ama de rancho o capataza: reunía las condiciones de ser la más apta en labores, saber leer y escribir y pasar de los veinte; y en cuanto a los antecedentes morales, como una desgracia la tiene cualquiera y ella desde su mal suceso no había vuelto a tener tropiezo alguno ni sombra de él, podría considerársela como una de las más honradas obreras de la fábrica.

El ascenso definitivo habría de venir a través de su hijo en *Doña Milagros*, novela que cierra el ascenso social de Amparo (vid. González Herrán en este volumen), pero como la escena del villancico que hemos referido apunta, Amparo es constituido como un personaje que está lejos de la pasividad, de esa falta de iniciativa que según Georgy Lukacs caracterizaba a los personajes principales de las novelas naturalistas[20]. Amparo es un carácter, capaz de sobreponerse a las determinaciones del medio, en términos de Rodríguez Mourelo, una voluntad que vence los obstáculos naturales y que participa de los valores de ese nuevo régimen que estaba cobrando forma durante la restauración: decidida, enérgica, elocuente, consciente de su valor, un sujeto liberal puro, que encuentra en la calle, en el espacio público, su medio natural (cap. III), que se sobrepone a los obstáculos y desgracias, y que siente un rechazo visceral a la sola posibilidad de verse encerrada en la clase baja, como la imposible unión con Chinto podría suponer. Nada que ver con una heroína obrera.

20. La referencia de Georg Lukács «¿Narrar o describir?»; es precisamente el paso de un modo narrativo a un modo descriptivo un de los rasgos de agotamiento de la gran novela realista, que Lukács identifica con Honoré de Balzac, y una de las características del proceso de subjetivación narrativa característico de la ficción modernista cuyo inicio sitúa en el naturalismo: «Así, pues, la descripción no da verdadera poesía alguna de las cosas, pero transforma en cambio a los individuos en estados, en elementos de naturaleza muerta. Las propiedades de los individuos existen unas al lado de otras y se describen en esta yuxtaposición, en lugar de compenetrarse recíprocamente dando así testimonio de la unidad viva de la personalidad en sus diversas manifestaciones y en sus acciones más contradictorias». (1966[1936]: 199).

4. Los *Servi glebae*

La presentación de la vida de las clases populares constituye sin duda uno de los momentos literarios y documentales más valiosos de la novela y coinciden de un modo general con la descripción de las condiciones morales y materiales de la vida de los obreros recogida por la Comisión de reformas sociales en A Coruña en 1884[21]. Y aunque Pardo Bazán apenas hace referencia a la durísima condición de los hombres del campo, que el gobernador civil encargado de supervisar el informe califica de «verdadera personificación de la miseria: del servus glebae de los romanos», estos es, prácticamente un esclavo, su referencia al vigor de la sociedad civil que está detrás del activismo federalista, perfila el perfil político de un movimiento obrero que en parte, sin embargo, se definía a sí mismo como socialista y que por eso se negó a participar de legitimación de la lógica reformista que implicaba la participación en las audiencias de la Comisión. El mismo gobernador de la provincia señala

> Los obreros por su parte han prestado muy escaso concurso, debiéndose esto, principalmente, a las corrientes antisociales de que se hallan imbuidos los pocos que tienen alguna cultura, a la desconfianza con que han acudido a la información, al alejamiento instigado por algunos partidos políticos extremos, y sobre todo a la falta absoluta de organización entre los trabajadores, sustraídos, hasta ahora, al influjo de ciertas predicaciones. (VV.AA., tomo 2, 1985: 24)

La referencia a la Federal, por tanto, es en cierto sentido un tropo, una metonimia de los partidos que impugnaban el sistema, pero en realidad un modo indirecto de referirse a lo que el gobernador llama partidos extremos, que estaban fuera del juego político de la Restauración. Del mismo modo que esta alteración funciona como un truco, como un modo de detraer las palabras socialista o anarquista de la novela, que a pesar de que está hablando de 1868, está muy circunstanciada en el contexto de los primeros años 80 del siglo XIX.

Esta elisión de una palabra clave, unida por ejemplo a las referencias a la religiosidad popular son dos piedras de toque con las que me gustaría resumir mi lectura crítica de los conceptos políticos que articulan la

21. Una descripción general de la vida urbana de A Coruña en la época y un análisis del valor documental de la novela en Freán (2007).

novela. Si hay algo en que coinciden las descripciones de la vida moral de los obreros de unas y otras ciudades, es en el práctico abandono de la vida religiosa. Como el informe de a Coruña hace patente, en amplias áreas de Andalucía, de Asturias, de Extremadura y de Galicia, sólo las mujeres y los ancianos atienden a los oficios religiosos, la práctica descristianización de la vida social, que giraría radicalmente varias veces después, es una de las marcas de época que en la novela parece en cierto sentido oculta. Así contrasta por ejemplo la descripción contrasta la insistencia en los valores religiosos de las clases populares con la descripción de la condición moral de la clase obrera de la misma ciudad de A Coruña, en el informe de la Comisión de Reformas sociales:

> La clase obrera propende aquí cada vez más al indeferentismo religioso. Los que hacen el papel de corifeos alimentan grandes preocupaciones contra la Iglesia, aunque algunos profesan principios de elevado espiritualismo racional. Estas propensiones caracterizan más a la juventud. Los de edad madura observan las prácticas ordinarias del culto católico. (1985: 56)

Frente a esta descripción capítulos como el XXIV «El conflicto religioso», parece representar más el deber-ser del pueblo, que su condición moral, al menos tal y como es descrita en el lenguaje positivo del Informe de la Comisión. Muy significativamente, por ejemplo, el elogio de las virtudes del pueblo de la versión del prólogo no incluida en la edición definitiva subrayaba «el calor de corazón, la espontaneidad el sentimiento y su generosidad y belleza», pero ese mismo fragmento fue reescrito en la segunda versión incluyendo la caridad inagotable y fácil y la religiosidad sincera, que de algún modo caracterizan también moralmente a las protagonistas de la novela (Bernardi 2007).

Es está tensión entre decir y no decir, para la que tan importante es el trabajo del filólogo, la que permite interpretar de un modo más materialista la novela. Dejar a un lado una lectura de la novela como precursora del presente, una genealogía del feminismo, o de la literatura documental para ver en ella una intervención política, que incluye un inevitable aspecto «docente»: una interpretación sobre la vida y la moralidad de las clases populares y sobre el papel que podían o debían jugar en ese nuevo mundo social de los años 80 del siglo XIX.

Bibliografía

Alonso, Cecilio (2010). *Historia de la literatura española. 5. Siglo XIX. Hacia una literatura nacional.* Barcelona. Crítica.

Burdiel, Isabel (2019). *Emilia Pardo Bazán.* Madrid. Taurus.

Bernardi, Andrea (2007). «Edición genética y estudio del prólogo y del epílogo inédito de *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán». *La Tribuna.* 5. 149-168.

Caballé, Ana (2018). *Concepción Arenal.* Madrid. Taurus.

Castillo, Santiago (1985). «Estudio introductorio» a VV.AA. p. XXIX-CLXIV.

Chevrel, Yves (1982). *Le Naturalisme. Étude d'un mouvement littéraire international.* Paris. PUF.

De la Calle, Mª Dolores (1984). «La Comisión de Reformas Sociales: de la represión al análisis de la conflictividad social». *Studia historica. Historia Contemporánea.* 2. 1984. p. 13-40.

Díaz Lage, Santiago (2006) «Dos versiones de «La cigarrera», texto olvidado de Emilia Pardo Bazán». *La Tribuna.* 4. 356-386.

Freán, Óscar (2003). «La sociabilidad obrera coruñesa a través de una obra de Emilia Pardo Bazán: *La Tribuna* (1882)». *Zainak.* 23. 327-333.

González Herrán, José Manuel. «El final de *La Tribuna*», en este volumen.

Juliá, Santos (1985). «La herencia de Pablo Iglesias, un dualismo problemático». *Anthropos.* 45-46-47. 176-180.

Lukács, Georg (1966). *Problemas del realismo.* México D.F. Fondo de Cultura Económica.

Marx, Karl (2003). *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte.* Trad., intr. y notas de Elisa Chuliá. Madrid. Alianza.

Milán García, José Ramón (2003). «Los liberales en el reinado de Alfonso XII: el difícil arte de aprender de los fracasos». *Ayer.* 52. 91-116.

Pardo Bazán, Emilia (1989). *La cuestión palpitante.* José Manuel González Herrán, ed. Madrid. Anthropos.

—— (1999). *Obras Completas, I (Novelas).* Introducción de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán. Madrid. Biblioteca Castro.

PÉREZ LEDESMA, Manuel (2014). *La construcción social de la historia.* Madrid. Alianza.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo (1998). *Los espejos del novelista: modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española.* Barcelona. Península.

SANTIAÑEZ-TIO, Nil (2002). *Investigaciones literarias: Modernidad, historia de la literatura y modernismos.* Barcelona: Editorial Crítica.

Rodríguez Mourelo, José (1879). *La civilización moderna.* Madrid. Imprenta de Manuel Hernández.

TUÑÓN DE LARA, Manuel (1974). *El movimiento obrero en la historia de España.* Madrid. Taurus.

YXART, Josep (1996). *Crítica dispersa*, Intr. y notas de Rosa Cabré. Barcelona. Lumen.

VILLANUEVA, Darío (1984). «Los Pazos de Ulloa, el naturalismo y Henry James». *Hispanic Review.* 52, p. 121-139.

VV. AA. (1985). *Reformas Sociales. Información oral y escrita publicada de 1889 a 1893.* Edición de Santiago Castillo. Madrid. Publicaciones del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social. 5 vols.

Entraînement à la composition

AMPARO ROSENDO « LA TRIBUNA »: AMBIVALENCES ET CONTRADICTIONS DU PERSONNAGE ET DE SON AUTEURE

Elvire DIAZ
Université de Poitiers

Dans cette communication, il s'agit de s'intéresser à la construction et à la signification du personnage d'Amparo Rosendo de *La Tribuna*[1], sous l'aspect de son ambivalence éthico-politique et religieuse. On verra le personnage dans sa complexité, voire paradoxe, son ambivalence et ses contradictions, reflets sans doute de celles de l'auteur ; on évoquera son rapport à la religion ou religiosité, son évolution vers une religion civile, politique, et son assimilation progressive avec une figure de la liberté et de la révolution, sur fond de défense du genre. Autant d'éléments qui l'éloignent d'une stricte écriture naturaliste. Cette chronique d'une ascension et d'une chute annoncée d'Amparo Rosendo reflète les incertitudes, questionnements, contradictions, l'état idéologique d'Emilia Pardo Bazán, monarchiste et conservatrice, dans les années 1880-90, dont l'ironie, figure de la dualité, marque le roman.

1. Les références renvoient à l'édition de Benito Varela Jácome, *La Tribuna*, Emilia Pardo Bazán, Madrid, Cátedra, 2017.

LE RÔLE CENTRAL D'AMPARO ROSENDO

La romancière focalise sur le personnage d'Amparo tous les regards, tous les points de vue et en fait une figure multiple, grâce au multiperspectivisme et au dialogime qu'elle adopte. Elle est omniprésente dans la diégèse et dans l'énonciation et pivot dans le schéma actantiel, afin que le lecteur ait tous les éléments en main pour juger de l'évolution du personnage, répondant ainsi à l'aspect didactique voulu par Emilia Pardo Bazán : « en este libro, casi a pesar mío, entra un propósito que puede llamarse docente » (Prologue 58).

Personnage central, riche, complexe, il est problématique du fait de la multiplicité des statuts qui lui sont attribués et des modalités littéraires employées : réaliste, naturaliste, costumbriste, sociale, romantique, moderniste qui rendent difficile de réduire le roman à un seul genre. Il est polygénérique, il est historique, politique, social, roman de formation, à thèse, sentimental.

La variété des appellations et des rôles attribués au personnage d'Amparo Rosendo interpelle le lecteur, qu'ils soient intratextuels, comme « La Tribuna » ou « mujer del pueblo », ou extratextuels : « mujer católica y demagoga », sous la plume d'Emilia Pardo Bazán même. Pour nous, la désignation par la métaphore : « Notre dame de la Liberté » nous semble bien exprimer l'ambivalence du personnage et ses contradictions, tiraillé entre religion et liberté, et son désir d'émancipation, de république, car cette appellation nous permet de réunir nombre de ses statuts : la femme chrétienne, son aspiration à la liberté, et sa transformation en allégorie, symbole, métaphore.

Elle reçoit de nombreuses désignations, depuis son nom officiel, qui donne son identité civile, Amparo Rosendo, même si dédoublé en Roséndez ironiquement par Borrén, à des diminutifs, des surnoms, des équivalents, des variantes, dont la liste est longue : « chica, moza, mujer del pueblo, tribuna, tribuna del pueblo », etc., jusqu'à se transformer en une figure de la Liberté et de la République, la « niña bonita », antonomase de la révolutionnaire (125-126). À l'instar de ces multiples désignations, ses nombreux liens de sociabilité qui créent un réseau autour d'elle, lui attribuent de multiples statuts : elle est successivement fille, amante, amie, travailleuse, militante, mère, jusqu'à égérie et symbole.

L'épaisseur du personnage, qui dépasse le personnage type de la femme trompée, vient de la charge accumulative de références intertextuelles et historiques qui lui sont attribuées. De Don Quichotte à Mariana Pineda, ses sources, ses hypotextes, ou parallèles et allusions sont nombreux et issus des lectures, observations et écrits d'E. Pardo Bazán. À l'instar d'Emile Zola, dont le texte *Le roman expérimental* est paru en 1880, elle s'inspire de son observation de la manufacture de tabac de La Corogne pour créer « sa fábrica » de Marineda et d'événements historiques, comme la révolte des cigarières de 1857 ; de ses propres écrits, ayant déjà produit un article sur une cigarière ; ses lectures comme la pièce *Valencianos con honra* mise en abyme dans *La Tribuna* et le roman *Rosa la cigarrera* (1872) de Faustina Sáez de Melgar[2] (González Herrán, 2019[3]) ; en ce qui concerne les velléités d'ascension d'une fille du peuple, on peut renvoyer à la Isidora Rufete de *La desheredada* (1881) de Galdós (*La Tribuna* n'est-il pas une sorte d'*Episodio nacional* galdosien ?), à la Gervaise dans *L'assommoir* (1876) ou *Nana* (1880), roman éponyme, de Zola. Sans remonter à la Preciosa du conte cervantin des *Novelas ejemplares*, *La Ilustre fregona*.

Mais cette accumulation, ce trop-plein, ne risque-t-il pas de créer une caricature, de faire du personnage d'Amparo un patchwork, un concentré de personnages ? *La Tribuna*, elle-même est hypotexte de textes postérieurs. On peut faire des rapprochements avec des romans contemporains de Galdós, où une fille du peuple, une autre Amparo, s'émancipe d'une certaine manière : *La de Bringas* (1884) ou *Tormento* (1884).

Son personnage évolue sur un temps relativement long : sur six années, entre ses 13 et 19 ans, dans un référent historique situé entre mars 1867 et février 1873 : elle est l'objet d'observation et d'expérimentation pour Emilia Pardo Bazán qui voulait voir « el desarrollo de una creencia

2. Voir : <http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/i18n/consulta/registro.do?id=9903> et l'article sur les analogies avec Amparo Rosendo de *La Tribuna* : «Rosa la cigarrera de Madrid» (1872) de Faustina Sáez de Melgar como modelo literario de «La Tribuna» (1883) de Emilia Pardo Bazán : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3050630>.

3. Cité dans Thion-Soriano Dolores. (2019), *Épreuve de composition. E. Pardo Bazán, La Tribuna.* Paris. Ellipses, p. 68 et p. 74.

política en un cerebro de hembra, a la vez católica y demagoga », comme elle l'indique dans ses « Apuntes autobiográficos » dans *Pazos de Ulloa*[4].

Amparo réunit la fonction de sujet et d'objet : elle est le sujet acteur de son évolution, mais aussi objet, qui subit : objet de plaisir pour Baltasar qui dit, sortant de l'église : « Tras el deber, el placer » (74) ; d'observation par Borrén et Baltasar Sobrado, et par la romancière elle-même, qui en fait un objet d'expérience pour sa démonstration, comme elle l'annonce dans son Prologue de *La Tribuna* :

> es absurdo el que un pueblo cifre sus esperanzas de redención y ventura en formas de gobierno que desconoce y a las cuales por lo mismo atribuye prodigiosas virtudes [...] (58).

Richesse *vs* ambiguïté du personnage

La richesse de la construction du personnage qui en fait le concentré d'une multitude d'hypotextes, allant de la quichottisation, en passant par Marianne, la république, Mariana Pineda, Augustine d'Aragon, Rosa la cigarrera, *La desheredada*, voire l'Inés, dans le *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, lors de l'hypocrite déclaration d'amour de Don Juan à doña Inés (p. 222), à bien d'autres. La multiplicité des désignations et des rôles d'Amparo crée la complexité problématique du personnage, d'où ressort l'ambiguïté, l'ambivalence, voire les contradictions. Sa dualité éthique et politique est synthétisée par l'expression duelle antithétique d'E. Pardo Bazán, généralement reprise par les critiques : « católica y demagoga » (« Apuntes autobiográficos » in *Los pazos de Ulloa*[5]).

Il est vrai que la Religion est omniprésente dans cette société, dans le discours et les pratiques. Les références et le lexique religieux tout d'abord s'étendent à des domaines variés : on a affaire à des clichés linguistiques qui sont des appellations, des apostrophes, à valeur d'interjections parfois, comme : « Dios, Gracias a Dios, Virgen María... ». En cela, Amparo Rosendo est fille de son temps et de son milieu où règne une forte religiosité, comme l'affirme le narrateur à propos des ouvrières : « con contadisimas excepciones, todas las cigarreras se manifestaban acordes y unánimes en achaques de devoción » (180). Ces

4. Cité dans Thion-Soriano, *op. cit.*, p. 70.

5. Cité dans Thion-Soriano, *Ibid.*

ouvrières, décrites comme pieuses et dévotes, ont installé un autel dans l'atelier, même s'il est parfois utilisé matériellement (180-181), et sont choquées par le discours d'un député de Catalogne qui nie l'existence de Dieu.

De fait, la romancière n'a de cesse de l'auréoler d'une valeur religieuse qui débute dès son onomastique. Ainsi dans l'onomastique traditionnelle, son prénom réunit les attributs de la Vierge : la protection puisqu'elle s'appelle Amparo comme « nuestra señora del amparo », la patronne des cigarières (90, 181 et 270), ce qu'elle devient politiquement par ses actions de soutien aux ouvrières ; mais c'est aussi une appellation traditionnelle féminine, où les différentes désignations de la Vierge sont nombreuses : les María, Dolores, Pilar, ... Mais elle devient la profane « tribuna », évoquant le tribun dans la république romaine, l'élu du peuple, puis l'orateur. Un glissement iconoclaste, éclectique, syncrétique se produit chez le personnage.

Sa pratique religieuse est ambiguë, liée à des habitudes, des aspects matériels et mécaniques, il s'agit d'une forme d'habitus social. Dès les premières pages, au chapitre 1, à peine âgée de treize ans, on apprend qu'elle va à l'église, seule, comme elle l'indique à sa mère : « A misa, señora, que es domingo » (67), en fait pour sortir dans la rue qu'elle affectionne tant ; puis « se introdujo en el templo » (73-74), pour observer et décrire la bonne société. Enfant, elle chante des *villancicos* traditionnels lors de la fête des *Reyes* chez les Sobrado (84, scène importante, qui sera reprise à la page 228 : « la noche de Reyes »), pour recevoir des étrennes ; sa mère commande une messe pour célébrer l'entrée d'Amparo à la fabrique (90), elle participe à la *Candelaria*, en portant « el romero bendito oculto en el pecho » (199) que respirera son amant Baltasar.

La religiosité des cigarières, dont Amparo, est manifeste : « alteraban la bilis de las cigarreras [...] los ataques a la Virgen... unánimes en achaques de devoción » (180). Baltasar lui-même se comparant à Amparo ne dit-il pas : « no era creyente macizo y fervoroso como Amparo » (224). Rappelons que sa « primera hazaña » est contre les protestants prosélytes (XXIV « El conflicto religioso », 180-191, « Primera hazaña », XXV, 187), malgré la liberté de culte reconnue par la Constitution de 1869. Paradoxalement, pour dénoncer le fait que la société refuse les mariages inégaux ou les mésalliances, Amparo s'exclame : « ¿Y por qué ha de ser así ? ¡Esa no es la ley de Dios ! » (194).

Mais sa religion devient civile, laïque, avec une part de syncrétisme, voire d'animisme, de déisme, idéalisme et matérialisme, finalement peu orthodoxe, voire iconoclaste. Ainsi, à partir de son entrée dans la manufacture, elle « vénère » la fabrique, ressent un « temor religioso » devant l'imposante bâtisse, elle est une « novicia » (91) qui découvre la « fraternidad del trabajo » (94) dans La Granera, appelée « convento laico » (163), qui devient une sorte de « masonería de mujeres » (177), selon Baltasar. Sa laïcisation l'amène aussi à éprouver « la fe virgen en la Prensa » (106) et pour elle, « la calle era la patria », un « paraiso terrenal » (93).

Il en est de même pour ses connaissances politiques, qui sont éclectiques et globales, issues de ses lectures de la presse révolutionnaire, qui commencent par ses lectures « publiques » chez le barbier d'abord, puis dans les ateliers de la fabrique (voir les chapitres XVII, « Altos impulsos de la heroína » et XVIII : « Tribuna del pueblo »). La presse a formé l'éducation politique d'Amparo, autodidacte, qui devient une défenseure acharnée de la république fédérale.

La transformation d'Amparo se fait à tous niveaux. Elle concerne l'aspect biologique, professionnel, financier, qui la mènera à devenir chef de famille à la mort de son père, social et politique : enfant-femme, ouvrière-militante, qui tente de changer de classe, mais aussi l'onomastique et la symbolique ; sa transformation étant liée à un double mouvement d'ascension et de chute.

Amparo aspire à la liberté. Son émancipation se fait par ses sorties, seule, dans les rues dont elle dit : « la calle era patria [...] paraíso terrenal » (93) ; même si suivie par Chinto, sa liberté de mouvement est due au fait qu'elle soit fille unique, le père est à l'extérieur puis meurt, et la mère est handicapée ; elle échappe et refuse la « patria potestad », ce qu'elle obtient en intégrant la manufacture où elle devient : « emancipada y fuera de la patria potestad » (95). Elle refuse la domination masculine, mais elle cèdera à Baltasar, en perdant la raison par amour, comme Ana La Comadreja lui explique : « nos hacen ver lo negro blanco » (194). Une inversion de genre, des sexes, se produit, lors du Carnaval, où Amparo devient un « grumete » ; elle devient autre, souvent associée à des figures connotées comme masculines : Agustina de Aragón, Don Quijote ; son rôle aussi se masculinise, elle est « coronel » (189), « capitana », (245) et « capitaneaba » (151).

Le libre-arbitre d'Amparo la pousse vers les valeurs de la république. Le concept de liberté est décliné par les attributs, les valeurs d'égalité et de fraternité, les symboles afférents : statuts, iconographie, effigies, drapeaux, représentations, œuvres, notamment héroïnes féminines : Marianne (« gorro frigio », 125), Agustina de Aragón (185, 245), Mariana Pineda (147-148), Carmen de Mérimée et de Bizet (l'héroïne danse, au Carnaval et va au théâtre, 174). Elle est appelée « La Niña bonita », surnom de la révolution de février 1873, qui cumule ses traits physiques et son engagement politique.

À partir de son embauche en 1868 à la manufacture de Tabac de la Granera, ce « convento laico » (163), commence l'assimilation, l'identification, la superposition d'Amparo avec diverses figures de la Liberté (125-127). Le personnage est double : actant de la diégèse et figure symbolique, comme le montre cette citation :

> 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 [...] (125).

Puis l'exclamation et apostrophe : « Viva la república » (126, dès le chapitre 13), lancée au passage d'Amparo, la personnifie, elle devient la république. Transformation confortée par le jugement du patriarche de la Unión del Norte : « "Esta chica parece la Libertad", murmuró el patriarca. » (152) et « Viva la Tribuna del pueblo » (153).

Elle se met au service de sa nouvelle divinité, la république fédérale (décentralisée, non unitaire). Elle lui offre des fleurs : « el exvoto que la muchacha ofrecía en aras de la diosa Libertad » (152) et estime que : « los mejores cristianos son los federales » (254). On remarque la simultanéité des naissances, l'une publique et l'autre privée : en 1873, la fédérale naît en même temps que l'enfant d'Amparo et Baltasar, dont on apprendra qu'il se nomme Ramón, dans *Memorias de un solterón* (1896). Les deux naissances se font dans la douleur, annonçant l'échec de la république ?

Son exaltation, son projet utopique est décrit avec ironie et grandiloquence par le narrateur qui annonce l'échec :

> 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 (126).

L'émancipation au travers de l'ascension sociale d'Amparo est clairement énoncée : « la muchacha iba ascendiendo » (125) ; mais le procédé utilisé par Amparo annonce le pire, en l'assimilant aux héros de la picaresque, de la rue, du folklore : il s'agit de « arrimarse a los buenos », comme elle le suggère ici : « Si un personaje ilustre pasaba por Marineda, [...] la chiquilla se colocaba a lado del rey, del ministro, del hombre célebre ; se arrimaba [...] » (93) ; elle évoque ainsi le proverbe de la picaresque, qu'on retrouve deux fois dans le *Lazarillo de Tormes* : appliqué à la mère de Lazare, Antona Pérez : « mi viuda madre, como sin marido y sin abrigo se viese, determinó arrimarse a los buenos » (Traité 1), précepte suivi par Lázaro : « yo determiné de arrimarme a los buenos » (Traité 7). Cette « hija de la calle » (93), « mujer del pueblo » (148) devient « tribuna del pueblo » (153), comme le tribun romain républicain, et la « niña bonita ». L'ascension qui lui est refusée dans *La Tribuna* se fera, quand elle changera d'atelier et deviendra « maestra », dans *Memorias de un solterón* de 1896.

Quand elle rêve d'un avenir radieux dans le mariage avec Baltasar, malgré ses velléités égalitaires, telle Perrette et le Pot au lait, elle se voit « señora de Sobrado » (208), propriétaire d'une somptueuse maison, avec « espejo, piano, reloj » (228) où elle triera ses invités.

On peut penser aussi que l'inversion des sexes ou l'assimilation au sexe masculin, évoquée plus haut, joue parfois dans cette tentative d'émancipation ; ainsi saisissant l'occasion du Carnaval, Amparo devient un « grumete » ; elle devient autre : Agustina, Don Quijote, elle est « coronel » (189), « capitana » (245) et « capitaneaba » (151).

Son émancipation s'appuie sur ses compétences, notamment la lecture, même si on peut s'étonner de celles-ci, compte tenu de son extraction sociale et de son sexe. La politique et l'amour qui auraient pu la faire changer de classe, causeront aussi sa chute, car sa rencontre avec Baltasar, qui semblait rendre possible son émancipation, par une espèce de coup de foudre mutuel, de fusion au travers des regards, n'a effacé les différences que très brièvement.

Suite à l'ascension, se produit la chute. Elle s'étend sur 8 chapitres des 38 que compte le roman : du chapitre 31 « Palabra de casamiento » (216), où elle cède à Baltasar, en mai 1872 (224), au chapitre 38 « Por fin llegó », qui renvoie au double événement, la naissance de la République et de son propre enfant, en février 1873. Elle est annoncée par des présages : le titre du chapitre 33 « Las hojas caen » (231), qui marque la fin de l'idylle amoureuse, et son passage nocturne devant l'église Sainte Marie-Madeleine, figure de la femme perdue : « les cerró el paso una iglesia [...] alta, muda, [...] bajó la voz, y al cruzar por delante del pórtico, se santiguó » (259). S'ajoute la structure circulaire narrative qui exprime l'enfermement d'Amparo : on la voit dans sa chambre, au début et à la fin, comme si rien n'avait changé. De même, elle revoit la scène des villancicos chantés lors de la fête des Reyes chez les Sobrado (84), scène reprise à la page 228 : « la noche de Reyes ». Son évolution se fera plus tard, quand elle deviendra « maestra » dans *Memorias de un solterón* de 1896.

Même son portrait est double, belle pour certains (Borrén, Baltasar), elle est méprisée par d'autres, dont Josefina Garcia, l'une des « chicas casaderas » qui la trouve « ordinaria » ; elle est différente de la grâce des classes supérieures, même de Baltasar Sobrado, « ejemplo varonil de la clase alta, rubio, refinado », et globalement de toute la famille des Sobrado : « Esas mujeres ordinarias me parecen todas iguales, cortadas por el mismo patrón. », dit Josefina. « Tribuna » et « ordinaria », la dualité d'Amparo est ici mise en exergue.

Conclusion

Si *La Tribuna* est une chronique d'une époque agitée et d'un événement historique majeur de l'histoire espagnole contemporaine, la 1ere République, la révolution de septembre, la Gloriosa, et l'arrivée en Espagne en 1870 d'Amédée de Savoie, elle est le portrait et parcours d'une « mujer libre », comme au XIXe siècle on l'entendait, qui cherche à échapper aux conventions, mais aussi parfois synonyme de femme perdue. Ce qu'annonce Amparo : « Tampoco yo, gracias a Dios, soy ninguna mujer perdida..., me parece » (195), est confirmé par sa mère : « Malo era que su hija se perdiese » (229).

Mais cette chronique d'une chute annoncée reflète la difficulté d'échapper à sa condition sociale et de genre, à la religion, aux conventions. Amparo, même transformée en allégorie, en symbole, en métaphore, reste un personnage de chair, fait de fragilité et de force, double, contradictoire.

Amparo est le reflet des incertitudes, des questionnements et de l'état idéologique de son auteure, Emilia Pardo Bazán, qui par son ironie et son conservatisme, justifie l'échec d'Amparo et du peuple. L'ayant choisie comme objet d'observation, d'étude, d'expérience, elle annonçait son projet dès le Prologue de *La Tribuna* : « es absurdo el que un pueblo cifre sus esperanzas... en formas de gobierno que desconoce y [...] atribuye prodigiosas virtudes [...] » (58), Pardo Bazán voulait voir « el desarrollo de una creencia política en un cerebro de hembra, a la vez católica y demagoga[6] ».

De fait, Amparo s'attire toutes les sympathies, l'empathie, du lecteur par son volontarisme, son aspiration à une utopie, comme Ortega y Gasset et avant lui Pline l'ont dit : il faut tenter de changer les choses (*Histoire Naturelle* : « même si nous n'atteignons pas notre but, il est déjà assez beau et glorieux de l'avoir voulu »). La somme de ses contradictions la rend plus réelle, plus humaine. Elle est un personnage de transition, entre réalisme teinté de naturalisme et le roman psychologique, spiritualiste, qui se développera à la fin du XIXe siècle D'ailleurs, quelques années après *La Tribuna*, Emilia Pardo Bazán complète l'histoire de son personnage de naïve ouvrière idéaliste trompée par un bourgeois, par sa réhabilitation, dans *Memorias de un solterón* où son fils Ramón rend sa dignité à Amparo en contraignant Baltasar à réparer son acte.

Dans ce portrait de la société espagnole, la romancière exprime ses propres préoccupations, esthétiques, sociales et politiques ; au travers du narrateur, elle prône plus d'éducation pour les classes modestes et surtout pour les femmes : le personnage d'Amparo lui permet d'insister sur la nécessité de donner aux femmes une éducation plus solide et une plus grande place dans la société, aussi bien dans le monde du travail que dans la vie publique. Elle y contribua par ses actions éducatives,

6. «Apuntes autobiográficos», *Pazos de Ulloa*, *in* THION, D., Paris, Ellipses, 2019, p. 70 et CASIMIRO, D., *La composition au Capes d'espagnol*, Paris, A. Colin, 2019.

par exemple en créant la « Biblioteca de la Mujer » et par son propre parcours personnel et professionnel.

À travers l'héroïne, le roman porte un regard sur l'altérité, qui s'exprime dans les différences de genre et de classe, sur l'évolution du rôle, de l'image et de la condition de la femme, qui aboutit à une réflexion intersectionnelle, sur les inégalités sociales et de genre.

Bibliographie

Boyer, Christian (2018). *Emilia Pardo Bazán La Tribuna*. Paris. Atlande.

Diaz, Elvire (2019). « Altérité et *convivencia* dans *La Tribuna* », in Thion Soriano, Dolores. (2019). *Épreuve de composition. E. Pardo Bazán, La Tribuna*. Paris. Ellipses.

González Herrán, José Manuel, Thion Soriano, Dolores (2018). « Nueve lecciones sobre *La Tribuna* ». Compléments *Néolatines*. 387. <https://neolatines.com/slnl/wp-content/uploads/Nueve-lecciones-sobre-La-Tribuna.pdf>.

Orobon, Marie-Angèle (2018). « *La Tribuna*, une illusion lyrique ». Revue *Narraplus*, 2. <https://narrativaplus.org/fr/narraplus2/>.

Thion Soriano, Dolores. (2018). « *La Tribuna*, à la croisée des esthétiques ». *Les Langues néolatines*. 387. p. 17-31.

—— (2019). *Épreuve de composition. E. Pardo Bazán, La Tribuna*. Paris. Ellipses.

FICCIONES Y REALIDADES DE *DON QUIJOTE* A *LA TRIBUNA*

Xavier ESCUDERO
Université Littoral Côte d'Opale

En español, destaque una problemática que le permita organizar una reflexión a partir de los documentos siguientes en relación con el eje «Fictions et réalités».

DOCUMENTO I :

La fábrica de tabacos de Marineda fue centro simpatizador (como ahora se dice) para *la federal.* De la colectividad fabril nació la confraternidad política; a las cigarreras se les abrió el horizonte republicano de varias maneras: por medio de la propaganda oral, a la sazón tan activa, y también, muy principalmente, de los periódicos que pululaban. Hubo en cada taller una o dos lectoras; les abonaban sus compañeras el tiempo perdido, y adelante. 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 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. 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 extraordinarias. Nadie más a propósito para un oficio que requiere gran 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.

Al comunicar la chispa eléctrica, Amparo se electrizaba también. Era a la vez sujeto agente y paciente. 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. ¡Y cuánto se sorprendería la fogosa lectora si pudiese entrar en una redacción de diario político, ver de qué modo un artículo trascendental y furibundo se escribe cabeceando de sueño en la esquina de la mugrienta mesa, despachando una chuleta o una ración de merluza frita! ¡La lectora, que entendía cómo sonaba aquello de «Tomamos la pluma trémulos de indignación», y lo otro de «La emoción ahoga nuestra voz, la vergüenza enrojece nuestra faz», y hasta lo de «Y si no bastan las palabras, corramos a las armas y derramemos la última gota de nuestra sangre»!

Lo que en el periódico faltaba de sinceridad, sobraba en Amparo de crédulo asentimiento.

Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*, Madrid,
Ediciones Cátedra, 2017, Capítulo IX, p. 105-106.

DOCUMENTO 2 :

–¿Qué hay de política, amigo Maltrana? ¿Cuándo viene «la nuestra»? ¿Es verdad que el gobierno está al caer?...

El llamado Maltrana hizo un gesto de indiferencia al mismo tiempo que encendía su cigarro. Era un joven de escasa estatura, pobremente vestido. [...]

Toda su persona denunciaba la miseria de una juventud que lucha desorientada, sin encontrar el camino. Sus botas mostraban los tacones rotos y el cuero resquebrajado bajo los roídos bordes del pantalón. Un macferlán de un negro rojizo servíale de abrigo, y por entre las solapas mostraba con cierto orgullo su único lujo, el lujo de la juventud mísera, una gran corbata de colores chillones, que ocultaba la camisa, y un cuello postizo alto, de rígida dureza, pero cuyo brillo había tomado, con el uso, una blancura amarillenta de mármol viejo.

–¿Qué hay de política? –dijo otra vez el empleado.

Y Maltrana terminó su gesto de indiferencia. Los cambios de ministerio y lo que se decía en el Congreso le inspiraba escaso interés. Allá en la redacción, donde pasaba la noche, hablaban horas enteras de tales cosas, sin que él se esforzase por retener en su memoria una sola palabra, abstraído en la lectura de periódicos y revistas. ¿Cómo podían interesar a nadie tales futilidades?... Pero con el deseo de agradar a aquel buen amigo que le trataba con cierto respeto por escribir en los papeles públicos, hizo un esfuerzo y contestó, sin saber ciertamente lo que decía:

–Sí, creo que el gobierno va a caer. Algo he oído de eso en la redacción.

–¿Y los «hombres»? ¿Qué dicen los «hombres» de estas cosas?

Isidro Maltrana sabía que los tales «hombres» eran los redactores del periódico en que él trabajaba, los que tejían el artículo de fondo y la información política, los «pájaros gordos», como los designaba por antonomasia el empleado, viendo en ellos a los depositarios del secreto nacional, a los únicos profetas del porvenir.

–Pues los «hombres» –contestó el joven con cierta timidez, como si le repugnase mentir– creen que esto marcha bien y que muy pronto vendrá «la nuestra».

–Lo mismo digo yo.

Y tras esta afirmación enérgica, que rebosaba fe, el empleado miró con cierta envidia a aquel joven de mísera facha, que podía tratarse de igual a igual con los «hombres».

Vicente BLASCO IBÁÑEZ, *La Horda*,
Madrid, Alianza Editorial, [1905] 1998, Capítulo 1, p. 18-19.

DOCUMENTO 3 :

Gustave DORÉ, «Tome I. Première partie : Don Quichotte lisant et envahi par les personnages de ses livres de chevalerie. Son imagination se remplit de tout ce qu'il avait lu », *Illustrations de l'Ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, 1863.

(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b22001777/f5.item>)

El dosier se compone de tres documentos, dos textuales (documentos 1 y 2) y uno, iconográfico (el grabado de Gustavo Doré).

El primer documento es un fragmento del capítulo IX de la novela *La Tribuna* (1883) de Emilia Pardo Bazán (1851-1921). Este capítulo titulado «La gloriosa» no solo arraiga la novela en el terreno de la Historia reciente de España con los sucesos de la Revolución de 1868 sino que revela la ingenuidad de la protagonista apodada *la Tribuna* quien cree fiel y fuertemente en el poder de la palabra escrita y manifiesta una experiencia ingenua de lectura de la prensa política y revolucionaria. La novela se publica en 1883, es decir, diez años después de los hechos narrados (entre la Septembrina o la Gloriosa de 1868 y la Primera República de 1873 pasando por el reinado de Amadeo I de Saboya de 1871-1873) y se interesa por la lucha obrera, más precisamente por el mundo de las cigarreras de la Palloza coruñesa, que Emilia Pardo Bazán observó y estudió durante dos meses.

El documento 2 proviene del capítulo 1 de la novela *La Horda* (1905) escrita por Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928), autor prolífico (y también guionista de cine), coetáneo de la escritora coruñesa, autor de novelas como *Cañas y barro* (1902) o *Sangre y arena* (1908) y fundador de una revista republicana, *El Pueblo*, en 1891. El personaje principal, Isidro Maltrana, es un joven escritor que sueña con acceder a la gloria literaria pero su recorrido vital –se casa y tiene un hijo al final de la novela– lo lleva a sopesar, relativizar su sed de idealismo. La fecha de publicación de *La Horda* es posterior al desastre de 1898 y, pues, coetánea del periodo de Regeneracionismo, o sea, de la voluntad de dar un nuevo soplo a la realidad española tras la crisis colonial. Isidro dialoga en plena calle y en medio de la actividad obrera de la mañana con el jefe del fielato de Cuatro Caminos en Madrid, fingiendo creer en las ideas revolucionarias vehiculadas por el periódico en el que trabaja.

El tercer documento es un grabado de Gustave Doré (1832-1883) de 1863 que representa al ilustre personaje novelesco creado por Miguel de Cervantes, don Quijote de la Mancha, sentado y rodeado de libros en su biblioteca invadida por criaturas fantásticas o escenas de batallas. Este grabado de Gustave Doré ilustra un episodio de la primera parte de la novela en el que don Quijote está creando su propio personaje a partir de lecturas de libros de caballerías, motor de su imaginación y de la creación de sus propias ficciones.

Estos tres documentos agrupados aquí nos invitan a reflexionar sobre la noción «Ficciones y realidades» y, precisamente, sobre el conflicto que se crea entre ambas nociones aunque ya podemos aducir que la literatura y el arte permiten reunirlas de modo casi natural. Estas dos nociones antitéticas ¿se oponen de manera irreconciliable o, por el contrario, caminan juntas? ¿Cómo se accede a la creación de ficciones? ¿Qué fuerza ejerce la/las realidad/es sobre la ficción y viceversa?

A fin de intentar contestar a estas preguntas varias nos fijaremos, en una primera parte, en el sentido que cobra el poder de la ficción gracias a la lectura en la constitución de los tres personajes aquí reunidos: en el caso de Amparo cuyos pasos los guían los ideales republicanos, en el de don Quijote convencido de la realidad caballeresca o en el de Isidro Maltrana, que mantiene, mintiendo, la falacia de lo escrito en la prensa. Después, veremos cómo las ilusiones de estos personajes chocan duramente contra la realidad para acabar siendo grotescos o desengañados. Por fin, tanto la literatura como el arte son productores de ficciones que dan acceso a realidades observadas o puramente librescas: así obra el proceso de creación, dando a ver realidades en ficciones que son ellas mismas realidades artísticas.

Los tres documentos del dosier otorgan mucha importancia a la lectura tanto de novelas de caballerías como de la prensa. La lectura se presenta como el motor de la imaginación, de la fantasía, como lo había defendido tan apasionadamente Ana María Matute en su discurso de ingreso en la Real Academia Española el 18 de enero de 1998 titulado «En el bosque», metáfora de la lectura y de la escritura y cuyas citas nos permiten entrar en el meollo de la reflexión que nos guiará en nuestra primera parte:

> Jamás había experimentado, ni volvería a experimentar en toda mi vida, una realidad más cercana, más viva y que me revelara la existencia de otras realidades tan vivas y tan cercanas como aquella que me reveló el bosque, el real y el creado por las palabras. (p. 16-17)

> Siempre he creído, y sigo creyendo, que la imaginación y la fantasía son muy importantes, puesto que forman parte indisoluble de la realidad de nuestra vida. (p. 23) («En el bosque», discurso leído el 18 de enero de 1998 por Ana María Matute; documento disponible en la página internet de la Real Academia Española:

<https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Ana_Maria_Matute.pdf>).

La imaginación es la que obra en don Quijote hasta tal punto que, en su caso, vence la realidad, se impone a ella para dejar volar la fantasía tal y como lo ilustran perfectamente las figuras fantasmagóricas que pueblan el espacio reducido del cuarto de lectura. Don Quijote elabora y construye su conciencia heroica de la misma manera que Amparo cree firmemente en el poder de las palabras periodísticas para crear su propia envoltura heroica y, a fuerza de «forjarse ilusiones», acabar siendo *la Tribuna*. Tanto don Quijote como Amparo –varios críticos hacen hincapié en la dimensión quijotesca del personaje inventado por Emilia Pardo Bazán– imaginan aventuras extraordinarias: el casarse con un burgués forma parte de esta ficción de Amparo. Como don Quijote, es tan loca como noble, ridícula como atrevida. En el documento 3, don Quijote alza la espada de su imaginación, desde un trono desprestigiado, falso, hacia el vasto campo de sus aventuras; un campo repleto de escenas improbables, fantásticas. Amparo amalgama en su mente los mensajes revolucionarios y su propio deseo de emancipación y de justicia social, ya que el caballero de la triste figura posee una fantasía desbordante. Su arma es su voz que va forjando en la lectura apasionada de artículos de prensa falsamente idealistas.

En el grabado del documento 3, Gustave Doré, tomando como base la novela y siguiendo los pasos de Miguel de Cervantes, ilustra a un Alonso Quijano quien ocupa sus ratos libres leyendo de manera abusiva toda clase de libros de caballerías hasta perder el juicio y convencerse de hacerse caballero andante con el nombre de don Quijote de la Mancha para ir en busca de aventuras por el mundo, enderezar todo tipo de agravio. Decidió bautizar su flaco rocín con el nombre Rocinante y encontrar a su dama en la persona de la labradora Aldonza Lorenzo que decide llamar Dulcinea del Toboso. Pero, como las apariencias, las palabras engañan y forman parte de un proceso o circuito profesional, casi mecánico, así como lo da a entender la actitud de Isidro Maltrana quien, por no defraudar a su interlocutor, alimenta, mintiendo, el deseo del otro (como el autor que crea ficciones para entretener o dar otra imagen de la realidad):

> Pero con el deseo de agradar a aquel buen amigo que le trataba con cierto respeto por escribir en los papeles públicos, hizo un esfuerzo y contestó, sin saber ciertamente lo que decía:
>
> –Sí, creo que el gobierno va a caer. Algo he oído de eso en la redacción. (doc. 2, l. 17-20)

Como Amparo en *La Tribuna*, Isidro Maltrana en *La Horda* decide cumplir con una «misión» de propagandista. En efecto, conocedor del sentido de las palabras, y sobre todo, del modo de asociarlas, miente por mantener intacta la ilusión creada por el periódico. Amparo es un personaje imbuido de entusiasmo, fascinado por las letras impresas como el bohemio Isidro Maltrana lo había sido antes de caer en el desengaño, pues como escribía Emilio Carrere (1881-1947) en *Retablillo grotesco y sentimental*:

> La letra de molde tiene singulares fascinaciones, y a pesar de lo efímero de la gloria periodística, del trabajo duro que devora la salud, del desamparo social en que se hallan los folicularios, a todos nos sigue hechizando este menester de hacer artículos con nuestro nombre al final. Y este afán de escribir es un vacío tan fuerte como el alcohol o la morfina, y embriaga de la misma grata manera. (Madrid, Castalia Ediciones, 1999, p. 95-96)

De hecho, los efectos de la lectura de periódicos son potentes en Amparo: se transforma en «fogosa lectora» (doc. 1, l. 28) cuya «fe virgen con que creía en la Prensa era inquebrantable» (doc. 1, l. 25-26). Lo mismo ocurre en el caso de don Quijote, tan apasionado y poseído «hasta los tuétanos» de los altos valores de la caballería que su «alma» se deja impresionar por las aventuras contadas hasta tal punto de dar voz, gesto y movimiento a su imaginación, así como Gustave Doré ha querido representarlo en su grabado paradigmático de cómo la ficción se impone a la realidad (documento 3). Se ve al personaje cervantino tan enardecido por las ficciones representadas en la cantidad de libros esparcidos por el espacio de su biblioteca que las fantasmagorías de su imaginación, las proyecciones fantásticas de su cerebro cobran cuerpo y realidad. Fácilmente, se puede trasponer esta gestualidad iconográfica a la descripción novelesca realizada por la voz narradora a propósito de la actitud de Amparo al leer los periódicos entre las líneas 8 y 14 del primer documento y cuyas frases largas, repeticiones de gerundios y ritmo dan cuenta de la transformación de Amparo en una «chispa»

verbal, en un ser de palabras. El uso de «fogosidad»/»fogosa» (doc.1, l. 17 y 28); «eléctrica»/«electrizaba» (doc.1, l. 22) dan idea de un personaje totalmente apasionado con su tarea de lectora-oradora. Así, ambos personajes destacan por su teatralidad, de la que dan perfectamente cuenta tanto el grabado de Gustavo Doré por la fuerte expresividad del gesto y de los ademanes de don Quijote, como la riqueza de la adjetivación, el uso de la sinonimia y del campo léxico-semántico del entusiasmo y de la pasión aplicados a la descripción y caracterización de Amparo. Don Quijote, muy letrado, se deja vencer por la imaginación a fin de dar forma a sus principios, como bien había expresado Calderón de la Barca (1600-1681) en los versos 1197 a 1202 de la Jornada II de *La vida es sueño* (1635). Además, la novela *Don Quijote de la Mancha* representa un ataque contra los libros de caballerías que han secado el cerebro de Alonso Quijano hasta perturbarle el juicio y hacerle creer que los molinos eran gigantes (Parte I, capítulo 8). En el grabado de Doré, se manifiesta la locura del personaje por su actitud teatral: Alonso Quijano se convence totalmente de las aventuras de un Amadís de Gaula, un Tirante el Blanco o un Lanzarote del Lago que su imaginación proyecta en la realidad circundante sus propias figuraciones: monstruos, gigantes, batallas encarnizadas que pueblan el espacio y el mobiliario de su biblioteca (doc. 3). Amparo, como don Quijote, se impregna de sus lecturas («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», doc. 1, l. 22 a 25) hasta tal punto que pierde el hilo de la realidad o el de su condición social. Además, tanto en el caso de don Quijote como de Amparo, la frontera entre lo admirable y lo risible de su actitud es muy fina: Cervantes y Emilia Pardo Bazán hacen uso, a este respecto, de la ironía en el tratamiento del personaje central; una ironía, claro, simpatizante y no destructiva –a pesar de su intención piadosa anunciada en el prólogo de no hacer sátira política, la novela de Pardo Bazán demuestra lo contrario–. Don Quijote como Amparo construyen su propio personaje: don Quijote elige su nombre de caballero y adapta la realidad a su voluntad fantasiosa; Amparo se convence de su papel y su orgullo –sabe leer como lo precisa la línea siete del documento 1– la llevará a adoptar la forma y la actitud de una verdadera oradora política hasta, como en el caso de don Quijote, llevarla a lo ridículo, por lo menos, a lo «hiperbólico»:

«Lo que en el periódico faltaba de sinceridad, sobraba en Amparo de crédulo asentimiento» (doc. 1, l. 35-36). Tanto el gesto y la compostura del Quijote del grabado de Doré (doc. 3) como la descripción de la actitud (gesto y ademán) de Amparo del pasaje del capítulo IX insisten en el desfase del personaje, en su paradoja entre las ficciones en las que cree y la realidad de los hechos contados u ocurridos. Si, por un lado, la Tribuna pone mucho énfasis teatral en la lectura hasta desempeñar un verdadero papel, por otro lado, la voz narradora precisa que su lectura, y, entonces, su comprensión, sólo es superficial, «externa» (doc. 1, l. 17) lo que da la idea de una protagonista caracterizada sólo por una envoltura, una apariencia sin consistencia, una belleza de cómica:

> Su lengua era suelta, incansable su laringe, robusto su acento. Declamaba, más bien que leía, con fuego y 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. (doc. 1, l. 8-14)

Este pasaje es muy importante puesto que sienta las bases del papel de «tribuna» de la cigarrera Amparo que no sólo ascenderá a personaje político (p.125) sino también a personaje histórico: será la Mariana Pineda de La Granera con la que, irónicamente, la voz narradora la equipara en el capítulo XIX y, como don Quijote, realizará heroicas hazañas de defensa de los derechos de las cigarreras (remitimos al capítulo XXXIV «Segunda hazaña de *la Tribuna*»). Es la alegoría de la República, «la bella república de las grandes láminas cromolitográficas» (capítulo XIII «Tirias y troyanas», p.125) que adoptó su retórica de tanto dejarse impregnar por las palabras: «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 extraordinarias» (doc. 1, l. 14-16).

Cabe subrayar que Amparo, al dirigirse a los representantes de la Asamblea de la Unión del Norte en el capítulo XVIII «Tribuna del pueblo», habla en periódicos, reproduce sus discursos, los recita y demuestra el poder que ejerció en ella, pero también en la clase obrera sobre

todo en las cigarreras, esta prensa propagandística durante el sexenio democrático. Se ven literalmente impresionadas, subyugadas por el efecto de las palabras leídas con fervor por Amparo: «[...] a las cigarreras se les abrió el horizonte republicano de varias maneras: por medio de la propaganda oral, a la sazón tan activa, y también, muy principalmente, de los periódicos que pululaban. Hubo en cada taller una o dos lectoras; les abonaban sus compañeras el tiempo perdido, y adelante. Amparo fue de las más apreciadas, por el sentido que daba a la lectura» (doc. 1, l. 2 a 7). Pero la comprensión y recepción del mensaje son parciales en las obreras y el pasaje que vamos a citar subraya perfectamente cómo se comunica «la chispa eléctrica» (doc.1, l. 22) de la sensación de la lectura, es decir, que se trata más bien de una reacción física y no profundamente mental, intelectual: «Nadie más a propósito para un oficio que requiere gran fogosidad, pero externa; caudal de energía incesantemente renovado y disponible para gastarlo en exclamaciones, en escenas de indignación y de fanática esperanza» (doc. 1, l. 16 a 19). Amparo es «demagoga» pues sabe unir a las demás obreras, solo con su voz y su actitud, crear una «confraternidad política» (doc. 1, l. 2) a imagen y semejanza de la intención propagandística de la prensa revolucionaria: la identificación de Amparo con la prensa es total como don Quijote con sus modelos caballerescos. Ella adopta una convicción formal sobre la que más tarde en la novela ironizará la voz narradora sobre todo en el momento del banquete (capítulo XVIII «Tribuna del pueblo»). A pesar de ser un literato entregado a la escritura y de tener una vertiente quijotesca en la defensa del pobre y por su sentido de la justicia social en la novela, Isidro Maltrana adopta aquí más bien un comportamiento positivista, propio de un político demagogo quien finge creer en la fuerza de las ideas publicadas en la prensa.

Finalmente, el republicanismo y la bohemia eran ilusiones en los casos de Amparo y de Isidro Maltrana del documento 2, como lo fue la caballería andante en el siglo XVII. *La Tribuna* y *La Horda* tratan de una juventud ilusionada por ideales que los llevarán al fracaso de su vida y de su persona. No es de extrañar que la figura de don Quijote sea reconocida y ensalzada hasta tal punto que se fundó una revista a fines del siglo XIX (en 1892) titulada *Don Quijote* y concebida como tribuna política para denunciar la explotación de los más pobres. Dar cuerpo y alma a las ideas hasta convertirse en una figura alegórica de la República

es el punto común que Amparo mantiene con la tradición cervantina: don Quijote encarna grandes valores caballerescos, ya pasados de moda en su época que él defiende contra viento y marea. Amparo, como don Quijote, chocará duramente contra la realidad, ¿condición *sine qua non* para acceder al conocimiento, a la razón?

El dosier nos ofrece tres ejemplos de tres personajes cuyos sueños se destruyen en contacto con la razón o la experiencia y en su caso la(s) realidad(es) vence(n) la(s) ficción(es).

Primero, se puede trasponer esta lucha de la realidad con la ficción al contexto histórico de la diégesis de *La Tribuna*. Si la República constituía un bellísimo sueño de una sociedad aparentemente más justa, igualitaria y fraternal tal como la defienden las obreras en su microcosmos de la Granera, la historia dará muestra del fracaso de la ilusión republicanista de Amparo y de sus colegas de trabajo. La prensa permite crear este puente entre ficción y realidad ya que no sólo Emilia Pardo Bazán, escritora realista, se documentó en ella para la escritura de *La Tribuna,* sino que los periódicos están muy presentes en *La Tribuna*, desde la lectura superficial que Amparo hace de los periódicos revolucionarios como nos revela el documento 1, hasta la mención explícita a ellos en el capítulo X «Estudios históricos y políticos». Si el periódico ideológicamente orientado defiende, promueve ideas creídas por los lectores, se trata bien de un soporte real que circula entre las manos de todo el mundo. La voz narradora explica la índole falsa, artificial de la elaboración de un artículo de propaganda que la experiencia del personaje de Vicente Blasco Ibáñez confirma cuando Isidro miente en cuanto al alcance real de lo escrito puesto que se escribe este mismo artículo «cabeceando de sueño» (doc. 1, l.30), como precisa la voz narradora pardobazaniana. Isidro Maltrana se opone a la figura de Amparo pues es un intelectual, un erudito que vive de su pluma: es «negro» de un marqués, traductor mal pagado, frecuenta las redacciones, las bibliotecas, los cafés literarios. Como otros personajes de novelas españolas finiseculares –Alejandro Miquis de *El doctor Centeno* (1883) de Benito Pérez Galdós; Carlos Alvarado Rodríguez de *Declaración de un vencido* (1887) de Alejandro Sawa; Antonio Azorín de *La voluntad* (1902) de Azorín, por dar algunos ejemplos de la literatura finisecular–, Isidro Maltrana forma parte de una generación desorientada, perdida, incapaz

de elegir el camino por falta de voluntad aunque la paternidad le salve de su propio caos: «Toda su persona denunciaba la miseria de una juventud que lucha desorientada, sin encontrar el camino» (doc. 2, l. 5-6). Tanto la voz narradora de *La Tribuna* como la de *La Horda* dan cuenta de estas circunstancias materiales propias del oficio no tan dorado o glorioso de periodista: «¡Y cuánto se sorprendería la fogosa lectora si pudiese entrar en una redacción de diario político, ver de qué modo un artículo trascendental y furibundo se escribe cabeceando de sueño en la esquina de la mugrienta mesa, despachando una chuleta o una ración de merluza frita!» (doc. 1, l.28-31). Ser periodista es tarea difícil, dura que el Realismo se encarga de describir hasta en la ropa que un mísero escritor-periodista llevaba, reflejo simbólico y físico de la miseria material del periodista: «Sus botas mostraban los tacones rotos y el cuero resquebrajado bajo los roídos bordes del pantalón. Un macferlán de un negro rojizo servíale de abrigo, y por entre las solapas mostraba con cierto orgullo su único lujo, el lujo de la juventud mísera, una gran corbata de colores chillones, que ocultaba la camisa, y un cuello postizo alto, de rígida dureza, pero cuyo brillo había tomado, con el uso, una blancura amarillenta de mármol viejo» (doc. 2, l. 6-11). Isidro Maltrana conoce los bastidores de las salas de redacción, contrariamente a Amparo. Escribir en la prensa es un oficio ingrato que reúne a fines del siglo XIX y principios del siglo XX a jóvenes escritores llegados a la capital con ilusiones de gloria literaria pero sin dinero. Isidro es un pícaro de la las letras, el hampón, un bohemio que hace las veces de periodista en condiciones muy difíciles donde reinan la miseria, el sueño y el hambre, estados muy alejados de las concepciones ideales aplicadas al periodismo: excitación, pasión, conquista de la gloria. Isidro Maltrana es el arquetipo novelesco del bohemio literario en busca de gloria y de éxito y escribir en un periódico se concebía como el primer escalafón hacia esta gloria, que no dejará de alejarse en su caso. Isidro queda así desilusionado. Una desilusión que se plasma en su vestir, reflejo de la dificultad de ser un escritor. La bohemia es pasar hambre y vivir, agotado, con la ilusión de «llegar». En Isidro Maltrana, como en muchos bohemios que han malogrado sus estudios y se dejan invadir por la abulia o por la falta de voluntad y prefieren charlar en tertulias de cafés. El desengaño o el restablecimiento de la realidad pasa por la ironía de la que usa la escritora para

destruir las nobles e ingenuas aspiraciones de cambio social. Amparo es un personaje engañado. Isidro Maltrana lo es también por sus ideales de aristocracia intelectual. Los tres personajes, don Quijote, Amparo e Isidro son figuras del fracaso de los ideales contra la realidad. A pesar de cierta voluntad de emancipación, el determinismo obra en *La Tribuna* no sólo por la categoría social (es cigarrera como lo fue su madre y el capítulo II subraya ya este determinismo cuando la madre de Amparo quiere que su hija se coloque como ella en la fábrica) sino por el destino trágico que espera a Amparo madre soltera, engañada por el hombre. En cierto modo se repite la historia de la mujer víctima de su orgullo y del amor. Amparo es responsable de su situación: ha elegido seguir la vía de Ana la Comadreja, una vida libre. Bien le había puesto en guardia el propio Chinto contra este afán ilusorio de participar en hechos políticos que superan el entendimiento y la clase de Amparo: «Andas metiéndote en cuentos...» (capítulo XII «Aquel animal», p.123). La Historia acompaña el desarrollo del personaje y su compromiso político da cuenta de su lucha interior por intentar liberarse de su condición social y dar un sentido a su voluntad de emancipación, que, como sabemos, fallará: Baltasar la abandonará y ella dará a luz a su hijo en el último capítulo casi a solas y entre los vivas de la calle que celebran la llegada de la República federal en febrero de 1873. La verdad, revelada por los hechos, es dura: Amparo ha sido engañada por Baltasar Sobrado. Del caos de la historia nacerá la lección de vida: sin conocimiento ni instrucción, se llega al error, a la mentira, una lección confortada por la ideología de la escritora que no cree en la mezcla de las clases populares y burguesas. Por lo demás, la voz narradora traduce la manera cómo la historia –la realidad– se interpreta, se modula, primero, en los periódicos que orientan políticamente y, después, con la lectura oral, teatral de Amparo cuyos efectos causan sensación en el auditorio, como lo vimos en la primera parte. La lectura crea solidaridad, una «confraternidad política» (doc. 1, l. 2). Así, si el trabajo del periodista y la operación de lectura contribuyen a la deformación de lo real, sin embargo, es la única vía de acceso a la Historia, a los acontecimientos políticos para las cigarreras, muchas de ellas analfabetas. A este propósito, la voz narradora recuerda la ventaja de Amparo de saber leer, una facultad que desarrolló de niña cuando leía el periódico al barbero, como podemos leerlo también en el capítulo II «Padre y madre» o en VIII «La chica vale un Perú»: «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» (doc. 1, l.6-8).

La vida auténtica ¿es la de dejarse llevar por las sirenas de la ilusión o, por el contrario, una victoria sobre ellas? Amparo, como don Quijote, lo aprenderá a su pesar y recibirá una lección de vida, e Isidro Maltrana, ya desilusionado, da cuenta de la realidad del periodismo y de las letras en la España finisecular. Pero todas estas ficciones ¿no son el producto de una imaginación creadora capaz de tender un puente con la realidad? ¿No forman parte, en resumen, de un proceso de escritura profesional?

Las ficciones novelescas *La Tribuna* y *La Horda*, y, de cierta manera, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, crean realidades verosímiles: resultan del estudio casi científico de los hechos observados; pero también, como defendió Ana María Matute en su discurso «En el bosque» citado al principio de nuestra primera parte: «Cuando en literatura se habla de realismo, a veces se olvida que la fantasía forma parte de esa realidad [...]. Por eso, me resulta tan difícil desentrañar, separar imaginación y fantasía de las historias más realistas, porque el realismo no está exento de sueños ni de fabulaciones» («En el bosque», discurso leído el 18 de enero de 1998 por Ana María Matute; documento disponible en la página internet de la Real Academia Española: <https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Ana_Maria_Matute.pdf>; p.23-24).

¿No es así como Emilia Pardo Bazán concebía la novela *La Tribuna*? La propia escritora, al hablar de Marineda, declara en el prólogo lo siguiente confirmando el diálogo incesante entre realidad y ficción, sobre todo en el contexto del realismo español decimonónico:

> Este privilegio concedido al novelista de crearse un mundo suyo propio, permite más libre inventiva y no se opone a que los elementos todos del microcosmos estén tomados, como es debido, de la realidad. (Prólogo a *La Tribuna*, p. 57)

El periodo revolucionario fue particularmente fecundo en reuniones partidarias de la República cuyos ideales de igualdad, fraternidad y libertad hicieron mella en la clase obrera. La voz narradora desarrolla e insiste en el papel de «pasionaria» de la voz que es Amparo cuyos conocimientos de la lectura la aúpan al rango de lectora. Se compenetran así

historia, prensa y creación literaria tanto más en cuanto que la propia escritora, precoz lectora apasionada de la *Biblia*, de la *Ilíada* y de *Don Quijote de la Mancha*, también lee con afán la prensa, los periódicos no solo de adolescente sino en el momento de la creación de *La Tribuna*. A través del personaje de la cigarrera, que la voz narradora caracteriza de «impresionable» (doc. 1, l. 14), la escritora reconstituye no sólo un contexto histórico (la Historia como materia novelesca le interesa particularmente), sino también el propio proceso de creación novelesca (las intertextualidades literarias o artísticas, el uso de textos leídos en la prensa, el uso de la fantasía). La prensa crea este vínculo entre ficción y realidad. De cierto modo, ya el periodista recrea los hechos reales y, sobre todo, en el caso del periodismo finisecular, el artículo de prensa se hace crónica, es decir un texto híbrido entre artículo de prensa y otros géneros como el cuento, por ejemplo. Así, la relación ficción y realidad se hace compleja ya desde el artículo de prensa tanto más cuanto que la ilusión funciona en el lector «impresionable». Emilia Pardo Bazán contaba en sus *Apuntes autobiográficos* (1886) este poder de la Historia en su imaginación y, pues, en el desarrollo de su escritura: la Guerra de África (1859-1860), la Septembrina. La Historia tiene su correlato en la ficción: el caos del periodo revolucionario se repercute en la relación sentimental de Amparo con Baltasar. David Henn en su texto «Aspectos políticos de *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán» afirma que «Desde el punto de vista del desarrollo de *La Tribuna*, con la llegada de la Revolución se inicia el interés de Amparo por la política, un interés que luego asocia ella cada vez más con su meta personal de casarse con Baltasar» (Henn, David, «Aspectos políticos de *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán», *in* J.M. Ruiz Veintemilla ed., *Estudios dedicados a James Leslie Brooks*, Barcelona, Puvill, 1984, p.77).

Cabe insistir, por lo tanto, en el hecho de que la base de la escritura de *La Tribuna* se encuentra en la realidad observada por Emilia Pardo Bazán así como ella misma lo precisaba en sus *Apuntes autobiográficos*:

> Quien pasee la carretera de mi pueblo natal al caer la tarde, encontrará a docenas de grupos de operarias de la Fábrica de cigarros, que salen del trabajo. Discurría yo al verlas: –¿Habrá 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 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 tercera novela, *La Tribuna*. (*Apuntes autobiográficos*, 1886)

La realidad que da a ver la voz narradora es una manera de rendir homenaje a la lucha de un grupo femenino singularizado por el personaje de Amparo que irá «ascendiendo a personaje político» (capítulo XIII «Tirias y troyanas», p. 125). Amparo se destaca del grupo de las cigarreras gracias a este papel de «tribuna» y, así, es necesario ir más allá de las apariencias para encontrar a la verdadera mujer, a la obrera que encarne los valores de la república federal. *La Tribuna* es una novela con una fuerte referencialidad histórica que da cuenta de la evidente imbricación realidad-ficción, sobre todo en el caso del realismo. Pero, si la ficción se nutre de la realidad, también la ficción recrea realidades. Emilia Pardo Bazán, si ha observado el trabajo de las cigarreras en la Manufactura de la Palloza de la Coruña, si se ha documentado sobre el periodo histórico, si manifiesta una intención naturalista de analizar las reacciones de un «cerebro de hembra» en el contexto revolucionario, deja también el campo abierto a la imaginación, con la creación de realidades ficticias a través del destino de Amparo, del de Ana *la Comadreja* o, aún, del de *la Guardiana*. Una modalidad de su realismo que parece compartir con Vicente Blasco Ibáñez cuando éste evoca la índole de su escritura: «El novelista reproduce la realidad a su modo, conforme a su temperamento, escogiendo en esa realidad lo que es saliente, y despreciando, por inútil, lo mediocre y lo monótono» (*Obras completas*, Tomo I, Madrid, Aguilar, 1958, p. 14). Don Quijote ¿no sería también, de cierto modo, el doble deformado del creador que da vida, cuerpo y alma a sus ficciones, una ilusión de realidades? Los molinos ¿no son gigantes para él? Y la fonda, ¿un castillo? Al fin y al cabo, tanto *Don Quijote* como *La Tribuna* invitan al lector a reflexionar sobre la manera de contar la historia, de cómo hacerla verosímil. La historia tiene sus virtudes y sus imperfecciones pero el historiador es limitado con respecto al novelista que tiene más libertad pues, como afirma Daniel Eisenberg en *Cervantes y Don Quijote*:

> La literatura de creación, empero, ofrece perspectivas más anchas. Igual que el pintor, una comparación que Cervantes hace a menudo, el autor de literatura imaginativa puede crear sus mundos según su voluntad. Aunque el tema de su cuadro o novela sea ficticio, todavía puede ser verdadero. Se aproxima a la verdad por ser verosímil, o en término más familiar hoy día, realista. La obra más realista, entonces, es la más verdadera, y por ello la más sana. También puede ser verdadera en el sentido de presentar una verdad moral. (Barcelona, Montesinos Editor, 1993, p. 40).

Para concluir, este dosier reúne al famoso don Quijote y a Amparo por su fe en el poder de transformación de la lectura; a Amparo y a Maltrana por su relación diferente e incluso opuesta con el periódico, pues, si la una es una «fogosa lectora» sin discernimiento, «impresionable», «superficial», el otro finge creer en las ideas de la prensa que la tarea de periodista requiere manipular profesionalmente. Dicho de otro modo, si Amparo existe por su capacidad de dar voz y cuerpo a lo escrito, lo mismo que don Quijote, Isidro prefiere contestar con hipocresía al entusiasmo de su interlocutor (miente con benevolencia a fin de mantener la ilusión). Sin embargo, el aspecto físico puede reunirlos por pertenecer ambos personajes a la clase popular, pero los oponen la inteligencia, la instrucción. Amparo es la mariposa atraída por la luz artificial de las «letras de molde»; don Quijote encarna a los héroes con los que se identifica: adoptará el vestir y el actuar. Como contrapunto a estos dos personajes que despertarán dolorosamente a la razón, está Isidro Maltrana, un joven ya amargado, frustrado y desilusionado por su experiencia en las salas de redacción de periódicos comprometidos con la lucha obrera y la justicia social. Con estos tres personajes se crea una dialéctica entre el campo de las ficciones y el de las realidades. Así, voz, gesto y ademán acompañan la conformación del personaje-actor. Un histrionismo, una teatralidad que dan un carácter grotesco al personaje tanto más en cuanto que éste se convence de su tarea, de su papel que sale además del papel.

REALIDAD Y FICCIÓN EN *LA TRIBUNA* DE EMILIA PARDO BAZÁN

Maylis Santa-Cruz
Université Bordeaux Montaigne – GRIAL/AMERIBER

Documentos que componen el dosier:

Documento 1: «Los pasos de Chinto [...] ¡Viva la República federal!», Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna* [1883], cap. XXXV, éd. Benito Varela Jácome, Madrid, Cátedra, 2009 [1975], p. 268-270.

Documento 2: «Las sesiones de las Constituyentes me atraían [...] ¡Aclamaciones y vítores ensalzando la unión de los republicanos!», Benito Pérez Galdós, *La Primera República* [1911], cap. VIII, Madrid, Editorial Verbum, 2019, p. 70-71.

También disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-primera-republica--0/html/>

Documento 3: Un dibujo de Tomás Padró y Pedret publicado en la revista *La Flaca* el 1 de mayo de 1873.

En español, destaque una problemática que le permita organizar una reflexión a partir de estos tres documentos, en relación con el eje: «Réalités et fictions».

DOCUMENTO I:

Los pasos de Chinto la llamaron a la vida otra vez. Abrió los ojos, que, en la palidez amarillosa de su morena cara, parecían mayores y azulados. Chinto se acercó andando de puntillas, torpón y zambo como siempre. Además parecía hallarse muy turbado.

–Caro me costó que me dejasen pasar al cuartel –murmuró con su estropajosa habla de paisano, que salía a relucir de nuevo en los lances difíciles–. No se puede andar... Todo está revuelto... La gente corre como loca por las calles... Allí... dice que se marchó el Rey... Que en Madrí hay República...

Medio se incorporó Amparo, apartando de la frente los negros cabellos lacios con el sudor que los empapaba...

–¿Qué me dices? –balbució.

–Lo que te digo, mujer... El alcalde y el gobernador ya echaron muchos bandos, que los vi en las esquinas... Y están poniendo trapos de color en los balcones...

–¡Será la cierta! –clamó alzando las manos–. Sigue, sigue.

–Pues fui al cuartel... y allí no estaba...

–¿Irías a su casa volando? –interrogó Amparo temblona.

–Fui... y dice que...

–Acaba, maldito.

–Y dice que... –Chinto se devanó los sesos buscando una fórmula diplomática–. Dice que no está en el pueblo, porque... porque ayer se marchó a Madrí.

Quiso abrir la boca Amparo y articular algo, pero su dolorida laringe no alcanzó a emitir un sonido. Echose ambos puños a los cabellos y se los mesó con tan repentina furia, que algunos, arrancados, cayeron retorciéndose como negros viboreznos sobre el emboce de la cama... Las uñas, desatentadas, recorrieron el contraído semblante y lo arañaron y ofendieron...

–Lárgate, que me voy a levantar –dijo por fin a Chinto–, a ver si reúno gente y quemo aquella maldita madriguera de los de Sobrado.

–Sí, lárgate –añadió Ana–. ¡Para las buenas noticias que traes!

En vez de obedecer, acercóse Chinto a la cama, donde jadeaba Amparo partida, hecha rajas por el horrible esfuerzo de su cólera.

–Mujer, oyes, mujer... –pronunció con voz que quería suavizar y que sólo lograba ensordecer– no te aflijas, no te mates... Allí... yo... yo me pondré por padre y nos casaremos si quieres... y si no, no... lo que digas.

Como generosa yegua de pura sangre a la cual pretendiesen enganchar haciendo tronco con un individuo de la raza asinina, la Tribuna se irguió, y saltándosele los ojos de las órbitas, los carrillos inflamados por la fiebre, gritó:

–Sal, sal de ahí, bruto... ¡Quieres condenarme!

Fuese el emisario de malas nuevas con la música a otra parte, cabizbajo, convencido de que era un criminal, y la oradora permaneció sentada en la cama, arrugando las ropas en la contorsión desesperada de sus miembros y cuerpo.

–¡Justicia –clamaba–, justicia! ¡Justicia al pueblo... favor, madre mía del Amparo! ¡Virgen de la Guardia!, ¿pero cómo consientes esto? ¡La palabra, la palabra, la palaabraaa...; los derechos que... matar a los oficiales, a los oficia...!

Un principio de fiebre y delirio se traslucía en la incoherencia de sus palabras. Su cabeza se trastornaba y aguda jaqueca le atarazaba las sienes. Dejóse caer aletargada sobre las fundas, respirando trabajosamente, casi convulsa. Ana se sintió iluminada por una idea feliz. Tomó el muñeco vivo, y sin decir palabra, lo acostó con su madre, arrimándolo al seno, que el angelito buscó a tientas, a hocicadas, con su boca de seda, desdentada, húmeda y suave. Dos lágrimas refrigerantes asomaron a los párpados de la Tribuna, rezumaron al través de las pestañas espesas, humedecieron la escaldada mejilla, y en pos vinieron otras, que se apresuraban desahogando el corazón y aliviando la calentura incipiente...

Al exterior, las ráfagas de la triste brisa de febrero silbaban en los deshojados árboles del camino y se estrellaban en las paredes de la casita. 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!

(Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna* [1883],
éd. Benito Varela Jácome, Madrid,
Cátedra, 2009 [1975], p. 268-270).

Documento 2:

Las sesiones de las Constituyentes me atraían, y las más de las tardes las pasaba en la tribuna de la prensa, entretenido con el espectáculo de indescriptible confusión que daban los padres de la Patria. El individualismo sin freno, el flujo y reflujo de opiniones, desde las más sesudas a las más extravagantes, y la funesta espontaneidad de tantos oradores, enloquecían al espectador e imposibilitaban las funciones históricas. Días y noches transcurrieron sin que las Cortes dilucidaran en qué forma se había de nombrar Ministerio: si los ministros debían ser elegidos

separadamente por el voto de cada diputado, o si era más conveniente autorizar a Figueras o a Pi para presentar la lista del nuevo Gobierno. Acordados y desechados fueron todos los sistemas. Era un juego pueril, que causaría risa si no nos moviese a grandísima pena.

La composición de la cámara era de una divisibilidad aterradora. Formaban la derecha distintas castas de benévolos; la izquierda, los intransigentes, fraccionados en heteróclitos grupos: federales, pactistas, orgánicos, simplemente autónomos o descentralizadores, federales con vistas al colectivismo y otros que se arrancaban con los criterios más extravagantes. El centro era un arco iris con todos los colores del espectro solar del republicanismo. Nombrado un Ministerio, se deshizo al instante. El señor Tatau desenvainó unos proyectos de Hacienda que fueron conceptuados como declaración de la bancarrota nacional. En aquellos días apareció el famoso pasquín por tratarse de un hombre de relevante mérito, así por su grande inteligencia como por su acrisolada honradez.

De la caótica confusión salió al fin el acuerdo razonable de autorizar a Figueras para que continuara con sus Ministros al frente del Poder Ejecutivo. ¡Aclamaciones y vítores ensalzando la unión de los republicanos!

Benito Pérez Galdós, *La Primera República* [1911], cap. VIII, Madrid, Editorial Verbum, 2019, p. 70-71.

DOCUMENTO 3:

Tomás PADRÓ Y PEDRET, *La Flaca*, 1 de mayo de 1873.

Cabe declarar, de mano, que estudiar la dialéctica entre realidad y ficción, como nos invita a hacerlo este dosier, es una forma de iluminar el proceso de creación artística. Los mundos ficticios permiten una evasión de la realidad al mismo tiempo que invitan a reflexionar sobre este mundo real. ¿Cómo la realidad nutre la ficción y cómo la ficción aclara o explica la realidad? Son preguntas que ocupan la cuestión literaria desde el nacimiento mismo de la literatura, basta pensar, por ejemplo, en el viejo debate sobre la *mimesis* o más recientemente con el realismo literario ya que la misma noción de «novela realista» suena antinómica ya que por un lado pretende imitar la realidad y por otro lado recurre a la ficción. Por naturaleza, la novela implica la noción de ficción o sea la invención de personajes y situaciones imaginarias. Supone también una construcción, un orden de las cosas o sea la negación del desorden y las vicisitudes que caracterizan la vida real, o la realidad de la vida. Una antinomia que Maupassant en el prólogo de *Pierre et Jean* (1888) describe así:

> Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision la plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même. [...] Faire vrai consiste à donner l'illusion complète du vrai suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession. J'en conclus que ces Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes. (Maupassant : 1908-1910 : XIV-XV)

Al refutar una visión demasiado estrecha del realismo, el autor francés defiende la tesis de una superioridad de la obra de arte que va más allá de la simple referencialidad en el sentido de referencia a la realidad, sino que recompone, aclara, comenta e incluso rellena los intersticios vacíos o escondidos de la realidad. Reflexionaremos pues, a partir del dosier propuesto, sobre las relaciones que se establecen entre la realidad y su recreación literaria.

El primer documento es un fragmento de la novela de Emilia Pardo Bazán titulada *La Tribuna* y publicada en 1883. Pardo Bazán es una de las novelistas más importantes del siglo XIX en España con novelas como *Un viaje de novios* o, su obra más famosa, *Los Pazos de Ulloa* (1886). En el dosier, tenemos pues un fragmento de *La Tribuna* y más precisamente del *explicit* o *excipit*. Amparo, la protagonista, acaba de dar a luz el

mismo día en que se proclama la República. Se trata de una especie de culminación política de la novela. Pero es también un final ambiguo como lo comentaron varios críticos: al proclamarse la República federal, Amparo, que había creído ciegamente en las promesas de igualdad entre los hombres ostentadas por la revolución, ve esfumarse la posibilidad de casarse con Baltasar. Éste la abandona para casarse con una rica señorita de su clase, cumpliendo así con la tradición y una visión conservadora de la jerarquía social. Abandonada y en estado de sufrimiento y delirio, Amparo, en la escena final del libro, yace en su cama junto a su niño recién nacido, mientras las cigarreras dan vivas a la República, por las calles. Este fragmento presenta pues una ficcionalización de la Historia pero no se trata solamente de referencialidad sino de descifrar la realidad, interpretarla e incluso analizarla subjetivamente mediante el recorrido personal e individual de un personaje.

El segundo documento es un fragmento de *Los episodios nacionales* de Galdós, otro gran representante de la escuela realista y naturalista en España con *La fontana de oro* (1870) o *La desheredada* (1881). *Los episodios nacionales* desempeñan un papel a parte en la trayectoria literaria de Galdós, ya que se extienden sobre 40 años (1872-1912) y tratan de la Historia de España entre 1805 y 1880, marco referencial estrechamente unido a la intriga novelesca ya que se mezclan la trayectoria de personajes ficticios con los principales acontecimientos españoles del Siglo XIX. O sea que se trata de un buen ejemplo, de nuevo, de «puesta en ficción» de la realidad histórica. Lo que le interesaba a Galdós eran las historias de la Historia. Para él, la Historia no era una sucesión de acontecimientos ligados al devenir político del Estado sino una totalidad que incluye la trayectoria personal y existencial del hombre en su vida cotidiana y lo que hace con ella. Para el novelista canario, la Historia es el fundamento de todo arte novelesco, su materia prima.

El fragmento que tenemos en el dosier, se sitúa en la novela titulada *La primera República* que pertenece a la quinta serie de *Los episodios nacionales*. En esta novela, Galdós cuenta la Historia de España a partir de la abdicación de Amadeo I. El narrador es Tito Liviano que la crítica considera como una especie de *alter ego* del propio Galdós. En el texto, asistimos a los debates en las Cortes durante los primeros días de la República. Se mezclan personajes ficticios, como el narrador, con personajes reales como Tatau o Figueras. Se oponen los unitarios

con los federales como consecuencia de una proclamación rápida de la República. Galdós toma entonces la Historia como asunto y asume el riesgo de revivirla mediante la subjetividad de esta ficcionalización.

Por fin, el último documento es un dibujo publicado, el 1 de mayo de 1873, en el periódico satírico *La Flaca*. Era una revista republicana y federal, publicada en Barcelona[1]. Lo interesante con esta revista es que se publicó durante el Sexenio Democrático (1868-1874) o sea que es contemporánea con los hechos contados en las dos novelas (ellas posteriores). El título es posiblemente una respuesta a la revista *La Gorda* publicada en Madrid y de tendencia conservadora. En este dibujo se representa a la alegoría de la República que se debate entre el unitarismo o centralismo y el federalismo mediante la caricatura de personajes reales como Emilio Castelar y José María Orense. Se trata, una vez más, de una ilustración de un hecho real pero la relación entre realidad y ficción se hace aquí bajo el prisma de la caricatura como instrumento de persuasión.

El dosier se centra pues en la ficcionalización de la Historia o sea que tenemos que entender la noción de «realidad» como una referencialidad histórica e interrogarnos sobre su puesta en ficción o imagen. Ahora bien, ante todo, tenemos que reflexionar sobre el concepto mismo de realidad. La realidad remite a lo que existe de forma efectiva, es una cosa que es, o el conjunto de las cosas que son. Es pues una noción fundamental y primera que supone una experiencia absoluta. A veces, se define el concepto mediante oposiciones. La realidad se opone a la nada, a lo posible, a lo imaginario, lo ilusorio, etc... Así pues, el eje mediante el cual tenemos que abordar este dosier suena como una dialéctica, o sea un razonamiento mediante la contradicción entre dos voces que se oponen, ya que la ficción cuya etimología significa «modelar» e «inventar» hace referencia al estatuto de artefacto y artificio de la obra artística al mismo tiempo que provoca cuestionamientos ontológicos sobre su estatuto y su naturaleza. Aristóteles diferenciaba el relato verídico del historiador que escribe la realidad de la Historia (Historia = investigación, información, exploración) del discurso poético del poeta o dramaturgo que compone una historia (muthos = palabra, dicurso) y afirmaba la

1. Primera época de marzo 1869 a septiembre 1871 y segunda época de noviembre 1872 a octubre 1873

superioridad del artista sobre el historiador porque logra liberarse de la obligación de verdad para expresar lo general. No se puede entonces negar la existencia de una realidad extradiegética que nutra el texto. El trabajo de imitación de la naturaleza (la famosa *mimesis*) forma parte del trabajo del poeta, pero no se trata de una simple reproducción sino de un trabajo del lenguaje que recrea esta realidad.

Es lo que nos propone este dosier al presentar el hecho histórico mediante el prisma, sea de la ficción, sea de la ilustración caricaturesca. Nos invita a analizar cómo la Historia se convierte en materia literaria o de creación y cómo se transmuta en el proceso en objeto poético. En los textos de Pardo Bazán y Galdós, la Historia pasa por el punto de vista de la historia, de la diégesis para convertirse en lo que Galdós llama la «Historia interna[2] o esencial» que se opone a la «Historia externa u oficial». Una «Historia interna» que se puede relacionar con la «intrahistoria» de Unamuno. Consideraba Galdós que sólo se podía alcanzar una Historia total de España mezclando lo oficial y los hechos menudos que muchas veces recrea gracias a las herramientas de la ficción en *Los episodios nacionales*. La relación que se establece pues entre Historia e historia o realidad y ficción es una relación de complementariedad. Se puede citar la famosísima frase de Max Aub sobre Galdós: «Galdós ha hecho más por el conocimiento de España por los españoles –por el pueblo español– que todos los historiadores juntos» (Aub 1945: 24). Ocurre lo mismo con *La Tribuna*. Las relaciones entre realidad histórica y trama novelesca transcienden el mero referencialismo; no se trata solamente de dar un cuadro socio-político al argumento sino de aclarar la Historia gracias a la ficción, al recorrido de los personajes, a sus interacciones. En cuanto al dibujo, ofrece también una visión personal de la realidad histórica mediante la caricatura.

¿Cómo, en este dosier, la dialéctica entre realidad y ficción se aborda desde el punto de vista de una ficcionalización de la Historia mediante el prisma de la historia o de la subjetividad?

2. Galdós explica en *Cánovas*: «Demasiado sabes tú que la vida externa y superficial no merece ser contada en letras de molde. Lo que aquí llaman política es corteza deleznable que se llevan los aires. Desea Mariclío que te apliques a la *Historia interna*, arte y ciencia de la vida, norma y dechado de pasiones humanas. Estas son la matriz de que se derivan las menudas acciones de eso que llaman cosa pública y que debería llamarse superficie de las cosas» (Pérez Galdós 2011b: 1078). La cursiva es mía.

Trataremos primero de ver cómo la relación entre la realidad y la ficción se funda en la referencialidad o sea cómo la creación artística recupera la realidad para transformarla en materia prima para su elaboración. Luego, analizaremos estas creaciones como artefactos en el sentido que transcienden lo real, explicitándolo, complementándolo para hacer emerger, como lo veremos en la última parte, la subjetividad y la superioridad de lo ficticio sobre lo real.

Intentar definir la naturaleza ontológica de una creación artística, se resume, muy a menudo, en tratar de calificar su relación con la realidad y cómo se comporta para con el modelo al que se refiere: la naturaleza o el mundo real, de modo que la dimensión referencial aparece como una característica preestablecida de los textos literarios. La representación artística y sobre todo literaria es entonces una forma de representación de la realidad que la tradición clásica propone como objeto que hay que imitar y que se transforma en signo durante el proceso. La literatura y la pintura o las artes visuales, más generalmente, mantienen una relación a la vez de competencia (podemos pensar, por ejemplo, en la descripción) y de complementariedad (la literatura se centra en la imitación de las acciones y las palabras humanas y la pintura en la representación del mundo visible). Las formas literarias llamadas «realistas» –tenemos dos ejemplos en el dosier– mantienen una relación particular con el mundo al que se refieren, ya que tienen que proponer una representación acorde con lo que el lector sabe de la realidad para que pueda reconocerla y aceptarla como real en la obra.

En el caso preciso de este dosier, la representación realista del mundo se funda primero en la reproducción de un contexto, de unas circunstancias históricas y aquí más precisamente de la Revolución de Septiembre, del Sexenio Democrático y de la República. Se trata de un periodo de fuerte agitación política, de la que los autores y artistas van a ser los testigos privilegiados, presintiendo los cambios profundos que van a suponer para la sociedad española, o sea el paso a la modernidad. Unos acontecimientos que van a marcar sus vidas personales como lo declara la propia Pardo Bazán en sus *Apuntes autobiográficos,* publicados en 1886, como prólogo a *Los Pazos de Ulloa*: «Tres acontecimientos importantes en mi vida se siguieron muy de cerca: me vestí de largo, me casé y estalló la revolución de septiembre» (Pardo Bazán 1973: 706).

Doña Emilia, como Benito Pérez Galdós, vivieron pues muy de cerca los trastornos históricos de aquel entonces, lo que trasparece luego en su escritura. La referencialidad histórica no es sólo una circunstancia de la trama novelesca, sino que tiene una verdadera influencia en el desarrollo de la intriga y el recorrido de los personajes.

El fragmento de *La Tribuna* pone en escena dos acciones paralelas, una que se sitúa en el primer plano y que representa a una Amparo dando el pecho a su recién nacido hijo e intentando gritar su furia y, en un segundo plano, la Historia en marcha, con la proclamación de la República. Aunque estas referencias históricas aparezcan como una tela de fondo en este final de la novela, permiten anclarla en una realidad histórica fácilmente reconocible por el lector, sobre todo de la época, al mismo tiempo que tienen unas consecuencias en la vida de la protagonista, ya que se establece un paralelismo entre la declaración de la República y el nacimiento del hijo de aquélla. Una correlación que ya se intuía en otros capítulos, como por ejemplo, en el titulado «Tirias y troyanas», en el que Amparo se convertía en alegoría de la República (Véase Pardo Bazán 2009: 125), como se la representa, por ejemplo, en el documento 3. Una imagen que se repite en este final de novela, con la protagonista amamantando a su hijo, lo que recuerda claramente la alegoría de la República alimentadora: «Tomó el muñeco vivo, y sin decir palabra, lo acostó con su madre, arrimándolo al seno, que el angelito buscó a tientas, a hocicadas, con su boca de seda, desdentada, húmeda y suave». Es el pueblo hambriento que busca la leche materna, la leche de la liberación y emancipación.

Cabe notar, en el fragmento del dosier, la mención de la abdicación de Amadeo I y la proclamación de la República, el 11 de febrero de 1873, que se hace muy rápidamente en una frase lapidaria de Chinto: «Allí... dice que se marchó el Rey... Que en Madrí hay República» y luego con la última frase de la novela: «¡Viva la República federal!». El fragmento describe pues el contexto histórico, con dos frases muy cortas que bastan para establecer el pacto realista y referencial de este final de novela. La mención del «Rey» y el concepto de República remiten a elementos concretos de la Historia oficial, pero la representación de esta realidad histórica se encuentra también en otros detalles como por ejemplo la referencia a «los trapos de color en los balcones» y el alboroto de las cigarreras que dan vivas a la República. O sea, que es también

una atmósfera la que intenta reproducir Pardo Bazán, la realidad de un momento histórico que, a la manera de estas obreras que andan «caprichos[a] apresurad[a], turbulent[amente]», camina hacia un profundo cambio para engendrar una nueva España. Aquí pues, la ficción no sólo reproduce la realidad tangible sino también lo sensorial y provoca el efecto de realidad, para recrear un todo que sumerge al lector en las circunstancias y condiciones de este momento histórico.

Es también una atmósfera la que intenta recrear Pérez Galdós en el segundo fragmento del dosier. La de las Cortes constituyentes y sus apasionados debates entre unitarios y federales, o sea entre los partidarios de una España unida y centralizada y los partidarios de una República organizada como asociaciones locales de ciudadanos y, por consiguiente, descentralizada:

> Formaban la derecha distintas castas de benévolos; la izquierda, los intransigentes, fraccionados en heteróclitos grupos: federales, pactistas, orgánicos, simplemente autónomos o descentralizadores, federales con vistas al colectivismo y otros que se arrancaban con los criterios más extravagantes. El centro era un arco iris con todos los colores del espectro solar del republicanismo.

Si durante todo el Sexenio Democrático, los moderados que ideaban una Restauración borbónica se enfrentaron con los progresistas, que se fracturaban entre los republicanos –escindidos entre unitarios y federales– y los partidarios de una monarquía constitucional, esta oposición se intensificó durante la primera República, como lo transcribe aquí Galdós. Es el clima parlamentario de intensas oposiciones, de debates estériles, de «juegos pueriles», como lo dice el propio narrador, el que describe el novelista canario. Enriquece su descripción con la mención de personajes reales. De hecho, la mezcla de personajes reales con personajes ficticios, o mejor dicho, la presencia de personajes referenciales en el universo ficcional, es uno de los rasgos característicos de *Los episodios nacionales*. En el texto que analizamos, notamos la referencia a Estanislao Figueras, primer presidente del gobierno de la primera República, a Francisco Pi i Margall, segundo presidente y uno de los principales teóricos del federalismo en España, y por fin se menciona a Tatau, ministro de Hacienda. El estatuto de estos personajes históricos es referencial, o sea, que provocan y aumentan, dentro de la ficción, lo que Jean-Marie Schaeffer llama «el efecto de realidad» (véase Schaeffer 1999) al mismo

tiempo que engendran una especie de metalepsis, al trasgredir las barreras normalmente herméticas entre la realidad y la ficción. Sin embargo, la novela realista pone a prueba esta concepción de la ficción, ya que se funda precisamente en el intento de limitar la confrontación entre realidad y ficción. De hecho, no es poco común leer en libros de Historia (véase, por ejemplo, San Miguel Pérez 2013: 134)este fragmento de la novela de Galdós, que se convierte en una especie de argumento de autoridad para describir los debates en las Cortes tras la proclamación de la República.

El dibujo de Tomás Padró y Pedret funciona sobre el mismo principio, al representar por un lado la alegoría de la República y por otro lado, a dos figuras políticas ineludibles de aquel entonces: Emilio Castelar, a la izquierda, político español que defendió una visión unitaria de España y, a la derecha, se representa a José María Orense, político y periodista cántabro, ferviente defensor de una republica federal. Esta caricatura ilustra, de cierto modo, el fragmento de Galdós, al representar las tensiones y oposiciones dentro del republicanismo español, pero aquí mediante la «caricatura de situación» como instrumento de persuasión. La referencialidad facilita el mensaje que se quiere transmitir mediante dos figuras, fácilmente reconocibles, que, de cierta manera, se convierten en alegoría del régimen político que defienden.

Ahora bien, los vínculos que se pueden establecer entre realidad y ficción en este dosier no se limitan a una concepción demasiado estricta de la referencialidad, o sea, que van más allá de la única mención de personajes referenciales y acontecimientos históricos. Los lazos con el mundo real se encuentran también en las especificidades de una escritura realista que tiende a reproducir no sólo acciones sino también una atmósfera, un lenguaje y unas costumbres propias de la época que se representa.

Emilia Pardo Bazán describe *La Tribuna* en el prólogo como «un estudio de costumbres locales» entremezclado con «sucesos políticos tan recientes como la revolución de septiembre de 1868» y luego añade que se toma la licencia de «hacer hablar mis personajes como realmente se habla en la región en donde los saqué» (Pardo Bazán 2009: 57, 59). El fragmento presente en el dosier da cuenta de este deseo de la novelista de una verosimilitud lingüística y social que reproduce una realidad extradiegética. El recurso masivo al discurso directo da la sensación

de objetividad al transmitir la información sin ninguna intervención externa. Se observa también una palabra verosímil y popular con sus repeticiones («Sigue, sigue»), sus rupturas («Allí... yo... yo me pondré por padre y nos casaremos si quieres... y si no, no... lo que digas»), sus interjecciones («mujer», «hombre»), etc... Tenemos que mencionar igualmente el relajamiento de la pronunciación: «Que en Madrí hay República». Pero es también una realidad social lo que pinta la condesa a través de la trayectoria de su protagonista. Una realidad que se funda en una oposición de clase entre la burguesía y el proletariado, que la arquitectura de Marineda pone de realce, y que emerge de manera aún más violenta en este final de novela con Baltazar que abandona a Amparo. La furia del delirio explota en este *explicit*: «Lárgate, que me voy a levantar –dijo por fin a Chinto–, a ver si reúno gente y quemo aquella maldita madriguera de los de Sobrado». Amparo, que había creído que la revolución y su discurso de igualdad entre todos los hombres eliminaría todo obstáculo social a su relación con Baltasar, se muda, totalmente desilusionada, en Mariana guiando al pueblo para reclamar justicia. *La Tribuna* ficcionaliza pues la emergencia de una clase obrera que actúa de manera colectiva y toma conciencia de su realidad como clase durante el Sexenio, lo que llevó a Francisca González Arias a hablar de «costumbrismo de la época revolucionaria» (González Arias: 1984) para calificar *La Tribuna*.

En cuanto al texto de Galdós, la representación de la realidad se hace mediante una observación minuciosa de ésta y un exceso de detalles tan típico de la escritura realista.

> La composición de la cámara era de una divisibilidad aterradora. Formaban la derecha distintas castas de benévolos; la izquierda, los intransigentes, fraccionados en heteróclitos grupos: federales, pactistas, orgánicos, simplemente autónomos o descentralizadores, federales con vistas al colectivismo y otros que se arrancaban con los criterios más extravagantes.

La acumulación de proposiciones, de sustantivos y adjetivos intenta reproducir discursivamente la realidad del espectáculo de un caos político. La escritura se hace doblemente mimética: reproduce la anécdota tanto en el fondo como con su forma.

Una vez más el dibujo publicado en *La Flaca* ilustra perfectamente esta atmósfera de desbarajuste político que describe Galdós. Si con la

novela del autor canario, son las palabras que recreaban la realidad de la confusión política de este periodo de los primeros días de la República, con el tercer documento es la composición que traduce estas oposiciones. Observamos tres líneas de fuerza con los tres personajes que forman una especie de triángulo en cuya punta superior se hallan dos carteles: «unitaria», «federal» que se entrechocan para encabezar la alegoría de la República. Aunque se trate de una caricatura, la manera de vestir de cada uno de los personajes masculinos, la tensión que se desprende de la composición, remiten a una realidad histórica que cualquier lector de *La Flaca* identifica inmediatamente.

Así pues, los tres documentos representan la misma realidad histórica, o sea, que ponen en ficción o imagen unos acontecimientos reales. Sin embargo, no se limitan en mencionar o describir esta realidad, sino que sea apuntan las consecuencias de este contexto en la trayectoria de un personaje de ficción, sea intentan representar una experiencia real gracias a todos los artificios de la escritura o del arte. Es lo que subrayaba Galdós cuando escribía en *La estafeta romántica*:

> no es menos espinosa la descripción de lo real que la de lo fingido, pues en esto tenemos campo libre para elegir o desechar lo que nos diere la gana, mientras que en la narración real, que los sabios llamamos Historia, el respeto de la verdad no embaraza y confunde, y el miedo de mentir corta los vuelos de la fantasía. (Pérez Galdós 1899)

Son precisamente estos «vuelos de la fantasía» lo que vamos a analizar ahora para demostrar que por muy referencial que sea un objeto artístico, sigue siendo un artefacto.

Si la fuerte referencialidad histórica da su coherencia al dosier, no se puede, sin embargo, silenciar su carácter ficticio y artístico: entre la realidad y su representación, se halla el artista. Las dos novelas, así como el dibujo, manifiestan la huella del artista que manipula la realidad para representarla. A pesar de la saturación referencial, estas creaciones siguen siendo artefactos que siembran los indicios de su naturaleza ontológica verdadera, o sea, su ficcionalidad (véase Hamburger: 1986). Entendemos el término «artefacto» en su sentido etimológico (*artis factum*), es decir, un objeto que da cuenta de la habilidad y del talento del que lo crea.

Quizás el primer indicio más visible del estatuto de creación artística de los documentos es la presencia de un narrador. Claro que no podemos hablar de narrador en el caso del dibujo de prensa; sin embargo, no se puede negar la presencia de un punto de vista que orienta la lectura de un acontecimiento histórico. Emilio Castelar, defensor de una República unitaria, como lo indica el cartel que lleva en la mano izquierda, lleva toda la panoplia del burgués conservador: traje, sombrero de copa, lente y hasta las patillas. Se le asocia pues con los ricos, los que defienden los privilegios de su clase, mientras que José María Orense está vestido como un campesino y lleva un gorro frigio, lo que le asocia de inmediato con la alegoría de la República, que lleva el mismo gorro. Se le sitúa entonces del lado del pueblo, de los más humildes. No olvidemos que se trata de una caricatura, cuya meta consiste en una deformación grotesca de la realidad para provocar una reacción emocional y hacer visible, por un lado, la realidad de una época y, por otro lado, comunicar un mensaje político, al presentar a Orense como el único representante del pueblo y del campo español. Lo que denuncia aquí el dibujo es lo que también fustiga Galdós, o sea, la parálisis parlamentaria, enredada en un sinfín de debates: «Días y noches transcurrieron sin que las Cortes dilucidaran en qué forma se había de nombrar Ministerio: si los ministros debían ser elegidos separadamente por el voto de cada diputado, o si era más conveniente autorizar a Figueras o a Pi para presentar la lista del nuevo Gobierno».

En el caso de los documentos 1 y 2, es la voz narrativa la que asume plenamente esta subjetividad. El narrador es una creación ficticia que no existe más allá de la diégesis y da cuenta del carácter fingido de la narración. En *La Tribuna* se trata de un narrador omnisciente, extradiegético-heterodiegético, para retomar la terminología de Gérard Genette, mientras que el narrador de Galdós es extradiegético-homodiegético, con una focalización interna («Las sesiones de las Constituyentes *me* atraían», la cursiva es mía). En *La Primera República*, el narrador es Tito Liviano a quien la crítica considera como una especie de *alter ego* del propio Galdós. La elección de una focalización interna es particularmente interesante, ya que no sólo asume plenamente el cariz subjetivo de lo contado, sino que revela el proyecto de Galdós de representar una Historia completa de España. El novelista diferenciaba la Historia interna de la Historia externa y consideraba que sólo se podía alcanzar una

Historia integral de España mezclando lo conocido y lo ignorado. Lo ignorado es la parte ficcional de *Los episodios nacionales* que sólo puede emerger gracias a la presencia de la instancia narrativa que va a asumir la invención de lo ignorado, transformarlo en materia literaria y así complementar la Historia oficial de España. En el caso preciso del fragmento del dosier, Tito Liviano se encarga, en primera persona, del relato de acontecimientos, privilegiando así la proximidad. Elige «mostrar» más que «contar»; se queda lo más cercano posible de los hechos contados y privilegia la descripción detallada de la escena y de la acción que se está desarrollando delante de sus ojos. Lo que añade la focalización interna es, más allá del hecho factual, unas emociones frente a un espectáculo lamentable, juicio de valor nacido de la mirada del narrador: «indescriptible confusión», «causaría risa si no nos moviese a grandísima pena», «caótica confusión[3]», etc...

El narrador de *La Tribuna* desvela también su presencia, aunque de manera forzosamente más discreta que en el caso del documento 2, ya que no está directamente presente en la diégesis y además se trata de una novela de corte naturalista cuyo narrador pretende ser objetivo. Sin embargo, la omnisciencia en sí ya es un indicio de ficcionalidad y está sugerida por algunos comentarios presentes en la narración: «convencido de que era un criminal», «Su cabeza se trastornaba y aguda jaqueca le atarazaba las sienes», «Ana se sintió iluminada por una idea feliz»... Pero hay que relacionar también esta omnisciencia con la estructura misma del fragmento y la organización de la narración por el narrador o «l'instance de régie». Notamos que el fragmento empieza y acaba con unos elementos claramente referenciales: la abdicación del Rey y los vivas a la República. Se tratan de dos acontecimientos altamente referenciales y fundamentales en el porvenir del país. Sin embargo, aparecen simplemente como un sonido o una pequeña música de fondo, a la manera de las obreras que toman la calle emitiendo el nuevo ritmo del país con sus pisadas. La relación del texto con la Historia se manifiesta también mediante estos silencios o atenuaciones de la realidad política para recrear una jerarquía entre lo colectivo y lo individual. La mayor parte del fragmento se dedica al final trágico e individual de Amparo: «Dos lágrimas

3. La repetición del sustantivo «confusión» es particularmente significante y lejos de revelar un error de estilo, refuerza aquí la sensación de desorden y de turbación del ánimo del narrador.

refrigerantes asomaron a los párpados de la Tribuna, rezumaron al través de las pestañas espesas, humedecieron la escaldada mejilla, y en pos vinieron otras, que se apresuraban desahogando el corazón y aliviando la calentura incipiente...». El primer plano en las lágrimas que recorren a cámara lenta –si me permiten la comparación– los más mínimos detalles del rostro de la protagonista, simboliza la intención del narrador de fijarse, ante todo, en una trayectoria personal y cómo la Historia tiene consecuencias en su recorrido vital. Si a Galdós le interesaba las historias en la Historia, *La Tribuna* lo ejemplifica hasta fijar un paralelismo entre la trayectoria individual y nacional. La sensación «refrigerante» de las lágrimas se repite en la descripción del frío invernal: «Al exterior, las ráfagas de la triste brisa de febrero silbaban en los deshojados árboles del camino», y el mar de lágrimas de Amparo se desdobla en el desfile o «río» de las obreras por las calles de Marineda: «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». Una correspondencia entre destino personal y colectivo que anticipa la futura derrota de la República a semejanza de su insigne oradora. Estas concordancias dan cuenta del deseo de representar la realidad en su totalidad, a la manera de Galdós que busca una Historia integral de España. La Historia no es una simple sucesión de acontecimientos ligados al devenir político de una nación sino un conjunto que incluye la trayectoria personal y existencial de la mujer o del hombre en su vida cotidiana.

En cuanto al documento 2, los indicios de ficcionalidad se encuentran en los intersticios de una escritura típicamente realista. Se multiplican los adjetivos y los sustantivos para intentar reproducir un cuadro lo más objetivo posible:

> El individualismo sin freno, el flujo y reflujo de opiniones, desde las más sesudas a las más extravagantes, y la funesta espontaneidad de tantos oradores, enloquecían al espectador e imposibilitaban las funciones históricas. Días y noches transcurrieron sin que las Cortes dilucidaran en qué forma se había de nombrar Ministerio: si los ministros debían ser elegidos separadamente por el voto de cada diputado, o si era más conveniente autorizar a Figueras o a Pi para presentar la lista del nuevo Gobierno. Acordados y desechados fueron todos los sistemas.

La hipotaxis, la políptoton («flujo y reflujo»), la repetición del superlativo, de la condición, la duplicación adjetival, etc... convierten el texto en hipotiposis que hunde al lector en una experiencia sensorial de la realidad descrita. El receptor penetra el cuadro y experimenta físicamente lo descrito como si fuera un testigo directo. Hasta puede circular dentro de la sala de sesiones: «la derecha», «la izquierda», «el centro». El novelista se muda en testigo de la realidad que transforma en signo y discurso, reduciendo la oposición artificial entre texto factual y texto ficcional. Galdós no se conforma pues con ser verosímil, sino que propone revivir una experiencia[4]. La materia histórica le da un objetivo, una dirección y una cronología, pero el arte novelesco le ofrece libertad; la libertad de contar lo que los libros de Historia no pueden: lo subjetivo, unas sensaciones, etc...

Así pues, si la obra de arte se inspira de la realidad, y por muy referencial que sea, no deja de ser una creación y una manipulación. Al revelar los indicios de ficcionalidad y la presencia de un mediador entre la realidad y la ficción, la obra asume su estatuto de artefacto, de objeto que reúne la realidad con su representación artística y, mediante la descripción, el arte se convierte en una imitación significante que permite echar una mirada interpretativa sobre este mundo.

Entonces, representar la realidad en una obra de arte no demuestra solamente el talento de fiel imitador del artista o su capacidad a trasponerla tal cual en el mundo diegético sino su genio para observarla e interpretarla. De ahí la postura de Aristóteles, que consideraba la obra artística como superior a la realidad porque no sólo la imita, sino que la comenta.

Durante la Antigüedad clásica, la relación entre la realidad y la ficción estuvo en el centro de un debate famoso entre Platón y Aristóteles. Para aquél, el arte está destinado a imitar el modelo original o real pero sólo puede asemejarse a la Idea, al concepto, pero no igualarlo. La obra de arte no puede sino engañar al espectador mediante la imitación

4. Dijo en *La estafeta romántica*: «Ahora veremos si sirvo yo para este negocio de contar lo sucedido, con la añadidura de reciente, de quien son testigos, no uno, sino mil de nuestros semejantes, que pueden desmentirme y abochornarme en la descripción yerro o en los juicios desbarro» (Galdós 1899).

ilusionista, no es más que una ilusión falaz. Al contrario, Aristóteles, consideraba la *mimesis* como el fundamento de toda obra de arte y le atribuye el poder de distanciarse de la realidad gracias al trabajo del lenguaje. Por eso, prefiere hablar de «representación» en vez de «imitación» porque no es una mera copia de la realidad sino una creación de pleno derecho. Entonces, la *mimesis* es superior a la realidad porque no sólo la imita con fines estéticos, sino que la comenta y rellena los silencios:

> [...] Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa [...] la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido y el otro, lo que podría suceder. (Aristóteles 1974: 158-159 [1451b])

Es exactamente lo que pone en escena Pardo Bazán en este final de novela, al describir «lo que podría suceder» a una joven de la clase obrera durante el Sexenio Democrático. Lo que presenta aquí es lo que no se encuentra en los libros de Historia, que no hablan más que de los hombres importantes, los que la escriben desde sus escaños de presidentes o parlamentarios. Al contrario, la condesa desplaza el cursor de la Historia hacia los anónimos que sufren sus consecuencias. La novela se acaba con el fracaso personal de Amparo, pero con el advenimiento de lo que tanto deseaba: la República, como ya lo hemos subrayado con el paralelismo que se establece entre las lágrimas de Amparo y la procesión de las cigarreras. También podríamos mencionar la calentura que se apodera de la protagonista, símbolo de la fiebre y exaltación que recorre el país: «la palidez amarillosa de su morena cara», «Un principio de fiebre y delirio se traslucía en la incoherencia de sus palabras. Su cabeza se trastornaba y aguda jaqueca le atarazaba las sienes. Dejóse caer aletargada sobre las fundas, respirando trabajosamente, casi convulsa.» A la enfermedad de Amparo, a la vez resultado de su reciente parto y de la ira de saberse abandonada por su amante, corresponde la convulsión del pueblo revolucionario: «No se puede andar... Toda está revuelto... La gente corre como loca por las calles». Una locura a la que Amparo presta también su cuerpo y su rostro, a la manera de una Medusa moderna: «Echose ambos puños a los cabellos y se los mesó con tan repentina furia, que algunos, arrancados, cayeron retorciéndose como negros viboreznos

sobre el emboce de la cama... Las uñas, desatentadas, recorrieron el contraído semblante y lo arañaron y ofendieron...». Todo el fragmento se estructura alrededor de estos juegos de correspondencia entre trayectoria individual y destino colectivo, pero un poco a la manera de una silepsis ya que la narración juega con el sentido recto (la fiebre, la locura) y figurado (exaltación y turbación del pueblo), como para mejor subrayar que si el destino general es colectivo, las consecuencias son individuales. Y la Tribuna del pueblo hasta pierde su arte oratorio, ya que no salen de su boca sino fragmentos de frases por acabar: «¡Justicia –clamaba–, justicia! ¡Justicia al pueblo... favor, madre mía del Amparo! ¡Virgen de la Guardia!, ¿pero cómo consientes esto? ¡La palabra, la palabra, la palaabraaa...; los derechos que... matar a los oficiales, a los oficia...!». Observamos casi onomatopeyas, repeticiones de las mismas palabras, elipsis, hipérbaton, aposiopesis, etc...; todo en este intento fracasado de tomar la palabra indica la desilusión personal de Amparo que bajó de su pedestal oratorio y se mezclan desgracia personal y justicia nacional. Lo que emerge detrás del fracaso del recorrido personal de la protagonista es la subjetividad del narrador, para no decir de la propia Pardo Bazán, que vitupera así la ingenuidad del pueblo que creyó demasiado ciegamente en las promesas del ideal republicano de igualdad entre los hombres. Es la comprobación terrible de la imposibilidad de salir de su clase la que engendra la ira de Amparo, mientras que ella misma, al rechazar a Chinto, demuestra los mismos prejuicios de clase contra los cuales luchó y de los que es ahora víctima: «Como generosa yegua de pura sangre a la cual pretendiesen enganchar haciendo tronco con un individuo de la raza asinina, la Tribuna se irguió, y saltándosele los ojos de las órbitas, los carrillos inflamados por la fiebre». La animalización de los dos personajes, por un lado «una yegua de pura sangre» y por otro lado «un individuo de la raza asinina[5]» ilustra, a la manera muy naturalista, esta jerarquía, incluso dentro de las clases trabajadoras, instalando el proletariado urbano en lo alto de la escala social de esta categoría. No cabe duda que detrás de este balance se halla la visión conservadora de una escritora procedente de la nobleza, muy liberal en materia de costumbres, pero todavía conservadora en el terreno político. *La Tribuna*

5. Imagen recurrente en la novela, cabe pensar en el capítulo XII en el que se compara también al criado con un animal y con un mulo.

se convierte pues en un laboratorio que le permite poner a prueba la realidad histórica con el recorrido vital y personal de su protagonista.

Es también la opción elegida por Galdós, al optar, como ya lo vimos, por una focalización interna. Lo que busca el novelista, además de la exactitud histórica de lo contado –mucho se estudió su trabajo de investigación y de entrevista de los testigos directos– es la representación de «un cuadro social», de esta Historia interna que tanto anhelaba y que sólo el trabajo de escritura permite alcanzar. En el fragmento del dosier, este cambio de perspectiva aparece, pero de manera tal vez menos evidente que en otros momentos. Quizás podamos mencionar el vaivén entre el plural de los parlamentarios y responsables del devenir del país («los padres de la Patria», «tantos oradores», «las Cortes», «ministros», «intransigentes», «federales», «pactistas», etc...) y el singular del oyente («me atraían», «el espectador») que asiste impotente a este espectáculo desolador y que acaba también por integrar una forma plural: «Era un juego pueril, que causaría risa si no nos moviese a grandísima pena». O sea que frente al «ellos» de los responsables políticos, de los personajes de la Historia externa, emerge el «nosotros» de la Historia interna, la de los que no aparecen en los libros de Historia, pero cuyo testimonio es tan importante para dar cuenta de la realidad escondida o acallada.

En cuanto a la caricatura por su esencia misma, nunca pretendió la objetividad, así que la emergencia de la subjetividad no se sitúa en los resquicios de una escritura, sino que se asume plenamente. La caricatura comenta el acontecimiento público y da a ver su lectura de lo sucedido sin esconder el carácter profundamente partidario de esta interpretación. En el dibujo, vemos a la República, abrumada y mareada como lo indica su posición sentada –mientras que se la suele representar de pie, sea irguiendo una antorcha, sea en un movimiento dinámico para guiar al pueblo– y sus ojos levantados hacia el cielo para indicar sino su enojo, por lo menos su fastidio. Esta República bajada de su pedestal simboliza el cansancio del pueblo frente a las luchas intestinas entre republicanos.

La función principal de este dibujo se sitúa claramente en un intento de persuasión mediante la imagen de unas masas, a veces analfabetas, como lo recuerda muy bien *La Tribuna*, y convencerlas de que encontrarán en el federalismo unas respuestas a sus deseos como clase. Ya vimos cómo los dos personajes iban vestidos de manera muy distinta y sobre todo cómo el representante del federalismo vestía un traje más humilde

lo que facilita la identificación de las clases más bajas. Lleva un gorro frigio, o sea, que se lo asocia con la República y podemos notar cómo la mujer se gira hacia él mientras que parece dar la espalda al defensor de la visión unitaria. El dibujante plasma sus convicciones políticas al inclinar la balanza a favor del federalismo y hay en los juegos de ecos entre la mujer y el federalista algo pleonástico que recuerda la expresión que emplea Amparo al principio del capítulo XIII: «queremos la república republicana» (Pardo Bazán 2009: 125). Se nota también la presencia del gallo, símbolo de la III República francesa, del lado de José María Orense y cuyo plumaje se confunde con el color ocre también de los pantalones del federalista lo que subraya una vez más que la verdadera república se encuentra del lado del federalismo.

En la novela de Galdós, la afirmación de un punto de vista se hace de manera mucha más tenue, ya que no forma parte de los presupuestos del realismo, como es el caso de la caricatura. Sin embargo, se expone la presencia y la defensa de un punto de vista a través de un juicio de valor discreto, de un adjetivo... Sin ser un conservador ideológico, el novelista miraba con recelo el federalismo o el socialismo, y esta desconfianza se revela en los detalles de la escritura, como cuando, por ejemplo, reduce las sesiones de las Cortes a un «espectáculo de indescriptible confusión», convirtiendo, mediante la comparación, a los parlamentarios en títeres ridículos o cuando los infantiliza («juego pueril»). También cabe notar el juicio final, con el adjetivo «razonable» para calificar la designación de Figueras, un federalista, como presidente. Lo que fustiga aquí el narrador y detrás de él el propio autor, es ante todo el caos político más allá de sus convicciones políticas. No podemos olvidar que esta novela se escribió casi 40 años después de los acontecimientos narrados o sea que es un Galdós que valora, al final de su vida, esta experiencia frustrada en una visión quizás prospectiva, para que no se repitan los errores del pasado. Vemos pues cómo aquí la subjetivad de la narración, lejos de condenar lo narrado como simple imitación falaz de la realidad y de la Historia, la supera, no sólo al introducir un balance, lo que hace también un libro de Historia, pero sobre todo al reintroducir la dimensión altamente humana y por consiguiente falible del devenir político.

Es también la dimensión humana que se destaca en el *explicit* de *La Tribuna* y que deja emerger el punto de vista de la propia Pardo Bazán. En la desilusión final de Amparo, que se lee en ardor de la protagonista

(véase la isotopía semántica del fuego y del calor), se entiende el desengaño de un pueblo demasiado ingenuo frente a un discurso político que compromete solamente al que cree en él. Son recurrentes, a lo largo de toda la novela, los distanciamientos irónicos del narrador para con las inspiraciones federales de la humilde cigarrera y también la presentación de las ideas republicanas como una nueva religión. Este final se sitúa en la misma línea ideológica de distanciamiento frente a los discursos demasiado prometedores. Sin embargo, no podemos silenciar esta imagen final de Amparo, cuyo cuerpo materializa la alegoría de la República, con su pecho desnudo para alimentar al pueblo, como la protagonista que está amamantando a su hijo. La que nutría al pueblo con sus discursos, se encuentra muda («Quiso abrir la boca Amparo y articular algo, pero su dolorida laringe no alcanzó a emitir un sonido», «la incoherencia de sus palabras», ...), lo sustenta ahora con su pecho materno. Este cambio descendiente de enfoque, de la garganta al pecho, pone de relieve lo femenino. Amélie Florenchie condenó la misoginia de los que pretendían ver en este triunfo final de la República una consecuencia indeliberada por parte de la autora y destacó, al contrario, el mensaje feminista final y la afirmación de una sororidad entre mujeres que va de Ana a la procesión de las cigarreras (véase Florenchie 2019: 46-48): «no pisadas iguales, elásticas y cadenciosas como las que solían dar al retirarse a sus hogares diariamente, sino un andar caprichoso, apresurado, turbulento». La elección de los adjetivos engendra una oposición entre un antes uniforme y casi esclavizador («cadencia») y un ahora caótico –quizás testimonio del recelo de la autora frente a la República– pero vivo y libre. Lo femenino invade este final de novela y Amparo se convierte en el futuro, si no de la República, por lo menos de las esperanzas de liberación femenina que ha simbolizado toda su trayectoria. El hijo que amamanta es la concretización de esta esperanza que, de hecho, se hará realidad en *Memorias de un solterón*, postergando su anhelo de justicia social. En esta novela sumamente realista y naturalista en sus intenciones literarias, Pardo Bazán supera la mera imitación de la realidad para imponer, al fin y al cabo, su punto de vista sobre la emancipación de las mujeres como presupuesto imprescindible de la modernización del país.

Así pues, la creación artística permite colmar los silencios de la Historia al transformarla en materia ficticia, comentarla e incluso

imponer un punto de vista alejándose de la supuesta objetividad del Historiador. Si, en este dosier, lo que llama la atención es ante todo la referencialidad histórica, se trasciende esta primera evidencia para fijarse en unas sensaciones, unos efectos, unas impresiones que engendran un proceso interpretativo y la emergencia de una subjetividad que se materializa en la defensa de unas ideas. La ficción no es una simple imitación con fines estéticos de la realidad, es una representación parcial e incluso arbitraria, pero es precisamente en esta parcialidad donde, quizás, se halla una verdad.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES. (1974) *La Poética*. Madrid. Editorial Gredos.

AUB, Max. (1945) *Discurso de la novela española contemporánea*. México: colegio de México. Jornadas, 50.

FLORENCHIE, Amélie. (2019) « Mujer y trabajo en La Tribuna », en José Manuel González Herrán et Dolores Thion Soriano-Mollá (eds.), *Nueve lecciones sobre La Tribuna de Emilia Pardo Bazán*. Publications numériques de la Société des Langues Néo-Latines-D. Lecler et C. Marion-Andrès (resp.), Complément au n° 387. URL : <https://neolatines.com/slnl/wp-content/uploads/Nueve-lecciones-sobre- La-Tribuna.pdf>.

GONZÁLEZ ARIAS, Francisca. (1984) «La Tribuna de Emilia Pardo Bazán como novela histórica», Edición digital a partir de Anales galdosianos, Año XIX. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccn7g1?_ga=2.124305290.1899514287.1580375975-1967397022.1580375975>.

HAMBURGER, Käte. (1086) *Logique des genres littéraires*. Paris. Seuil, 1986.

MAUPASSANT, Guy de. (1908-1910) « Le roman », *Pierre et Jean* en *Œuvre complète*. Paris. L. Conard.

PARDO BAZÁN, Emilia. (1973) *Apuntes bibliográficos* en *Obras completas*, III, 1.ª edición. Madrid. Aguilar.

——. (2009) *La Tribuna*. Ed. Benito Varela Jácome. Madrid. Cátedra.

PÉREZ GALDÓS, Benito. (1899) *La estafeta romántica*, cap. XI « de D. Pedro Hillo a Telémaco ». Ed. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=la+estafeta+rom%C3%A1ntica>.

——. (2011) *Cánovas*. Ed. Yolanda Arencibia. Prólogo de Ángel Bahamonde Magro. Las Palmas de Gran Canaria. Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.

San Miguel Pérez, Enrique. (2013) *Historia de las instituciones políticas contemporáneas*. Madrid. Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.

Schaeffer, Jean-Marie. (1999) *Pourquoi la fiction ?* Paris. Seuil (Coll. « Poétique »).

ALTÉRITÉ Y CONVIVENCIA: LA LUCHA DE CLASES EN *LA TRIBUNA*.

Denis VIGNERON
INSPE, Université de Lille

DOSSIER

En español, destaque una problemática que le permita organizar una reflexión a partir de estos tres documentos en relación con la noción «Altérité et *convivencia*».

DOCUMENT I :

Vivía el barrio entero en la calle, por poco que el tiempo estuviese apacible y la temperatura benigna. Ventanas y puertas se abrían de par en par, como diciendo que donde no hay, no importa que entren ladrones; y en el marco de los agujeros por donde respiraban trabajosamente los ahogados edificios, se asomaba ya una mujer peinándose las guedejas, y de la cual sólo distinguía el transeúnte la rápida aparición del brazo blanco y la oscura aureola del cabello suelto; ya otra, remendando una saya vieja; ya lactando a un niño, cuyas carnes rollizas doraba el sol; ya mondando patatas y echándolas, una a una, en grosera cazuela... Esta vecina atravesaba con la *sella* de relucientes aros camino de la fuente; aquella se acomodaba a sacudir un refajo o a desocupar, mirando hacia todos lados con recelo, una jofaina; la de más acá salía con ímpetu a administrar una mano de azotes al chico que se tendía en el polvo; la de más allá volvía con una pescada, cogida por las agallas, que se balanceaba y le flagelaba el vestido. Todas las excrecencias de la vida, los prosaicos menesteres que en los barrios opulentos se cumplen a sombra de tejado, salían allí a luz y a vista del público. Pañales pobres se secaban en las cancillas de las puertas;

la cuna del recién nacido, colocada en el umbral, se exhibía tan sin reparo como las enaguas de la madre... Y no obstante, el barrio no era triste; lejos de eso, los árboles vecinos, el campo y mar colindantes, lo hacían por todo extremo saludable; el paso de los coches lo alborotaba; los chiquillos, piando como gorriones, le prestaban por momentos singular animación; apenas había casa sin jaula de codorniz o jilguero, sin alelíes o albahaca en el antepecho de las ventanas; y no bien lucía el sol, las barricas de sardinas arenques, arrimadas a la pared y descubiertas, brillaban como gigantesca rueda de plata.

Tampoco faltaban allí comercios que, acatando la ley que obliga a los organismos a adaptarse al medio ambiente, se acomodaban a la pobreza de la barriada. Tiendecillas angostas, donde se vendían zarazas catalanas y pañuelos; abacerías de sucio escaparate, tras de cuyos vidrios un galán y una dama de pastaflora se miraban tristemente viéndose tan mosqueados y tan añejos, y las cajas tremendas de fósforos se mezclaban con garbanzos, fideos amarillos, aleluyas y naipes; figones que brindaban al apetito sardinas fritas y callos; almacenes en que se feriaban cucharas de palo, cestería, cribas y zuecos: tal era la industria de la cuesta de San Hilario. Allí se tuvo por notable caso el que un objeto adquirido se pagase de presente, y el crédito, palanca del moderno comercio, funcionaba con extraordinaria actividad.

Todo se compraba al fiado: cigarrera había que tardaba un año en poder abonar los chismes del oficio. Reinaba en el barrio cierta confianza, una especie de comadrazgo perpetuo, un comunismo amigable: de casa a casa se pedían prestados, no solamente enseres y utensilios, sino «una sed» de agua, «una nuez» de manteca, «un chisquito» de aceite, «una lágrima» de leche, «un nadita» de petróleo. Avisábanse mutuamente las madres cuando un niño se escapaba, se descalabraba o hacía cualquier diablura análoga; y como el derecho de azotar era recíproco, las infelices criaturas venían a estar en potencia propincua de ser vapuleadas por el barrio entero.

Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna* (1883),
Ed. de Benito Varela Jácome, Madrid, Cátedra,
1989, cap. XXX, p. 213-215.

DOCUMENT 2 :

José Gutiérrez Solana, *Mujeres de la vida*, óleo sobre lienzo, 99 x 121 cm, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1915-1917.
<https://www.museobilbao.com/obras-comentadas/gutirrez-solana-jose-120>

DOCUMENT 3 :

Manuel y Roberto bajaron por el paseo de los Pontones y siguieron en dirección del puente de Toledo. El estudiante no dijo nada, y Manuel nada quiso preguntarle.

El día estaba seco, polvoriento. El viento sur, sofocante, echaba bocanadas de calor y de arena; algunos relámpagos iluminaban las nubes; se oía el sonar lejano de los truenos; el campo amarilleaba, cubierto de polvo.

Por el puente de Toledo pasaba una procesión de mendigos y mendigas, al cual más desastrados y sucios. Salía gente, para formar aquella procesión del harapo, de las Cambroneras y de las Injurias; llegaban del paseo Imperial y de los Ocho Hilos; y ya, en filas apretadas, entraban por el puente de Toledo y seguían por el camino alto de San Isidro a detenerse ante una casa roja.

—Esto debe ser la Doctrina —dijo Roberto a Manuel, señalándole un edificio, que tenía un patio con una figura de Cristo en medio.

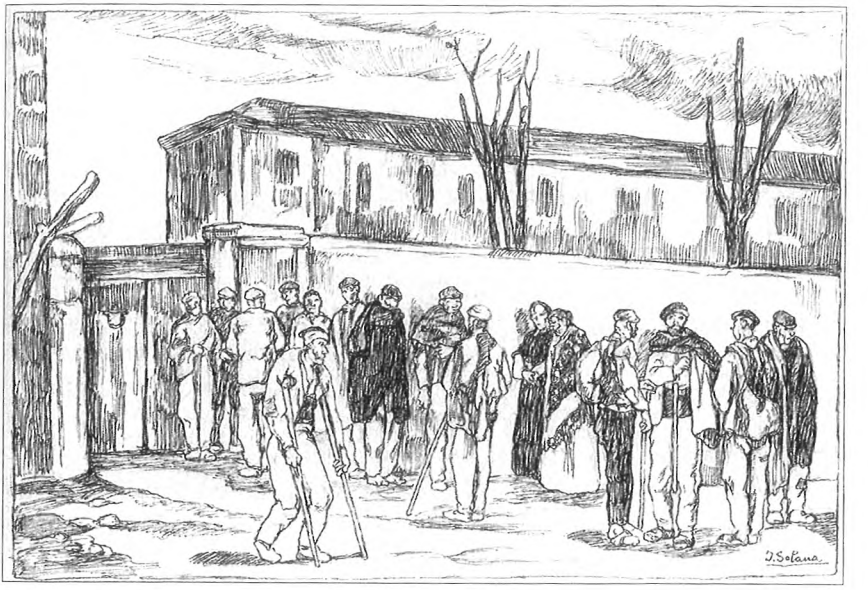
Se acercaron los dos a la verja. Era aquello un conclave de mendigos, un conciliábulo de Corte de los Milagros. Las mujeres ocupaban casi todo el patio; en un extremo, cerca de una capilla, se amontonaban los hombres; no se veían más que caras hinchadas, de estúpida apariencia; narices inflamadas y bocas torcidas; viejas gordas y pesadas como ballenas, melancólicas; viejezuelas esqueléticas, de boca hundida y nariz de ave rapaz; mendigas vergonzantes con la barba verrugosa, llena de pelos, y la mirada entre irónica y huraña; mujeres jóvenes, flacas y extenuadas, desmelenadas y negras; y todas, viejas y jóvenes, envueltas en trajes raídos, remendados, zurcidos, vueltos a remendar hasta no dejar una pulgada sin su remiendo. Los mantones, verdes, de color de aceituna, y el traje triste ciudadano, alternaban con los refajos de bayeta, amarillos y rojos, de las campesinas.

Roberto paseó mirando con atención el interior del patio. Manuel le seguía indiferente.

Entre los mendigos, un gran número lo formaban los ciegos; había lisiados, cojos, mancos; unos hieráticos, silenciosos y graves; otros movedizos. Se mezclaban las anguarinas pardas con las americanas raídas y las blusas sucias. Algunos andrajosos llevaban a la espalda sacos y morrales negros; otros, enormes cachiporras en la mano; un negrazo, con la cara tatuada a rayas profundas, esclavo, sin duda, en otra época, envuelto en harapos, se apoyaba en la pared con indiferencia digna; por entre hombres y mujeres correteaban los chiquillos descalzos y los perros escuálidos; y todo aquel montón de mendigos, revuelto, agitado, palpitante, bullía como una gusanera.

Pío Baroja, *La busca* (1904),
Madrid, Ed. Caro Raggio, 1997, p. 86-88.

Document 4 : (Hors corpus)



José Gutiérrez Solana, *Esperando la sopa*,
lápiz y tinta sobre papel, 32 x 44 cm,
colección particular, ca. 1910-1914.

PRÉLIMINAIRES : VOIR BULLETIN OFFICIEL SPÉCIAL N°1 DU 22 JANVIER 2019

Rappel du programme du CAPES :

Axe d'étude de l'enseignement de spécialité langues, littératures et cultures de la classe de première : Altérité et *convivencia*.

Thématique « Diversité du monde hispanophone »

La diversité du monde hispanophone se reflète dans la pluralité de ses territoires et dans leurs contrastes. Villes moyennes ou mégapoles tentaculaires (l'Amérique latine est actuellement la deuxième région la plus urbanisée de la planète), immensités désertiques ou simple *pueblo*, pour ne citer que quelques exemples, sont au cœur d'une production littéraire et artistique abondante qui en reflète les mutations. Loin d'être un simple cadre, ces espaces qui s'étendent, reculent, intègrent ou excluent y sont traités comme des protagonistes à part entière.

Langue officielle dans 21 pays de trois continents (Amérique, Europe, Afrique), l'espagnol est parlé par plus de 500 millions de personnes, troisième langue la plus utilisée sur internet et deuxième sur les réseaux sociaux.

Cette expansion est le résultat des grandes expéditions et conquêtes du début de l'époque moderne, qui ont profondément enrichi et transformé l'espagnol. La rencontre de l'autre est devenue au fil du temps source d'enrichissement qui se reflète chaque jour davantage dans les sociétés, les arts, les coutumes, etc. Cette diversité du monde hispanophone est envisagée à travers trois axes d'étude :

Axe 2 : Altérité et *convivencia*

Les relations à l'autre sont de différentes sortes. Mythe historiographique ou réalité, à l'époque médiévale, la *convivencia* évoque les relations harmonieuses entre des populations appartenant à des ethnies et à des religions différentes qui cohabitèrent au sein de la péninsule ibérique. À partir de 1492, le regard que les découvreurs et les conquérants ont porté sur les peuples qu'ils rencontraient au gré de leurs voyages ou de leurs campagnes, a fait l'objet de chroniques qui sont autant de documents précieux pour aborder la notion d'altérité dans le monde hispanophone. Les notions d'altérité et de *convivencia* trouvent un écho dans la société contemporaine : en Espagne, avec les questions des nationalismes ou de l'accueil de l'étranger, touriste ou migrant ; en Amérique latine où la question du vivre ensemble reste d'actualité, par exemple avec les revendications des populations indiennes.

Les thématiques

Le programme de la classe de première fixe deux grandes thématiques, déclinées selon différents axes d'étude. Le professeur les traite dans l'ordre qu'il souhaite. À

l'intérieur de ce cadre, il choisit des axes d'étude et organise librement des séquences d'enseignement cohérentes, structurées autour d'une problématique.

Ces thématiques sont abordées à travers un ou plusieurs des sept domaines suivants : arts, croyances et représentations, histoire et géopolitique, langue et langages, littérature, sciences et techniques, sociologie et économie. Les croisements ainsi opérés entre thématiques et domaines permettent tout au long du cycle terminal de développer et de consolider les repères culturels des élèves, et de conduire à des problématisations très diverses. Ces croisements favorisent l'ouverture d'esprit des élèves, la formation de leur jugement et de leur esprit critique.

Unités et fractures sociales : oppositions et cohabitations	Quevedo, F. de, *Poderoso caballero es don dinero*, 1603 Baroja, P., *La Busca*, 1904 Pérez Galdós, B., *La de Bringas*, 1884 Etxebarría, L., *Cosmofobia*, 2007	Saura, C., *Deprisa, deprisa*, 1981 León de Aranoa, F., *Barrio*, 1998 Buñuel, L., *Los olvidados*, 1950 Plá, R., *La Zona*, 2007 Wood, A., *Machuca*, 2004 G. Dudamel y *la orquesta juvenil*

Los tres documentos que componen este dossier son emblemáticos del cuestionamiento de la representación de la realidad, en literatura y arte, en una época comprendida entre 1883, fecha de publicación de *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán, y 1917, fecha de realización de la pintura *Mujeres de la vida* de José Gutiérrez Solana. Entre estos dos documentos, el fragmento de la novela *La busca* de Pío Baroja, publicada en 1904, aporta una reflexión más sobre las mutaciones del género novelístico en la transición entre los siglos XIX y XX. Todos estos documentos pertenecen a la corriente de realismo social que caracteriza numerosas obras artísticas de la época –siendo *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán la primera novela española de protagonismo obrero tras *L'assommoir* de Émile Zola, publicado en 1876–. Sin embargo, si estos tres documentos revelan claramente la intención ética y estética de sus autores de indagar en la realidad social del proletariado de la época, difieren no obstante por su manera de retratar la pobreza, acentuándose su crudeza y sordidez conforme entramos en el siglo XX. En efecto, cada documento del dossier aporta su propia visión, tanto objetiva como subjetiva, sobre las condiciones de vida en los barrios pobres y populares y, de hecho, permite sensibilizar, a la luz de una preocupación contemporánea por la noción de alteridad y convivencia, a las características constitutivas de una clase social determinada. Por eso nos invita el dossier a ver cómo los tres autores expresan su propia percepción de la pobreza. Tras destacar primero los rasgos descriptivos de la pobreza a través de los tres documentos, veremos cómo los autores exploran la complejidad del tejido social al servicio de sus intenciones estéticas y subjetivas. Esta segunda parte nos llevará a analizar las reglas de convivencia que se establecen o no para regir la colectividad. En un último apartado, la subjetividad y la temporalidad de cada uno de los textos nos permitirán entender cómo los autores valoran diferentemente la noción de clase social.

Describir la pobreza

Lo que caracteriza los tres documentos que componen este dossier es su relación con la vida barriobajera que se desarrolla a la sombra de cada gran ciudad, siendo la industrialización y sus constituyentes el telón de fondo de las narraciones aquí propuestas. En el fragmento de *La Tribuna*, la cuesta de San Hilario a donde se muda la protagonista Amparo, tras

la muerte de su padre, da lugar a toda una descripción que constituye el marco, a la vez sociológico y geográfico, de la realidad diaria de la vida obrera. El título del capítulo XXX «Donde vivía la protagonista», del cual está sacado el fragmento, recuerda bien el método naturalista que consiste en establecer un vínculo entre el medio y los personajes. Aquí, como lo recuerda el narrador con las primeras palabras del capítulo, «El barrio de Amparo era de gente pobre» (Pardo Bazán 1989: 212): frase que suena ya como una fatalidad, una presión de un determinismo social que, a lo largo de toda la novela, Amparo va a intentar poner en cuestión para rebelarse contra la advertencia de la madre que melancólicamente le recuerda que «El pobre, pobre es» (Pardo Bazán 1989: 232): advertencia que contiene en sí todo el argumento de la novela. En este barrio de gente pobre y donde «abundaban cigarreras, pescadores y *pescantinas*» (Pardo Bazán 1989: 212), alejado del centro por una frontera invisible pero muy perceptible, tal y como se organizan las ciudades y sus subdivisiones en barrios en función de la categoría social de sus habitantes, se comparte toda una comunidad de vida en la que participan Amparo y su madre. De la descripción que hace la narradora, inspirándose del barrio pesquero de Marineda para redactar una historia suburbana de la pobreza coruñesa, se desprende la impresión de una vida basada en la actividad y el trabajo incesante. El primer verbo del fragmento «vivir» no es casual y permite hacer hincapié en la vitalidad de este barrio obrero y de la cual se hace partícipe el lector, presenciando una cantidad de escenas íntimas, como si estuviera en la misma calle. Otra característica del barrio es la presencia de un gran número de mujeres, y parece que el narrador solo se interese por ellas, escudriñando sus quehaceres diarios declinados en una serie de gerundios –aseándose, peinándose, cocinando, remendando, mondando, lactando– que dan a la escena, además de realismo, una presencia temporal tangible. La voz narradora insiste también en la gran naturalidad de ciertas escenas, como si la falta de pudor formara parte de la cultura popular. Por eso, insiste en decir que «todas las excrecencias de la vida, los prosaicos menesteres que en los barrios opulentos se cumplen a sombra de tejado, salían allí a luz y a vista del público». Esta falta de filtro, impuesto por las reglas de conveniencia de la sociedad burguesa, parece ser también un determinante de la clase popular, caracterizada por su pragmatismo tosco, y cierta forma de desfachatez que la hace actuar sin recato. Aquí,

la comparación de la voz narradora entre la clase popular y la clase de los barrios opulentos no disimula la refinada educación de la aristocrática Emilia Pardo Bazán que sin duda censura los modales campechanos de la clase obrera. Sin embargo, la frase «Pañales pobres se secaban en las cancillas de las puertas; la cuna del recién nacido, colocada en el umbral, se exhibía tan sin reparo como las enaguas de la madre...» insiste más bien en las malas condiciones de vida que imponen este desbordamiento de la vida privada en el espacio público. La insalubridad de estos «ahogados edificios», la estrechez de las casas, la falta de luz, obligan a esta promiscuidad que hace de la calle el espacio de vida de las mujeres y los niños. Pero estas mujeres pardobazanianas no tutean en nada a aquellas *Mujeres de la vida* del cuadro de José Gutiérrez Solana. Aquí el retratista de la España negra, explorador de los bajos fondos de la España mísera y sumisa en los albores del siglo XX, representa a un grupo de cuatro prostitutas exponiendo sus cuerpos a la calle, bajo la mirada torva de una alcahueta inquietante. Colocadas, o más bien expuestas como mercancías, en primer término, estas mujeres se ofrecen a la vista del transeúnte y del espectador. Arrinconadas al pie de una pared oscura donde se divisan los pliegues de una cortina oscura que indica la entrada de lo que debe ser un lupanar, estas cuatro mujeres, impresionantes por su mirada de desolación y resignación, cargan con todo el peso de la miseria humana. El tema de la prostitución es recurrente en la obra tanto literaria como gráfica de José Gutiérrez Solana. En su libro *La España negra* alude varias veces a aquellas mujeres que apenas llegadas de su pueblo tienen que bregar por su subsistencia y encuentran una dolorosa salvación en la prostitución exponiéndose a la violencia de algún chulo. Aquí, en la pintura, la exhibición, la desnudez, los brazos cruzados que evocan la espera interminable, las miradas tristes y la falta de emoción traducen la dureza infrahumana de su condición. Aunque el pintor les da un protagonismo colocándolas en primer término, están como ausentes, ahogadas entre la mirada del espectador y la vida de la calle que se desarrolla detrás. La mujer con el pecho descubierto, en actitud de buscona, y hacia la cual indecentemente se dirige la mirada, compone un cuadro desesperanzador y resignado de la miseria humana, en una sociedad en proceso de urbanización como lo atestiguan los altos edificios del fondo. Por esa misma calle solanesca, podría pasar la procesión de mendigos y mendigas a la cual se refiere Pío Baroja en el fragmento de *La busca*.

Aquí el autor regeneracionista hace como una radioscopia de la ciudad de Madrid llena de mendigos. Lo que sorprende de esta página es la mareada de mendigos que va engrosando como si se tratara de un flujo incesante. La dimensión sagrada de esta procesión del harapo que desfila «bajo el sonar lejano de los truenos» da, además de un carácter solemne, una impresión de amplitud. La normalidad y la visibilidad de esta procesión banalizan, de hecho, la realidad de la mendicidad en la capital. Lo que parece importar en la primera parte del fragmento es la cantidad como para insistir, con el espíritu noventayochesco que lo caracteriza, en el estado de decrepitud del país. Para Pío Baroja, es el deber del artista revelar la realidad social del país. Mostrar, como lo hicieron sus coetáneos de la llamada generación del 98, es una primera manera de encarar el problema. Más tarde vendrá la denunciación.

Por consiguiente, los tres documentos del dossier confluyen todos hacia una observación crítica de la pobreza en las ciudades e invitan a reflexionar sobre la constitución de nuestras sociedades y los procesos de marginación que subrepticiamente se organizan como tantas formas de exclusión e identidad. Una calle que separa los barrios burgueses de los barrios populares en *La Tribuna*, una pared negra que obstruye la vista y ante la cual se exhiben las prostitutas en el cuadro de Solana, un puente por el cual convergen todos los mendigos en el texto de Baroja son las líneas simbólicas de separación entre un *estatus social* y otro y que, a pesar de su posición social, los artistas han decidido franquear con el fin de ser fieles a una realidad que quizás solo el arte y la literatura puedan revelar.

La convivencia

Enfocando su visión sobre las condiciones de vida en los barrios pobres y populares, tanto Emilia Pardo Bazán, como Pío Baroja o José Gutiérrez Solana, aprehenden la complejidad de las relaciones sociales, a la luz de una lucha de clases que aparece en filigrana de cada obra del dossier. En el fragmento de *La Tribuna*, las características geográficas del barrio, alejado del centro, actúan como un determinante de la lucha de clases, y la voz narradora recuerda con frecuencia a lo largo de la novela que existe una frontera real –invisible, pero perceptible– entre los barrios burgueses y comerciantes de abajo y los barrios populares de arriba. Esta

aserción es de sumo interés sociológico para entender el funcionamiento de una ciudad como entidad colectiva de interacciones sociales. Las ciudades, en efecto, se llenan de fronteras inmateriales que impiden o por lo menos dificultan todo tipo de conexión entre una clase y otra, como si la organización del espacio operara ya como el primer factor de determinismo social. Esta característica que constituye uno de los intereses de la novela de Emilia Pardo Bazán, o sea la división social y segregativa de la ciudad, no es el mero resultado de una necesidad narrativa sino de una observación precisa que hoy en día tendría la misma validez. Aunque no hay en el fragmento presente la alusión a una interacción entre las clases sociales, toda la novela de Pardo Bazán, a través del personaje de Amparo, es una larga reflexión sobre la impermeabilidad entre un medio y otro. Claro que Amparo encarna la voluntad de un ascenso social y de un cambio de clase, pero la que sueña con ser la mujer de Baltasar y convertirse de hecho en señora de Sobrado –lo que de paso le daría una verdadera identidad y un estatuto– no consigue este salto y sigue siendo presa de un determinismo social insuperable, excepto en sueños como lo muestra el título del capítulo XXXII «La Tribuna se forja ilusiones». Todo sugiere que a Amparo no le gusta el barrio al cual se ha tenido que venir a vivir, ya que es la prueba para ella de un descenso social acarreado por la muerte de su padre y la falta de un ingreso suficiente para seguir viviendo en el barrio del inicio de la novela. Además, por el hecho de tener relación con el oficial Baltasar Sobrado, se convierte en un hazmerreír del barrio, ya que todos, y ante todo su madre, saben que Amparo cultiva falsas esperanzas. Además, por su actitud, le recuerdan que querer ascender a otra clase es un acto de subversión. Aquí interviene la mirada moralizante de la autora.

El barrio de Amparo no es desagradable, y la voz narradora lo describe poniendo de realce toda la fuerza de un tejido social que permite a sus habitantes trocar cierta forma de promiscuidad por lazos de fraternidad y solidaridad. Los dos últimos apartados del texto desde «Tampoco faltaban» hasta el final describen la convivencia y la calidad de los lazos humanos que sustentan este barrio. Primero, el comercio que, aunque esté a la altura de las posibilidades económicas de los habitantes, constituye una red de intercambios donde se comparte la cotidianeidad y una misma identidad. Tiendecillas, abacerías, figones son, de hecho, lugares de suma importancia para el desarrollo de la vida social, y es sin

duda lo que permite asumir, gracias al apoyo y reconocimiento de los demás, su propia condición. El narrador insiste mucho en la calidad de la convivencia que reina en el barrio. El narrador evoca una fraternidad y una solidaridad que provienen de una cultura obrera en construcción a la luz de ideologías nuevas: el socialismo, el comunismo, el anarquismo. Aquí la autora menciona un comunismo amigable que valora la ayuda mutua y la confianza. Este comunismo atento a los demás contribuye a la superación de las condiciones de vida difíciles: la falta de dinero y la escasez de alimento. Cuando la autora escribe «allí se tuvo por notable caso el que un objeto adquirido se pagase de presente», muestra que las dificultades económicas son una realidad compartida. Es como una señal de identidad que permite la aceptación de los demás. De hecho, en este barrio la gente no se juzga. El único juicio viene de la autora cuando menciona el crédito como «palanca del moderno comercio»: es una crítica del capitalismo incipiente y la consecuente sociedad de consumo. Pero esta aserción negativa no oculta la sincera convivencia que las palabras «confianza, comadrazgo, comunismo amigable, mutuamente» expresan. La evocación de los niños «vapuleados por el barrio entero» refuerza esta impresión de ambiente familiar.

El cuadro de José Gutiérrez Solana no contiene la misma vitalidad y su retrato de mujeres de la vida nos lleva más bien a una infrahumanidad caracterizada por la negrura de su paleta cromática. Aquí, las mujeres expresan cansancio, resignación, sumisión, desolación. Su mirada triste y vacía, su desnudez exhibida, sus actitudes de espera son señales de una vacuidad de su existencia. La nada está reforzada por la inmensa soledad que se desprende de la situación. Arrinconadas al pie de una pared, se ve que no hay ninguna comunicación entre ellas. Las miradas no se cruzan, no hay entre ellas ninguna interacción, ni gestual, ni visual. Por otra parte, están en un plano dimensional que no tiene nada que ver con el plano del fondo en que se divide otro grupo de personas: habitantes sencillos del barrio, reunidos en conciliábulo. ¿Qué se dirán? Una cosa está segura, es que estos dos grupos no comparten nada, no comunican. Dos realidades contiguas se codean en este cuadro sin compartir nada. Aunque las coloca en primer término, el pintor consigue expresar el ostracismo del cual son víctimas, y la visibilidad pictórica que les atribuye en este lienzo no hace sino recordar la invisibilidad en que las relega la sociedad. En esta calle de una ciudad en expansión, Madrid sin lugar a

duda, la prostitución está relatada en esta pintura como un rasgo de la modernidad: una modernidad que produce pobreza, miseria, soledad, desesperación.

La prostitución, como la mendicidad en el texto de Pío Baroja, es relevante de un deterioro del tejido social que denuncian aquí el pintor y el novelista. Ambos sitúan más bien su reflexión al nivel de lo que podríamos llamar, si no fuera un anacronismo, la fractura social, tal y como la definió Marcel Gauchet en *Le désenchantement du monde*, y en que reflexiona acerca de los mecanismos de marginación de toda una parte de la población excluida de los ingresos del capital. Es en realidad lo que se denominaba, hace un poco más de un siglo, la lucha de clases, y en la que se inspiran los tres documentos del dossier. El fragmento de *La busca* nos brinda también a su manera un ejemplo de alteridad experimentada como una marginación. Llama la atención, en efecto, el que los dos protagonistas del texto observen la situación a través de una verja. Una frontera materializada por la reja separa a los dos personajes del resto de «un cónclave de mendigos, un conciliábulo de Corte de los Milagros». La concentración de esta asamblea de míseros y pordioseros en el patio de un convento remite a una iconografía medieval. Ninguno de los calificativos empleados para describir a estos mendigos corresponde al léxico de la modernidad del siglo XX: «caras hinchadas, de estúpida apariencia; narices inflamadas y bocas torcidas; viejas gordas y pesadas como ballenas, melancólicas; viejezuelas esqueléticas, de boca hundida y nariz de ave rapaz; mendigas vergonzantes con la barba verrugosa, llena de pelos y la mirada entre irónica y huraña; mujeres jóvenes, flacas y extenuadas, desmelenadas y negras», etc.

En este conglomerado de mendigos y harapientos desaparece toda individualidad. Pío Baroja retrata la masa marginada, relegada a la invisibilidad, simbolizada por la verja. La alteridad significa aquí exclusión, separación, marginación, y ya anuncia el concepto de aporofobia que la filósofa Adela Cortina acuñó en 2017 en un ensayo titulado *Aporofobia: el rechazo al pobre*. Lamentablemente solo podrá el lector actual constatar la permanencia del fenómeno y valorar la contemporaneidad del texto de Pío Baroja que hace ya más de un siglo denunciaba el rechazo al pobre.

Analizadas a la luz de la noción «Convivencia y alteridad», las tres obras del dossier muestran que, en el contexto de industrialización y

modernización de la sociedad al cual se refieren, la creación de una clase proletaria redefine la relación de fuerzas entre las clases sociales y acarrea nuevas reglas que, según la perspectiva, oscilan entre la convivencia fraternal y solidaria y la alteridad excluyente, sinónimo de rechazo y marginación.

Intenciones éticas y estéticas del artista

Aunque versan sobre una época comprendida entre los años 1868 y 1920, o sea una larga época en que se plantean en la historiografía española cuestiones esenciales como la Revolución de 1868, la primera República, el sexenio democrático, la Restauración borbónica, la generación de 1898, el regeneracionismo, la modernidad, la europeización- las tres obras del dossier difieren por el punto de vista adoptado y la forma de *parti-pris* que caracteriza a cada uno de los autores.

En el texto de Emilia Pardo Bazán, la representación de la humildad de la clase popular no es trágica. E incluso parece la autora regocijarse de ver cómo entre los pobres se crean auténticas y sinceras relaciones humanas. La dureza de la vida y del trabajo, las adversidades de la vida, las traiciones, la humillación de una clase hacia otra, no constituyen obstáculos para la expresión del libre albedrío. Hasta el final, Amparo, a pesar de los desengaños y desilusiones, encarna la fe en un ideal de libertad. Y las últimas palabras de la novela ¡Viva la República federal! resuenan como un sobresalto de esperanza en un momento en que todo podría llevarla al decaimiento. Bien se ve aquí la concepción del naturalismo que la misma Emilia Pardo Bazán había teorizado en *La cuestión palpitante*, rehusando la tónica pesimista de Emile Zola que encerraba a sus personajes en la fatalidad de un determinismo ineluctable. En ella, el determinismo no es una fatalidad y siempre ofrece a sus personajes la esperanza de una salvación. Quizá sea este razonamiento muy cristiano: en todo caso, es la declinación muy personal del naturalismo redentor de Emilia Pardo Bazán que, en el Prólogo a *La Tribuna*, daba la definición siguiente:

> Afortunadamente, el pueblo que copiamos los que vivimos del lado acá del Pirineo no se parece todavía, en buen hora lo digamos, al del lado de allá. Sin adolecer de optimista, puedo afirmar que la parte del pueblo que vi de cerca cuando tracé estos

> estudios, me sorprendió gratamente con las cualidades y virtudes que, a manera de agrestes renuevos de inculta planta, brotaban de él ante mis ojos. El método de análisis implacable que nos impone el arte moderno me ayudó a comprobar el calor de corazón, la generosidad viva, la caridad inagotable y fácil, la religiosidad sincera, el recto sentir que abunda en nuestro pueblo, mezclado con mil flaquezas, miserias y preocupaciones que a primera vista lo oscurecen. Ojalá pudiese yo, sin caer en falso idealismo, patentizar esta belleza recóndita. (Pardo Bazán 1989: 58-59)

Vemos con esta cita la intención estética de la autora de describir con fidelidad la realidad del pueblo, saliendo del canon literario y aceptando una belleza que podría morar en la percepción de la pobreza. La descripción del barrio que hace en el fragmento del dossier es ejemplar cuando escribe: «Y no obstante, el barrio no era triste». Esta frase se inscribe totalmente en un rechazo de la fatalidad. Aquí predominan valores humanos, vitalidad, juventud. La salubridad del aire marítimo, la mención de los árboles y campos colindantes revelan una preocupación de la autora por la higiene: todos estos elementos subrayan una estética de la humildad exenta de pesimismo. La animación de los coches y de los niños, traducida por los verbos «alborotar, piar», da al fragmento una impresión de alegre bullicio. La preocupación por algunos detalles de la vida doméstica –jaulas con pájaros, macetas de flores y albahaca– ilustran una calidad de vida que no tiene nada que ver con las descripciones de José Gutiérrez Solana o Pío Baroja. En el texto de Pardo Bazán no hay sumisión o resignación. Las cajas de sardinas recuerdan también que no hay privación en este barrio de pescadores donde se cultivan otros valores como la sencillez, la solidaridad y la familia. Madres y niños pueblan el barrio y se inscriben en la continuidad de la historia de la humanidad. Los niños con sus alborotos y travesuras acentúan la sensación de vitalidad optimista que se desprende de este barrio y supera las dificultades del día a día. En cambio, la pintura de Solana y el fragmento de *La busca* sumen al lector y espectador en un ambiente de lobreguez aciaga. Las dos escenas –la de Solana, la de Baroja– remiten a espacios cerrados, de los cuales parece que no hay salida. Tanto los colores en uno, como la selección de las palabras y adjetivos en otro, aportan a las narraciones –literaria y gráfica– el sentimiento de pérdida de fe en la humanidad. A lo sórdido de la escena de prostitución callejera se sume en el texto de Baroja un proceso de deshumanización de los personajes.

Así, al final del texto, el narrador evoca una masa enorme de «ciegos, lisiados, cojos, hieráticos». Todo este catálogo de las miserias humanas forma la comunidad de harapientos y andrajosos y acelera un proceso de despersonalización y deshumanización. Lo confirma la palabra «gusanera»: metáfora animal de una vida en declive. Contrastando con el texto de Pardo Bazán, en el texto de Baroja los niños descalzos se mezclan con los perros escuálidos. Todo esto contribuye a crear un malestar y reforzar la idea de una España negra y desesperada que los autores quieren transmitir, anhelando una regeneración y un despertar cultural capaz de refrenar lo que el pensador y escritor Lucas Mallada llamó, a la sazón, los males de la patria. En el fragmento de *La busca*, la exposición de fealdad, disformidad y sordidez muestra sin reparo las consecuencias de una sociedad que crea a excluidos y víctimas de un progreso que no aprovecha a todos. Fiel a las ideas regeneracionistas, su denunciación radica en mostrar los estragos de las disfunciones de la sociedad que él y sus coetáneos anhelan reformar, tras los acontecimientos del Desastre de 1898.

En cuanto al pintor Solana, aporta a la representación de la España de los años 1910-1920 una negrura intensa, pesimista y tétrica que tutea el esperpento valleinclanesco, sin el recurso a la ironía. Su pintura se inscribe en la estela de las pinturas negras de Goya y encierra España en una tradición atávica del tremendismo. Lo que hace decir al crítico Leopoldo Rodríguez Alcalde: «la España de Solana es aquella que responde a la tradición del negro pero llevado hasta el fondo del abismo y elevado al cubo. La salida de esta *voluptuosidad de lo sórdido* no puede ser otra que el tremendismo[1]». Su exploración de los bajos fondos, su deseo de dar protagonismo y visibilidad a los marginados y excluidos participa de un deseo de rescatar un fondo de humanidad en una sociedad en que se aceleran cada vez más los procesos de deshumanización. Para él, pintar a campesinos, mendigos, prostitutas, máscaras escalofriantes del carnaval procede de una intención estética de devolver a la humanidad una dignidad, ahí mismo donde se cree que está perdida. Su pintura expresionista que brota de sus visiones y angustias interiores surge como una reacción al positivismo naturalista que caracteriza la novela de Pardo Bazán.

1. Javier Tusell, «La estética de fin de siglo», en *Paisaje y figura del 98*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 1997, p. 70.

De hecho, entre los tres documentos del dossier se dibuja un ciclo de la representación en la época de entresiglos. En la obra de Pardo Bazán, predominan el rigor del detalle y una necesidad de objetividad para llegar a traducir la realidad de la pobreza y cartografiarla en el trasunto de ciudad que es Marineda. En Pío Baroja, la intención regeneracionista se expresa en un proyecto ético de encarar las enfermedades del país, realizando un diagnóstico que pone de realce, mediante cierto *parti-pris*, los males de España. En cuanto a la pintura de Gutiérrez Solana, se puede afirmar que cierra el ciclo, dando a la subjetividad de un estilo expresionista toda la fuerza para denunciar los excesos de una sociedad que crea malestar, marginación y distanciamiento. La visión tétrica del pintor constituye, en la creación artística española del siglo XX, uno de los testimonios más logrados de los tormentos y dolores del alma humana, y un intento de rescatar, en medio de los pobres y excluidos, lo que queda de humanidad en este mundo.

Conclusión

Los tres documentos del dossier coinciden todos en la representación de la pobreza y muestran la importancia de un fenómeno social que supera meras inquietudes literarias y artísticas. En efecto, apoyándose en criterios definitorios tangibles, revelan una preocupación nueva por la situación social del país. El pobre, el obrero, el trapero, la cigarrera, la prostituta, el mendigo se convierten en nuevos modelos estéticos a través de los cuales se explica la sociedad del momento. Este interés nuevo nace del aumento de la pobreza correlativa a la industrialización y a la expansión de las ciudades a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Esta mutación social impone un nuevo orden y modifica la convivencia entre las clases sociales. De hecho, es interesante ver cómo tres autores cultos y procedentes de una clase adinerada aportan su explicación tanto racional como sensible de la nueva distribución de riquezas y de la organización de las ciudades.

En Pardo Bazán, la representación del pobre es digna, respetuosa. Se alaba la fuerza del trabajo y virtudes como la solidaridad, el sentido de la familia con tal que no se aparte del marco impuesto por las conveniencias sociales. Transgredir es un hecho condenable, y la voz narradora se lo recuerda varias veces a Amparo. En Pío Baroja, representar al pobre

es tomar conciencia de un problema nacional, que el pintor Solana, por la subjetividad de su mirada, lleva al extremo. En él, el tema de la pobreza deja de ser un problema nacional, y se convierte en un drama íntimo que se reitera y vuelve a narrar los tormentos y debilidades del alma humana.

Abordar la noción «Alteridad y convivencia» a raíz de estos tres documentos nos llevó a identificar con qué intenciones los autores del corpus describieron, desde su subjetividad burguesa, al proletariado como una manera de aprehender los puntos de encuentro y de ruptura entre las diferentes clases sociales, y cómo el otro, al acceder a una visibilidad, –por lo menos dentro de la ficción– llegó a cuestionar el orden establecido. El tema es recurrente y la literatura –el arte en general, como reflejo de la sociedad– restablece los lazos humanos que se creían perdidos. Ayer el pobre, hoy el migrante: el problema se repite y se reproducen los mismos fenómenos de marginación y exclusión. Quizá sea esta la función del arte: no dejarnos sucumbir a la tentación del rechazo, y reconciliarnos con lo que nos queda de humanidad para repensar una alteridad integradora y luchar contra las fracturas sociales que desequilibran nuestras sociedades.

Approches textuelles

BORRÉN : LES MOUSTACHES EN QUESTION

Christian MANSO
Université de Pau et des Pays de l'Adour

S'il est un clivage à observer à Marineda, c'est, à l'évidence, celui qui, dans cette agglomération galicienne de bord de mer, semble, a priori, le plus frappant par l'affrontement qu'il suscite. C'est celui qui fait le départ entre, d'un côté, la masse des ouvriers et des ouvrières, les petits artisans, et, de l'autre, les nantis, riches négociants/commerçants et capitaines de l'industrie manufacturière ; soit, entre les forces vives de la production, d'une part, et le capitalisme florissant, de l'autre. Un clivage exacerbé qui s'inscrit dans un climat révolutionnaire propice à la recrudescence de la lutte des classes. Or, tout aussi repérable en est un autre qui, sans être pleinement en phase avec cette époque de convulsions sociales et politiques, tel qu'énoncé supra, est à prendre en compte dans semblable contexte où, collatéralement, cette ère de soubresauts contestataires est susceptible d'entraîner des vagues de subversion affectant d'autres ordres de la société, sociaux, moraux, religieux. À ce titre, le personnage haut en couleur de Borrén est à même d'être considéré comme un référentiel sociétal, reposant sur une symbologie enracinée dans des sociétés judéo-chrétiennes, dont le piédestal risque de vaciller.

Pour approcher le personnage, faire usage de l'adage latin selon lequel « *nomen est omen* » – le nom est présage/signe/pronostic/vocation – s'avère fructueux. En effet, du *Diccionario de Autoridades* il ressort que « borren », qui signifie l'arçon de la selle, tire son origine de la matière dont celui-ci a été garni : « parece se dixo así por estar embutidos de

borra » (RAE 1969 : 656.) Ce que confirme María Moliner : « del latín tardío, "burra", Borra » (1970 : 403). Quant à « borra », l'un comme l'autre de ces dictionnaires s'accorde sur l'acception suivante : « Pelo que se saca del paño al tundirlo » (Moliner 1970 : 401). Ce qui correspond à une opération consistant à : « couper à ras les poils d'une étoffe, à tondre du drap » (*Larousse* 2018 : 1154). María Moliner apporte un éclairage supplémentaire fort à propos : « Desperdicios que quedan en las operaciones de acabado de los tejidos de lana y algodón que se emplean para rellenar colchones, almohadas, etc., de mala calidad » (Moliner 1970 : 401). L'onomastique de ce patronyme de Borrén renvoie, par conséquent, à la bourre, ainsi définie par le *Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française* : « Amas de poils détachés de la peau de certains animaux et servant à garnir les harnais, les bâts » (Robert 1966 : 537). Ce qui, partant, place le personnage sous le signe du poil, – de la pilosité –, lequel en semblable société de type foncièrement patriarcal, est un marqueur hautement distinctif. Ce doit être, assurément, ce qui a conduit Pardo Bazán à opérer un tel choix pour ce patronyme emblématique, ingénieusement incarné par un personnage dont le colossal attribut pileux subnasal a pu lui être également suggéré par cette autre acception de « borra », recensée par le *Diccionario de Autoridades* : « Se llama también por alusión el pelo mui crecido de la barba, que es poblada y espessa » (RAE 1969 : 653).

En réalité, cette dernière définition donnée par ce Dictionnaire reflète précisément le normatif d'une société dans laquelle a été érigé un véritable ordre pileux répondant à des critères formellement codés. Avec l'apparition de Borrén, au chapitre III, est mise en exergue, par trois fois, sa particularité pileuse qui le distingue entre tous, certes, mais qu'il y a lieu de lier expressément à son statut social : c'est un « capitán de Infantería » (Pardo Bazán 2018 : 76)[1], un haut gradé de l'armée espagnole. Les deux premières fois, Pardo Bazán associe étroitement le grade à la moustache : « capitán [...] portador de formidables mostachos » (76), « capitán mostachudo » (76). C'est comme si elle tenait à établir une concordance patente, une homologie irréfutable, lesquelles, non sans ostentation, sont amenées à diffuser cette représentation du chef militaire. Il s'agit d'un capitaine – dont l'origine latine, *caput*, la tête,

1. Dorénavant le numéro des pages de cet ouvrage apparaîtront entre parenthèses.

prend immanquablement tout son sens –, non pas à la barbe fleurie, mais à la moustache plus que fournie, auquel doivent être forcément – et sans conteste – afférentes nombre de vertus/qualités qui sont les garantes de l'un des piliers intangible de la société, de la nation : la force, l'énergie, la puissance, mais aussi la virilité et, bien sûr, l'autorité/le pouvoir dans tout son polymorphisme. Et la troisième assertion, qui emprunte sa formulation au récit épique en recourant au déterminant d'exclusivité et de pondération emphatique – « El de los mostachos » (77) –, marque, en quelque sorte, le parachèvement de cette stature sociale, profondément intégrée dans le continuum de l'Histoire des société occidentales. Certes, et même si de tels attributs peuvent être sujets à caution, tournés en dérision, comme on le verra plus avant, il n'en demeure pas moins que, comme le rappelle malicieusement Pardo Bazán, ils caractérisent – peut-être caricaturalement – les acteurs d'un autre principe d'ordre – d'ordre public – , à savoir, les « guardias civiles » (177), porteurs, eux aussi, de « bigotazos formidables » (177), qui à eux seuls sont de puissants incitatifs au respect de l'ordre.

Dans cette société où la division des sexes est très prononcée, le sexe dit fort et le sexe dit faible se voient attribuer, assigner des fonctions, des missions s'inscrivant, bien souvent, dans des rapports de dominants à dominés. Et là encore, le poil est un élément de démarcation, de discrimination, on ne peut plus expressif. Quand il est délibérément ostentatoire chez l'homme et signe d'un pouvoir absolu, dans ce système d'opposition quasiment systématique, qui préside au fonctionnement intersexuel en semblable société, la présence pileuse chez la femme se doit d'être la plus discrète possible, quand elle ne doit pas être purement et simplement oblitérée. Apparaît, donc, à ce propos, un autre clivage d'ordre sexuel que Pardo Bazán a soin de bien mettre en évidence. Deux moments de l'existence de Amparo sont à remarquer à cet égard.

Tout d'abord, c'est, à proprement parler, l'éclosion de la puberté que se plaît à dépeindre Pardo Bazán avec beaucoup de tact, au chapitre VIII, lequel célèbre cette « coloración magnífica de aquella tez plebeya » (102), dont n'a pas eu raison le fard aristocratique. Elle procède, à cette fin, à l'élaboration d'un réel blason du visage féminin, où elle discerne, à la manière d'un peintre de la Renaissance que galvanise le modernisme naissant, chaque élément dans sa particularité chromatique : le front, les lèvres, le nez, le grain de beauté. Et parmi ceux-ci, elle se fixe sur « el

vello áureo que desciende entre la mejilla y la oreja, y vuelve a aparecer, más apretado y oscuro, en el labio superior, como leve sombra al esfumino » (102). L'on peut, pour sûr, mesurer tout ce qui sépare ce « vello », tout de discrétion, de décence, de sobriété, de délicatesse et de fraîcheur féminine, de la broussailleuse pilosité de Borrén. Certes, entre Amparo et ce capitaine, il est une différence d'âge appréciable, mais l'argument développé *supra* quant à cette différenciation sexuelle n'en est pas moins pertinent. Affublée d'une moustache, ou d'une barbe, Amparo n'aurait pas sa place dans cette société ; elle pourrait avoir vocation à intégrer quelque ménagerie ambulante, foraine. Sur ce clivage Pardo Bazán semble vouloir en révéler toute l'étendue, son point culminant. De là, le deuxième moment.

Lors du Carnaval de las cigarreras, au chapitre XXIII, Amparo et ses amies ont décidé de se livrer à des réjouissances privées à l'extérieur de la fabrique, en raison de la clémence du temps. Pensant – à tort – être à l'abri de tout regard contempteur, et surtout de tout regard masculin, Amparo « 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 quien pueda interpretar malignamente sus pasos y movimientos » (174). Elle s'adonne à une danse qui semble avoir affranchi son corps de toutes les servitudes, contraintes et tabous, sociaux et religieux. C'est alors que Pardo Bazán pointe l'un des aspects de la danseuse, qui est hautement notoire quant à cette impérieuse division sexuelle : « su impaciente y rebelde cabello se salía a mechones de la gorra, como revelación traidora del sexo al que pertenecía el lindo grumete » (174). Ainsi qu'il l'est explicitement stipulé, – et Carnaval ou pas –, sous peine de se voir désignée à la vindicte populaire, la jeune femme ne saurait sous aucun prétexte laisser sa chevelure découverte. Amparo sait pertinemment qu'il lui faut – en toute occasion – couvrir ses cheveux et ne pas laisser la moindre mèche déborder de sa coiffe, sous laquelle elle aura au préalable arrangé ses cheveux en chignon. Ainsi apparaît-il que la pilosité répond à des codes des plus stricts qui ne sauraient être enfreints.

Cet ordre pileux, tout autant que le monde du travail, est sujet à tangages en raison même de ces temps orageux qui s'en prennent aux fondements de l'édifice social et politique. La pilosité ne saurait être à l'abri, bien au contraire. Il va de soi, dans de telles conditions, que

Borrén, personnage emblématique en la matière, présente l'idonéité plus que suffisante pour se retrouver sur la sellette. À remarquer, tout d'abord, qu'on ne connaît point de prénom – *praenomen* – pour ce personnage ; seuls sont mentionnés son nom – *nomen* –, Borrén, et son surnom – *cognomen* – « El de los mostachos ». N'y a-t-il pas chez Pardo Bazán la volonté d'en faire un type, une entité, en le privant de cette individualisation qu'apporte le prénom ? Ou, veut-elle en faire, tout de go, un être manqué ?

La première vision qu'elle en donne au chapitre III, correspond tout à fait à celle d'un être dont la fonction sociale, un militaire conquérant, s'accommode impeccablement à ce rôle qu'il endosse bien volontiers – et dont il semble tirer gloire – au milieu des siens : c'est-à-dire d'un chasseur/prédateur sexuel dont il revendique toute l'animalité ; à cet égard ses énormes moustaches ne sont pas de moindre importance pour attester de son appartenance à une telle engeance. La renforcent un sens olfactif très développé, une délectation buccale des plus goulue, et un regard plus que perçant. À cela s'ajoute tout un jeu de mains qui modèle imaginairement le corps de la future proie, et qui déjà l'étreint et la tenaille. Il est chez Borrén cette obsession de la proie féminine, dévoilée dans toute la crudité du viol à venir ; l'image de l'opération d'excavation lui permettant d'accéder à l'amphore en est une preuve sans conteste : « como un arqueólogo miraría un ánfora acabada de encontrar en una excavación » (77). Un tel comportement chez un capitaine à l'égard d'une adolescente d'à peine treize ans fait ressortir chez lui des traits bien peu flatteurs – obscénité, immoralité, cynisme – exprimant, en fin de compte, le peu de cas qu' il fait de la gent féminine. De tels traits, bien évidemment, n'ont rien de désobligeant dans une société fondée sur cet ordre pileux et ses apanages.

Un an après cette première vision, Pardo Bazán provoque cette deuxième rencontre entre Borrén et Amparo dont le physique a notablement changé, ce qui induit chez le militaire un surcroît d'obsession sexuelle qu'il exprime en des termes d'une gravelure on ne peut plus expressifs et sans détour : « Esto empieza a picar como las guindillas » (85). Borrén reprend, à l'évidence, ce lieu commun sur l'hystérie, une affection qui semble le propre des femmes depuis l'Antiquité – « tota mulier in utero » –. L'usage du démonstratif neutre en dit long sur cette excitation salace qui s'est emparée de lui en désignant le propre corps de'Amparo. Et

comme corollaire obligé de telle représentation incessamment rebattue au long des siècles, surgit en son esprit cette vénalité du corps féminin : « Vas a valer más pesetas con el tiempo… Hombre, ¿no repara usted, Baltasar, lo que ganó desde el año pasado? » (87). Un corps, tout compte fait, qu'il considère comme une simple marchandise : « Lo que es de otra cosa, no entenderé, hombre, pero de ese género… » (99).

La question qui se pose à présent, après avoir cerné autant que possible le personnage de Borrén, c'est sous quel angle Pardo Bazán désire-t-elle qu'il soit véritablement préhendé ? Elle l'a présenté avec force traits saillants, illustratifs ô combien de cet ordre pileux. Eu égard à ce qui a été précisément mis en relief par Pardo Bazán, ne peut-on, déjà, avoir une idée précise de ce qui anime, soutient, son écriture ? Il coule de source qu'il est dans son intention de procéder à une accumulation de traits qui tous ressortissent au disproportionné, au discordant, au caricatural et finalement au grotesque. Ce faisant, elle développe un jeu, notamment sur les registres que lui offre sa propre langue. Ainsi, par exemple, ce qui peut être pris sous un angle à résonance épique – par ailleurs tout à fait justifié, tel ce *cognomen*, « El de los mostachos » – peut tout autant être considéré sous un angle autre, tel que celui de la dérision, de l'humour, et, bien sûr, de l'ironie la plus mordante. On l'aura compris, c'est avec ce mode d'écriture qu'évolue Pardo Bazán, instituant, de ce fait, un pacte de lecture avec son lectorat, consistant, justement, à l'amener dans son propre jeu, à le faire réellement participer, pour qu'il savoure au mieux ce qu'elle a à cœur d'exprimer. Lorsque parlant de la « métamorphose » (101) corporelle d'Amparo, au chapitre VIII, elle se réfère ainsi à Borrén : « No se equivoca un inteligente como él al calificar una obra maestra » (101). Il y a lieu, bien entendu, de prendre cette phrase avec tout l'humour – grinçant – qu'il convient. L'humour, ici, se manifestant dans un décalage, un déphasage sans appel, en cette « suspension d'évidence » dont parle Robert Escarpit (1981 : 88). Toutefois, pour Pardo Bazán, la voie étant frayée, il est nécessaire de procéder à la sape de l'ordre pileux. Ce qu'elle va opérer en deux temps bien marqués.

Il revient à la Comadreja, qui a la langue bien pendue, de jeter le discrédit sur les signes extérieurs qu'exhibe le personnage de Borrén, pour ensuite en culbuter tout le puissant ascendant. La Comadreja a cette assertion sur Borrén qui détruit davantage son *cognomen* en faisant usage du suffixe augmentatif péjoratif, puis réduit son verbe à une bave

écumeuse issue d'un faitout de cuisine, révélant de la sorte le frelatage du personnage : « ¿Y el amigote, el de los bigotazos que parece que habla dentro de una olla? [...] Un baboso con todas: a todas nos dice algo, y el caso es que con ninguna, chicas. Podéis creerme: ni eso. Tan aficionado a jarabe de pico, y tiene más miedo a una mujer que a los truenos » (119).

C'est au chapitre XXIII que Pardo Bazán use de toute sa finesse et de sa causticité pour découvrir la vraie nature de Borrén. Même si « chochear » (175) signifie « s'embéguiner », la sottise, le ridicule, lui sont consubstantiels. De plus, « chochear » a également le sens de « radoter » (chez un vieillard qui souffre de pathologie mentale). Et Borrén a « chocheado » sa vie durant ! Pardo Bazán joue habilement de ce verbe pour se jouer, d'entrée, du personnage. Et très vite, elle met l'accent sur son côté falot où l'insignifiant le dispute au burlesque lorsqu'il est question, notamment, « d'esthétique appliquée » (175) : « La originalidad del caso está en que, con toda su afición a las faldas y sus profundos conocimientos de estética aplicada, no se refería de Borrén la más insignificante historia » (175). Ce qui a pour conséquence que, malgré l'envergure de ses moustaches, de son verbe, et de sa stature de conquérant, les jeunes filles de Marineda font des gorges chaudes de ses bizarreries, de ses tics, et l'ont déboulonné du socle de sa statue depuis belle lurette : « cuentan que las chicas, guiadas por infalible instinto, lo trataban como se trata a los inofensivos, a los mandrias; aunque él se derretía, acaramelaba y amerengaba todo, jamás lo tomaron por lo serio » (176). Le personnage, qui est assurément un cas, se dévoile sous son vrai jour : c'est un pitre, un fantoche, une marionnette, à l'image de ces « guardias civiles de madera que suelen colocarse en el frontispicio de los hórreos y molinos: a despecho de sus bigotazos formidables, bien se les conoce que son muñecos » (177). Borrén se dégonfle comme l'homme en baudruche qu'il est réellement : « a pesar del exagerado carácter viril que a primera vista le imprimían los cerdosos mostachos, las pobladas cejas y la prominente nuez » (177). Enfin, et comme pour parachever cette mise en pièces de ce personnage, Pardo Bazán lui réserve cette pointe d'humour acerbe lorsqu'elle commente elle-même ce rôle de Méphistophélès qu'elle prête à Borrén auprès de Baltasar : « ¡Pobre diablo! » (177).

Ainsi qu'on a pu le constater, Pardo Bazán se prévaut d'un jeu tout de finesse malicieuse – qui épouse de très près celui qui est propre à

la parodie – pour mettre en évidence, et en question, tout un héritage trichologique (Bromberger 2015 : 27) qui fait encore autorité en cette deuxième moitié du XIXe siècle. À sa manière, elle en rappelle toute la rigidité normative, à l'origine d'une discrimination sexuelle, que manifestement elle ne peut se résoudre à accepter. Aussi ne se prive-t-elle pas, avec ce personnage de Borrén, d'en faire mesurer toute la fourberie, l'imposture. Ce faisant, on peut supposer qu'elle tire profit de la circonstance historique, de ce climat de remise en cause des fondements de la société, pour y inclure le combat qu'elle mène avec opiniâtreté conte l'injustice et l'inégalité dont souffrent les femmes. Enfin, l'on peut associer ce dernier à sa lutte contre ce mythe national du donjuanisme dont elle désirerait tordre le cou. L'époque y souscrit qui fait la part belle à la fille d'Hérodiade (Dottin-Orsini 1996 : 9-76).

BIBLIOGRAFÍA

BROMBERGER, Christian (2015.) *Les sens du poil. Une anthropologie de la pilosité.* Paris. Creaphisedition.

DOTTIN-ORSINI, Mireille (1996). « Le banquet d'Hérode ». *Salomé. Figures mythiques.* Paris. Éditions Autrement. 9-76.

ESCARPIT, Robert (1981). *L'Humour.* Paris. Presses Universitaires de France.

MOLINER, María (1970). *Diccionario de Uso del Español. A-G.* Madrid. Editorial Gredos.

Le Petit Larousse illustré. (2018). Paris. Larousse.

PARDO BAZÁN, Emilia (2018). *La Tribuna.* Benito Varela Jácome (ed.). Madrid. Cátedra.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1969). *Diccionario de Autoridades. A-C.* Madrid. Editorial Gredos.

ROBERT, Paul (1966). *Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française. Tome premier.* Paris. Le Robert.

EL FINAL DE *LA TRIBUNA*

José Manuel González Herrán
Universidade de Santiago de Compostela

Hace más de veinte años, en un congreso sobre Blasco Ibáñez, en Valencia, presenté una comunicación (recogida luego en las correspondientes Actas, González Herrán, 2000) sobre el capítulo X y último de su novela *La barraca*. Poco después publiqué un trabajo en el que estudiaba el final de la novela *La Regenta*, comparándolo con las secuencias finales de la versión que Méndez–Leite dirigió para TVE (González Herrán, 2002). Y en un coloquio sobre *clôture textuelle*, en Burdeos, me ocupé del final de *Los Pazos de Ulloa*, en un trabajo recogido en el volumen recopilatorio de aquel encuentro (González Herrán, 2011). En todas esas ocasiones dediqué las respectivas introducciones a formular los presupuestos teóricos y revisar la bibliografía sobre esa cuestión del final de la novela. Dados los límites de esta comunicación, prescindiré aquí de ese planteamiento, remitiéndome a aquellos trabajos míos.

En todo caso, me importa recordar que en todos ellos partía de esta constatación de Marco Kunz: «las últimas páginas de una novela son el lugar donde convergen y finalizan los diversos estratos del texto» (Kunz 1997: 377), de modo que ese *cierre*, *conclusión* o *desenlace*, por constituir su *final*, además de rematar la sucesión de acontecimientos de la historia, la dota de *sentido* o *finalidad*. Como observó Philipe Hamon «il est certain que le problème de la *fin* du texte (sa *clausule* proprement dite) est lié à celui de sa *finalité* (de sa fonction idéologique, ainsi que du projet de l'auteur)» (Hamon 1975: 499). O, para decirlo con palabras

de Gonzalo Sobejano, «el *fin* de una novela designa tanto su término textual (el *final*) como el cumplimiento de su intención (la *finalidad*)» (citado por Kunz 1997: 26–27).

De acuerdo con tales presupuestos, analizaré el final de la novela pardobazaniana de 1883: más concretamente, sus capítulos XXXVII y XXXVIII (reproducidos en el *Apéndice*). Ocasionalmente, me referiré también al borrador manuscrito de la novela, del que se conservan algunos fragmentos.

Recordemos los episodios inmediatamente precedentes, para mejor comprender este desenlace de la historia que ahora concluye. Amparo, tras asistir con su amiga Ana a la representación del drama *¡Valencianos con honra!* (cfr. Sotelo Vázquez 2005), cuyo espíritu revolucionario conmueve la pasión de la cigarrera, abandona el teatro doblemente excitada: al entusiasmo provocado por el espectáculo se añade la irritación que le produce ver cómo su supuesto prometido, Baltasar Sobrado –padre del hijo que espera–, instalado en el palco de los García, exhibe su confianza con la familia a cuya hija corteja públicamente. Furiosa y humillada, *la Tribuna* amenaza con ir a apedrear la casa de su odiada rival, pero, al llegar al «impasible edificio [...] impotente contra los muros blancos», se conformará con un gesto de oscuro simbolismo: «recogió un trozo de ladrillo que la casualidad le mostró, a la luz de un farol, caído en el suelo, y con airada mano trazó una cruz roja sobre la oscura puerta reluciente de barniz»[1]. Con esa frase se cierra el capítulo XXXVI, de modo que el siguiente nos sitúa pocos días más tarde, en los prolegómenos de lo que «por fin» llegará en el XXXVIII y último.

Lo que entonces llegará será la República, pero antes que ella lo hará el hijo de la cigarrera: a eso se refiere el simbólico título (difícil de descifrar para un lector poco familiarizado con los referentes mitológicos) de este capítulo XXXVII, «Lucina plebeya». Una rápida consulta a la Wikipedia nos informa que *Lucina*, «es la diosa que presidía el nacimiento de los niños y se encargaba de auxiliar a las mujeres durante el parto»; diosa que en esta ocasión es plebeya, porque la parturienta es una obrera de la Fábrica de Tabacos. De modo que el asunto del capítulo será el parto de Amparo, descrito de modo magistral por una escritora

1. No localizo los fragmentos de la novela que citaré porque me remito a los dos capítulos reproducidos en el *Apéndice*

que –no lo olvidemos– a estas alturas de su biografía había pasado tres veces por ese trance.

Pero, como ya dije, no es solo el nacimiento de una criatura, sino también, y casi de manera simultánea, el de un nuevo régimen político: la tan esperada y deseada República, que viene a resolver la crisis de la monarquía de Amadeo de Saboya, popularmente llamado «Macarroni», como bien recuerda su primer párrafo. Párrafo cuya función no es otra que la de enmarcar un episodio de la pequeña historia (la de Amparo) en el acontecimiento de la Historia de España que está a punto de suceder: «viene la república... mañana se proclama». Estamos, pues, en las primeras horas del 11 de febrero de 1873, anunciado con desfavorables augurios meteorológicos («que diluviaba, que de noche se habían oído varios truenos»).

En esa desapacible mañana, Amparo siente la tentación de quedarse en casa, al calor de mantas y cobertores; pero puede más su ansia por tener noticias de lo que se anuncia, lo que ya viene... Sin embargo, lo que ahora mismo viene es algo más íntimo, anunciado con una imagen de poderosa expresividad, cuando siente «en las entrañas dolorcillos como si se las royese poquito a poco un ratón»; sensación que Amparo traduce con «la terrible idea de llegaba la hora», y que le provoca una contradictoria mezcla de sentimientos, derivados de su compleja situación, como seducida y abandonada: de un lado, «anonadamiento y quietud»; de otro, «vergüenza y aflicción». Tanta, que se promete «no pedir socorro, no llamar a nadie».

Pero aquel ratoncito que le roe las entrañas –otra vez la certera imagen– reanuda su actividad («de nuevo le pareció que le mordían los intestinos agudos dientes»), cuando recibe la visita de su amiga Ana. Advertida esta del ya inminente trance, procede avisar a la señora Pepa, «la insigne comadrona»; no sin antes cumplir otro encargo: llevar a la paralítica madre de Amparo su pobre desayuno («la cascarilla», que el *DRAE* define como 'cáscara de cacao tostada, de cuya infusión se hace una bebida que se toma caliente'[2], y que en los de su clase sustituye al café), evitando enterarle de lo que pasa («dile que me duele la cabeza... no le digas la verdá, por el alma de quien más quieras...»)

2. <https://dle.rae.es/cascarilla?m=form>.

Casi dos horas tardará Ana en traer a la partera, advierte el narrador: dato significativo, no solo para marcar el *tempo* de la acción, sino para acentuar la dolorida soledad de Amparo: «a veces un dolor lento y sordo la obligaba a incorporarse apoyándose sobre el codo, exhalando reprimidos ayes». La llegada y entrada de la señora Pepa se describe con rasgos grotescos, tan expresionistas que cabría considerar (anacrónicamente) como cuasi esperpénticos: «un bulto enorme [...] dos magnos chanclos que embarcaban el agua llovediza [...] un paraguazo de algodón azul con cuento y varillas de latón dorado [...] bufaba [...] y resoplaba, ahogándose [...] como un monstruo marino en la angosta tinaja en que el domador lo enseña»; algo así como una foca en su piscina...

Llegamos al momento culminante del episodio: la escena del parto; texto que conviene leer con atención, para evitar la errónea interpretación, muy extendida, que de ella se ha hecho, ya desde el momento mismo de la aparición de la novela.

Cuando regresa Ana trayendo a la comadrona, ambas entran primero en la habitación de la paralítica madre de Amparo, que «estaba deshaciéndose de ver que ni podía ayudar a su hija en el trance, ni acompañarla siquiera; aquella habitación era tan próxima a la calle, que ni soñaba en traer allí a la paciente». Es decir: hay dos escenarios diferentes, y mientras la partera entra «donde la llamaba su deber» (es decir, el cuarto de Amparo), «el mozo [Chinto, que está allí «semejante a un palomino atontado»] y la vieja [la madre encamada] se quedaron tabique por medio, ayudándose a sobrellevar la angustia de la tragedia que para ellos se representaba a telón corrido...» Notemos esa imagen teatral –como si en una representación no se abriesen las cortinas del escenario–, pues será recuperada por la autora en la polémica posterior suscitada por este episodio: lo que se quiere decir es que ni el mozo ni la vieja podrán ver la escena –el parto– que se representa al otro lado del tabique; como tampoco podrá verla el lector, situado con ellos en el cuarto de la tullida. La única información de lo que está sucediendo, «a telón corrido», será lo que nos pueda decir la comadrona: «a cada cinco minutos la señora Pepa entraba en el cuartuco llenándolo con su corpulencia descomunal, y ordenando militarmente a Chinto que corriese a desempeñar algún recado indispensable».

En los párrafos que siguen el narrador persiste en su actitud de hurtarnos lo que está sucediendo en el cuarto de Amparo: «Chinto entraba,

salía, dando zancajadas a través del lodo, trayendo a la exigente facultativa [...] En los breves intervalos que tenía de descanso el solícito mozo, se sentaba en una silla baja, al lado del lecho de la tullida [...] Hablaba así en voz baja, para no dejar de prestar oído a los lamentos de la paciente». Como eso es lo único que conseguiremos percibir, el texto describe de manera muy precisa, y con certeras imágenes, las quejas de Amparo,

> 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.

Mientras dura la espera (cuyo horario el narrador se encarga de sugerir: «la tarde de invierno [estamos en febrero] caía prontamente [...] Chinto encendió el candil de petróleo»), llegan algunas compañeras de la fábrica, que «entraban un momento, se ofrecían, se retiraban con ademanes compasivos». Y cuando «hacía un rato que el tabique no comunicaba queja alguna,

> De improviso se renovaron los gritos, que en el nocturno abandono parecían más lúgubres: durante aquella hora de angustia suprema, la mujer moribunda retrocedía al lenguaje inarticulado de la infancia, a la emisión prolongada, plañidera, terrible, de una sola vocal. Y cada vez era más frecuente, más desesperada, la queja.

Parece que la situación se complica: «Serían las once cuando la señora Pepa se presentó en el cuarto de la tullida, enjugándose el rostro con el reverso de la mano. Sobre su frente baja y achatada, y en su grosera faz de Cibeles de granito, se advertía una preocupación, una sombra.» Recordemos que todo empezó cuando Amparo, a primeras horas de la mañana, se disponía para acudir a su trabajo en la Fábrica; lo que significa que la situación lleva prolongándose dieciséis horas o más...

La comadrona comienza a abrigar serios temores, no tanto por la parturienta («Estas primerizas, como no saben bien el camino...») como por su propia responsabilidad: «uno no quiere embrollos ni dolores de cabesa, ¿oyes? Yo soy clara como el agua, vamos... y no se me murieron

en las manos, ¡porreta!, sino dos, en la edá que tengo... Después los médicos hablan... [...] a mi edá no gusta verse envuelta en cuentos... luego después, que si hizo así, que si pudo haser asá... que si la señora Pepa sabe o no sabe el oficio...». De modo que ordena a Chinto que vaya en busca del médico.

«Media noche era...[de nuevo, la precisión horaria]» cuando el convocado llega para hacer frente a la situación. Pero tampoco en este momento el narrador nos permitirá acceder al escenario del parto: «entró en el cuarto de la paciente, y se oyó la voz gruñona de la comadre, empeñada en darle explicaciones... / A eso de un cuarto de hora más tarde volvió el soldado de la ciencia a presentarse y pidió agua para lavarse las manos... Mientras Chinto buscaba torpemente una jofaina, la madre, llorosa, temblando, preguntaba nuevas».

Las impresiones del médico son tranquilizadoras: todo va bien («ese chico me dijo que se trataba de un lance muy peligroso, y me traje los chismes... no sé para qué: una muchacha como un castillo, con formación admirable, una versión que se hizo en un decir Jesús... Estamos concluyendo. Ahora la comadre basta, pero yo seré testigo»). Dicho lo cual, tras lavarse las manos «tornó a su puesto», mientras Chinto y los demás (el lector también) permanecen en el cuarto de la paralítica. De modo que solo pueden/podemos conocer el desenlace del parto por lo que oyen/oímos, algún tiempo más tarde (no se dice cuánto, pero la mecha de petróleo se ha consumido y la habitación queda «casi en tinieblas»): «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». Con ese 'gemido o llanto del recién nacido' (como define el *DRAE* esa palabra[3]), se cierra el penúltimo capítulo: así conocen los que esperaban en el cuarto de la paralítica –y con ellos, el lector– que el fruto de los amores de la cigarrera y el oficial acaba de nacer, bastante después de la media noche, en las primeras horas del 12 de febrero.

Antes de seguir adelante, volvamos a lo que aludí a propósito de las lecturas equivocadas –por superficiales– de cómo el texto de *La Tribuna* refiere «el parto de Amparo».

3. <https://dle.rae.es/vagido?m=form>.

Uno de los primeros críticos de la novela, José Ortega Munilla, que firmaba como «Un lector» en el periódico que dirigía, *El Imparcial*, escribía en su reseña del 31 de diciembre de 1883: «La escena que pone fin al libro es el parto de Amparo»; y advertía: «No porque la autora haya tenido la gentil osadía de contar el parto de *Amparo*, es *Amparo* una heroína del naturalismo» (Un lector, 1883). Algo en lo que, poco después, insistirá Luis Alfonso cuando, en una polémica con doña Emilia a propósito de su naturalismo, dice que «se complace [...] en exponer (sin duda como ofrenda a su penate Zola) algunos pormenores de un tratado de obstetricia al final de su novela más reciente» (Alfonso, 1884 ; en Pardo Bazán [1883], 1989: 361). Parece exagerado considerar como «pormenores de un tratado de obstetricia» la frase del médico «una versión que se hizo en un decir Jesús», que es lo más concreto que ahí se dice sobre el parto.

Como muestra de cómo ese tópico ha llegado hasta nuestros días, citaré a dos de sus biógrafas, que se refieren a «ciertos detalles ginecológicos [que en] las últimas páginas de *La Tribuna* narran el parto de la protagonista» (Acosta 2007: 206), o al «durísimo parto (contado con detalles que de nuevo repugnaron a los críticos más conservadores)» (Burdiel 2019: 175). Es decir que ha quedado ya como un tópico crítico (tan erróneo como suelen ser la mayor parte de los tópicos) afirmar que el supuesto naturalismo de *La Tribuna* se ejemplificaría en los escabrosos detalles con que la autora refiere y describe el parto de la cigarrera.

Pues bien, según hemos podido comprobar en nuestra lectura comentada del texto, no hay tal cosa, sino todo lo contrario, si nos fijamos en cómo se narra el episodio y desde qué punto de vista lo describe la voz narrativa. La propia autora lo explicaba muy bien cuando, respondiendo a aquellas acusaciones de Luis Alfonso, recordaba el recurso teatral que antes noté:

> los detalles de obstetricia de *La Tribuna*, [son] harto más sucintos y velados que los que a cada instante se oyen en conversaciones y diálogos de gente bien educada, de señoras que se refieren mutuamente sus andanzas en tan apurado trance [...] 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. (Pardo Bazán, 1884; en Pardo Bazán [1883], 1989: 368)

Aclarada esta importante cuestión, volvamos al texto en el momento en que lo habíamos dejado; ese llanto del recién nacido que cierra magistralmente el capítulo XXXVII.

Importa señalar que el borrador manuscrito de la novela (que puede consultarse en el Archivo de la Real Academia Galega, en A Coruña, y también en la versión digital en la correspondiente página web[4]), muestra en este punto interesantes diferencias con la versión publicada que venimos comentando. La principal es que no hay separación del relato en dos capítulos diferentes; el momento del nacimiento se refiere de manera similar: «Se oyeron dos o tres gritos supremos, uno sobre todo, al cual siguió débil vagido»; a lo que añade, en punto y aparte, una aclaración innecesaria («Aún no había amanecido cuando un nuevo ser vino a este mundo») y una información tampoco relevante: «El médico salió del cuarto, dijo –Volveré– y se fue a recobrar el interrumpido sueño a su casa». Por cierto que, como curiosidad textual, cabe indicar que en este lugar del manuscrito pueden leerse al margen unas líneas que no pasaron a la versión definitiva: «En la casa, después del nacimiento, hubo algo de ese buen humor que comunica la fecundidad, aún la fecundidad furtiva». Y el párrafo que sigue en el borrador no indica cambio de capítulo, pero nos sitúa ya en otra jornada: «Cuando al día siguiente el médico volvió halló a la paciente sin calentura aún, pero inquieta, intranquila. Envuelto en un viejo mantón había como un muñeco inmóvil a su lado».

Nada de ello pasará a la versión publicada, en la que no hay esa nueva visita del médico: tras la elipsis temporal marcada por la pausa entre los dos capítulos, el último de la novela se abre en «las primeras horas» de una fecha histórica. Porque la exclamación del título («¡Por fin llegó!») no se refiere tanto a la criatura recién nacida como a ese otro nacimiento, el de un nuevo régimen político que, simultáneamente, se está produciendo –o se ha producido ya– en Madrid. Algo que muy probablemente ignora el lector de hoy (salvo que conozca muy bien la historia española del siglo XIX), pero que todavía estaba muy presente

4. <https://arquivo.galiciana.gal/arpadweb/es.ga.15030.arag/gl/consulta_archivos/busqueda.do>.

cuando apareció la novela, en diciembre de 1883: solo diez años más tarde de la llegada de la Primera República, el 12 de febrero de 1873 (cfr. González Herrán 2012: 113).

Pero no adelantemos acontecimientos: estamos en la mañana de esa histórica jornada; también para nuestra cigarrera, que acaba de ser madre: «Amparo descansa abismada en el reposo inefable de las primeras horas». Pero no durará mucho ese reposo, porque «vuélvele la memoria y la conciencia de sí misma». Lo que le preocupa es su situación como madre soltera y acaso abandonada, de modo que envía a Chinto en busca del oficial, para anunciarle el nacimiento de su hijo: «Le dirás que tengo un niño... ¿oyes? No vayas a equivocarte... [...] no sea que digas una niña, tonto; un niño, un niño [...] Y que ya sabe lo que me ofreció... y que si quiere ponerse por padre de la criatura... y que mañana se bautiza».

Mientras el mozo sale a cumplir el encargo, llega Ana, la fraternal amiga de Amparo, a conocer al pequeño. El narrador aprovecha la ocasión para ofrecernos una hermosa y sentida descripción –que no dudo en considerar fuertemente condicionada por la condición femenina de la autora– del recién nacido y su comportamiento:

> sacando del tibio rincón donde yacía, un bulto, un paquete, un pañuelo de lana, entre cuyos dobleces se columbraba una carita microscópica amoratada, unos ojuelos cerrados, unas faccioncillas peregrinamente serias, con la seriedad cómica de los recién nacidos. Ana empezó a hablarle, a decirle mil zalamerías a aquel bollo que del mundo exterior sólo conocía las sensaciones de calor y frío; buscó una cucharilla y le paladeó con agua azucarada; arregló la gorra protectora del cráneo, blando y colorado como una berenjena, y después se sentó a la cabecera del lecho, depositando en el regazo el fajado muñeco.

Ana es portadora de noticias que supone gratas para Amparo: le han dicho que los García «se largan esta tarde para Madrí, porque tuvieron parte de que ganaron el pleito y van a arreglarlo allá todo»; y lo más importante: «Me dijo esa misma chica que hoy sin falta venía la República...» Pero la noticia más grave la trae Chinto, que «parecía hallarse muy turbado».

Es notable la maestría del texto para transcribir la cautelosa manera con la que el mozo administra gradualmente su penosa información,

dicha «con su estropajosa habla de paisano[5], que salía a relucir de nuevo en los lances difíciles»:

> No se puede andar... Todo está revuelto... La gente corre como loca por las calles... Allí... dice que se marchó el Rey... Que en Madrí hay República [...] están poniendo trapos de color en los balcones... [...] fui al cuartel... y allí no estaba... [...] Chinto se devanó los sesos buscando una fórmula diplomática–. Dice que no está en el pueblo, porque... porque ayer se marchó a Madrí.

Antes de seguir adelante, puede resultar interesante comentar algunas de las diferencias que muestra aquí el borrador manuscrito. La información del muchacho es algo diferente, tanto en su manera de expresarla como en los detalles: «Chinto recelaba y buscaba una fórmula diplomática. Que dice que se va para un sitio que le llaman Pamplona... destinado... que sale ahora mismito el barco... y que cuando vuelva para acá...» Y así se describe la reacción de la cigarrera: «se incorporó, de esta vez totalmente, y trágica, impúdica con el impudor de la desesperación, echando atrás las sábanas sin reparo, vociferó:/ –Infame, ladrón de mi honra... así me cumple sus palabras! pero dónde está la justicia... donde está la verdad... dónde están...»

La versión publicada, además de suprimir la alusión al impudor de la muchacha, se detiene a describir su gestualidad, tan desmesurada como cabría esperar en una lectora de folletines[6] y espectadora de melodramas:

> Quiso abrir la boca Amparo y articular algo, pero su dolorida laringe no alcanzó a emitir un sonido. Echose ambos puños a los cabellos y se los mesó con tan repentina furia, que algunos, arrancados, cayeron retorciéndose como negros viboreznos sobre el emboce de la cama... Las uñas, desatentadas, recorrieron el contraído semblante y lo arañaron y ofendieron...
>
> –Lárgate, que me voy a levantar –dijo por fin a Chinto–, a ver si reúno gente y quemo aquella maldita madriguera de los de Sobrado.

5. No puedo detenerme aquí en la explicación y valoración de ese comentario del narrador a propósito del habla de Chinto (evidentemente, su nativa lengua gallega), lo que nos permitiría plantear la compleja relación de Emilia Pardo Bazán con la lengua de su país.

6. Sobre Amparo lectora de folletines, véanse, entre otros, McKenna 2004; Tsuchiya 2008.

Se produce aquí otro de los momentos culminantes de la escena, cuando el mozo, en vez de obedecer esa orden de expulsión, se acerca al lecho «donde jadeaba Amparo partida, hecha rajas por el horrible esfuerzo de su cólera», para formular su generoso y descabellado ofrecimiento: «no te aflijas, no te mates... Allí... yo... yo me pondré por padre y nos casaremos si quieres... y si no, no... lo que digas». El airado rechazo de la joven madre es el que cabría esperar, si recordamos sus sentimientos y actitud hacia Chinto a lo largo de la novela (cfr. Sotelo 2002): «¡Sal, sal de ahí, bruto... ¡Quieres condenarme!». Pero, más que la respuesta, importa destacar la brillante comparación, de inequívoco sabor naturalista, con la que se califica el tono y el gesto con que la cigarrera considera aquel ofrecimiento: «como generosa yegua de pura sangre a la cual pretendiesen enganchar haciendo tronco con un individuo de la raza asinina». Por cierto que este adjetivo (tan insólito que hemos de buscar su significado en el *DRAE*: 'perteneciente o relativo al asno'[7]) no se empleaba en el borrador manuscrito, donde leemos «de la raza asnal».

Y cuando la joven madre abandonada, a quien el narrador se refiere –y no de manera inocente– como «la oradora», reitera sus incoherentes reclamaciones («¡Justicia [...], justicia! ¡Justicia al pueblo... favor, madre mía del Amparo! ¡Virgen de la Guardia!, ¿pero cómo consientes esto? ¡La palabra, la palabra, la palaaaabra... los derechos que... matar a los oficiales, a los oficia...»), su amiga Ana tiene una idea feliz, para aliviar su desesperación:

> Tomó el muñeco vivo, y sin decir palabra, lo acostó con su madre, arrimándolo al seno, que el angelito buscó a tientas, a hocicadas, con su boca de seda, desdentada, húmeda y suave. Dos lágrimas refrigerantes asomaron a los párpados de la Tribuna, rezumaron al través de las pestañas espesas, humedecieron la escaldada mejilla, y en pos vinieron otras, que se apresuraban desahogando el corazón y aliviando la calentura incipiente...

Hemos llegado al final de la escena, y también de la novela: no se dice cuánto tiempo ha transcurrido, pero cabe suponer que estamos ya al final de la jornada, cuando las cigarreras regresan de su trabajo en la fábrica. Fijémonos en la manera impresionista con que se describen las

7. <https://dle.rae.es/asinino?m=form>.

sensaciones y el ambiente de esa tarde: «las ráfagas de la triste brisa de febrero silbaban en los deshojados árboles del camino y se estrellaban en las paredes de la casita». Todo ello con el fin de preparar el momento culminante, ese grito que proclamará la llegada de lo anunciado en el título del capítulo.

Pero antes de profundizar en lo que ese grito aporta al sentido de la novela, puede ser interesante comentar las sutiles diferencias que advertimos en el borrador manuscrito, perfectamente legible en este párrafo final:

> Reinó el silencio. Fuera, las ráfagas de la triste brisa de febrero movían los árboles del camino y estremecían las paredes de la casita. Oíase el paso de los grupos de cigarreras que volvían de la fábrica; pero no era el paso elástico, igual, acompasado de otros días; algún sacudimiento nervioso las agitaba; oíanse las voces hablando aprisa, y de uno de los grupos, al atravesar por delante de la casa de Consolación, salió una voz vibrante gritando:
>
> –¡Viva la república!

Ante todo, hay que advertir que la primera frase («Reinó el silencio») está sobreescrita en la línea, con una flecha que enlaza con el comienzo del párrafo siguiente («Fuera, las ráfagas...»), como si fuese un añadido posterior. La versión definitiva suprimirá la frase (que, a mi juicio, era muy acertada, para marcar, con esa pausa silenciosa, la transición al momento final). Menos significativo me parece el cambio de «fuera» por «al exterior»; pero sí lo es la referencia al efecto del viento sobre la casita: «estremecían las paredes» es menos intenso y amenazador que «se estrellaban en las paredes». Notables son también los cambios en la alusión al paso de las cigarreras: lo que en el borrador era «elástico, igual, acompasado de otros días», se convierte en «pisadas iguales, elásticas y cadenciosas como las que solían dar al retirarse a sus hogares diariamente». Y cuando describe cómo es la marcha en ese día, las frases «algún sacudimiento nervioso las agitaba; oíanse las voces hablando aprisa», se cambian a «un andar caprichoso, apresurado, turbulento».

Con todo, la modificación más notable se produce en el momento del grito: en la versión manuscrita la «voz vibrante», única, que emite la proclama lo hace de manera deliberada, el pasar por delante de la casa de la cigarrera, como si su intención fuese enterar a la compañera que allí vive, entusiasta defensora del nuevo régimen, de que este por

fin ha llegado. La versión definitiva, además de eludir esa intención, hace que el grito sea colectivo («algunas voces») y –lo más importante– añade al término 'Republica' el calificativo que habría de caracterizarla. Modificación aparentemente leve, pero muy significativa; a lo largo de la novela, cuando Amparo y sus compañeras soñaban con su advenimiento, siempre lo hacían con esa precisión: «desde el primer instante –leemos en el capítulo IX– la forma republicana invocada fue la federal. Nada, la unitaria no servía: tan sólo la federal brindaba al pueblo la beatitud perfecta» (Pardo Bazán 1999: 460). Y no olvidemos que el «Pacto Federal Galaico–Asturiano», firmado en A Coruña el 18 de junio de 1869 (que es el referente de la «Unión del Norte» de los capítulos XVI a XIX) terminaba con el mismo grito que cerrará la novela:

¡¡VIVA LA REPÚBLICA FEDERAL!![8]

Otra curiosidad importa señalar a propósito de esa escena, en la que la Historia con mayúsculas (la proclamación de la Primera República española) se mezcla con la pequeña historia de una pobre mujer (el nacimiento del hijo de la cigarrera Amparo, *la Tribuna*). Como he recordado en otro lugar (González Herrán 2012: 216), se ha notado «la semejanza entre esa situación (los gritos de la calle, que al penetrar en el ámbito privado manifiestan cómo la Historia colectiva incide en la vida individual) y las líneas finales de *Nana*, de Émile Zola» (solo tres años anterior: 1880), cuando «en la soledad de su habitación en el *Grand Hôtel* de Paris, el abandonado cadáver de la protagonista manifiesta los indicios de su putrefacción, mientras llegan de la calle los gritos consiguientes a la recién declarada guerra franco–prusiana, en julio de 1870. «Nana restait seule, la face en l'air, dans la clarté de la bougie (...) La chambre était vide. Un grand souffle désespéré monta du boulevard et gonfla le rideau: "À Berlin! à Berlin! à Berlin"» (Zola 2003: 492)[9].

Aquí debería concluir mi comentario sobre «el final de *La Tribuna*», porque aquí termina la novela. Pero el borrador manuscrito que he citado varias veces continúa con un epílogo, lamentablemente incompleto,

8. Puede leerse su texto en González Herrán, 2019: 267–268.

9. Cito de la nota 4 de mi artículo «Historia, ficción y biografía...» (2012, p. 316). En ese texto menciono a Romero Tobar como responsable de esa observación (formulada verbalemente en un coloquio). Pero, según Pattison (1971), parece que ya lo había señalado M. G. Brown en su tesis doctoral de 1940, *La vida y las novelas de doña Emilia Pardo Bazán*, p. 297.

pues solo se conserva su párrafo inicial: 7 líneas al final de una cuartilla, sin que conozcamos lo que seguía. Lo transcribo literalmente, con los mínimos comentarios:

Después del título «Epílogo», leemos, entre paréntesis: «(Lo pondré? Yo dudosa).– Lo pondré si quiero». Interesante vacilación, resuelta en la versión publicada. No quiso; de momento, porque, como luego diré, parece que, años más tarde, sí quiso.

Sigamos leyendo –y comentando– ese borrador. Debajo del título traza una pequeña raya horizontal y escribe, en punto y aparte: «Habían transcurrido dos años de república, y tres de restauración»; después de esa frase añade: «(mirar aquí detalles y apuntarlos)». Es decir que la autora se propone indagar y anotar los datos históricos, referidos a estos años (1873–1878) que necesita para reconstruir ese periodo; como sabemos que hizo cuando preparaba la redacción de *La Tribuna*[10]. El resto del párrafo evidencia una escritura segura, casi sin vacilaciones (solo hay una corrección, que indicaré).

> Consolación [así se llama *la Tribuna* en el borrador] había ascendido en la fábrica: era ama de rancho o capataza: reunía las condiciones, de ser la más apta en labores, de buenos antecedentes [esta frase, tachada y en su lugar sobreescrito: 'saber leer y escribir') y pasar de los veinte; y en cuanto a los buenos antecedentes morales, como una desgracia la tiene cualquiera y ella desde su mal suceso no había vuelto a tener tropiezo alguno ni sombra de él, podía considerársela como una de las más honradas obreras de la fábrica.

Lamentablemente, se han perdido (o, mejor dicho, no hemos encontrado) las cuartillas que seguirían –si se escribieron– de ese epílogo. Aunque conviene advertir que, en el lote correspondiente a los borradores y manuscritos de *La Tribuna* en el Archivo que los guarda (en la Real Academia Galega, en A Coruña), y también en la versión digital de ellos que puede consultarse en la correspondiente página web[11], sigue una cuartilla, erróneamente numerada como si fuese la siguiente a esta, pero que, si la leemos detenidamente, notamos que corresponde

10. Reproduzco y comento algunas de las notas manuscritas que se conservan, procedentes de esa fase de doucmentación previa, en González Herrán 2019: 264–266.

11. <http://arquivo.galiciana.gal/arpadweb/es.ga.15030.arag/gl/consulta/resultados_busqueda.do?id=212&forma=ficha&posicion=3>.

a un momento anterior de la novela: el final de la representación de *¡Valencianos con honra!*, en el capítulo XXXVI[12].

Dije antes que la autora no puso ese epílogo a su novela; pero añadí «de momento», porque, como saben los lectores de la novelística pardobazaniana, doña Emilia sí escribió una continuación de la historia narrada en *La Tribuna* en su novela *Memorias de un solterón*, publicada en 1896: trece años después de la que hoy nos ocupa. Como no puedo detenerme ahora a contarlo y explicarlo con el detalle que merece, nos conformaremos con un resumen, sumariamente comentado.

Para lo que ahora nos importa, baste señalar que en la novela de 1896, también ambientada en Marineda, Baltasar Sobrado es un personaje secundario, que pretende a una muchacha marinedina llamada Rosa Neira. En el capítulo X, el diálogo entre el narrador y Benicio Neira, padre de Rosa, nos informa de una antigua aventura amorosa de Baltasar:

> El defecto de Sobrado –dije deseoso de calmar algo la fiebre de ilusiones de Neira– es que siempre fue aficionado a las faldas, y a toda clase de faldas... Usted no desconocerá esa crónica.
>
> [...]
>
> –La historia de la cigarrera... ¡Bah! Debilidades humanas, debilidades humanas... En los pocos años deben disculparse ciertas cosillas...
>
> –Aquello –insistí yo– fue muy mal hecho, D. Benicio. Se trataba de una real moza, una tal Amparo, a quien en la Fábrica conocían por la *Tribuna*, porque entonces, que eran republicanas la mayor parte de las cigarreras, esa pronunciaba discursos y leía periódicos y hasta tomó parte en un motín...
>
> –¡Valiente sargentona!
>
> –No, pero tenga usted entendido que era honrada: una niña, una pobre criatura... y este Baltasar, entonces oficial de infantería, la sedujo, parece que con palabra redonda de casamiento.
>
> –¡Palabra de casamiento, palabra de casamiento! ¿Y quién la mandó a la muy simple a creer en cuentos de brujas? ¿Andan los oficiales por ahí casándose con las cigarreras? –protestó

12. Engañado, sin duda, por esa errónea numeración, Bernardi, 2007: 167, transcribe esta cuartilla como parte del «Epílogo» inédito de la novela

> D. Benicio, impaciente–. ¡Casarse! Famoso punto será la tal –prosiguió cada vez más extraviado por su cariño de padre.
>
> –¡Qué Neira de mi alma! –repliqué–. La muchacha era realmente intachable antes de que Baltasar la perdiese; y lo fue también después de ese desliz, porque hubo muchos galopos que quisieron recoger la herencia de Sobrado ... y se encontraron con la horma de su zapato, se lo aseguro a V. Ella siguió trabajando en la Fábrica, donde hoy es maestra; no se la conoció ni por casualidad otro devaneo, y además crió y mantuvo las consecuencias de las humoradas del Baltasarito... que no ha sido nunca para echar mano a la cartera y enviar unos billetes de Banco a esa desdichada, a fin de su hijo pudiese alimentarse mejor y educarse con algún decoro. Amparo ha sufrido crujías terribles de miseria, allá en los primeros tiempos, y pobre continúa, y su hijo más pobre aún, porque vive de su oficio de tipógrafo. (Pardo Bazán, 1999: 841–842).

Este tipógrafo es conocido en los ambientes obreros de Marineda como *el compañero Sobrado* porque (las leyes de la genética) es un activo líder obrero, sindicalista de ideología socialista. Pero lo más importante para el conflicto de la novela es que está decidido a conseguir que Baltasar cumpla, aunque hayan pasado bastantes años, la palabra prometida a Amparo: que se case con ella y –en consecuencia– reconozca al tipógrafo como su legítimo hijo. Con estas palabras se lo dice él mismo, cuando en el capítulo XXII se presenta, amenazador, en la casa de su padre:

> –He decidido... quieto, no se asuste, no se levante, señor de Sobrado, que repito que no trato de hacerle ahora mal ninguno... he decidido que, en el plazo improrrogable de tres días, contados desde este de hoy, a las doce de la mañana, se casará usted con mi madre, públicamente, legitimándome a mí al mismo tiempo. (Pardo Bazán, 1999: 931).

La amenaza es muy seria, si no lo hace: «tan cierto como que su hijo de usted soy... le mataré, y me mataré en seguida» (Pardo Bazán, 1999: 932). De modo que Baltasar, desestimada su primera intención (pagar a su hijo la cantidad que este exigiese), accede. Así se cuenta en el capítulo XXIII:

> La única gracia que pudo obtener el reo fue que la boda se verificaría al amanecer, de tapadillo, lo más tapadillo posible, y que después de la ceremonia saldrían los recién casados y el vástago

> en un coche a la quinta de la Erbeda, no regresando hasta que se calmase el asombro producido por tan peregrino enlace. El compañero ofreció también decir a todo el mundo que aquello era resolución espontánea y voluntad explícita de Sobrado; que nada le había obligado a la reparación sino su conciencia y su natural hombría de bien. Este programa se cumplió sin quitar punto ni coma; y tal fue el sigilo, y la boda tan impensada, que en los primeros momentos Marineda se dividió en dos bandos, uno que sostenía que casado estaba Baltasar, y otro que afirmaba que no había tal cosa, y que solamente por tapar la boca al compañero, Baltasar se lo había llevado al campo de mayordomo, y de ama de llaves a la Tribuna.
>
> Sin embargo, es imposible que en ciudades de la población de Marineda se guarde el secreto de acto tan importante y visible como una boda, y boda tan extraña como la del opulento Baltasar Sobrado con la infeliz cigarrera seducida y abandonada por él veintitantos años antes; y los refinamientos del sigilo, los encargos al párroco y testigos, y las propinas al monaguillo y acólito –cuantas precauciones adoptó el abochornado, corrido y aniquilado Baltasar–, fueron insuficientes para que la noticia no cundiese y se divulgase antes de terminar la semana en que se consumó el sacrificio (Pardo Bazán, 1999: 938–939).

Ahora sí que hemos llegado al final: «veintitantos» años después (es decir: en torno al de la publicación de esta novela, 1896), aquel niño nacido el 12 de febrero de 1873 consigue que su madre, Amparo la *Tribuna*, vea cumplida la palabra de casamiento que le había dado el oficial Baltasar Sobrado.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, Eva (2007). *Emilia Pardo Bazán. La luz en la batalla. Biografía*. Barcelona: Lumen.

ALFONSO, Luis (1989). «Cartas, son cartas», *La Época*, 31 de marzo de 1884; recogido en el «Apéndice» a mi ed. de: E. Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, Barcelona–Santiago de Compostela: Anthropos–Universidade de Santiago, p. 357-363.

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

BURDIEL, Isabel (2019) *Emilia Pardo Bazán*, Barcelona. Taurus.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (2000). «*La barraca*, capítulo X: una lectura», en J. Oleza y J. Lluch (eds.), *Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista.* Actas del Congreso Internacional celebrado en Valencia (Valencia: Generalitat Valenciana. Direcció General del Llibre i Coordinació Bibliotecària), vol I, p. 393-418.

____ (2002). «Finales de novela, finales de película: de *La Regenta* (Leopoldo Alas, 1884-1885) a *La Regenta* (Fernando Méndez-Leite, 1995)», en N. Mínguez Arranz (ed.), *Literatura española y cine*, Madrid: Editorial Complutense, p. 43-64.

____ (2011). «El final de *Los Pazos de Ulloa* (1886), de Emilia Pardo Bazán», en *La fin du texte* (textes réunis et présentés par F. Bravo), Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, p. 384-400.

____ (2012). «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, p. 309-320.

____ (2019). «Tiempo histórico / tiempo del relato», en D. Thion Soriano–Mollá (ed.), *CAPES espagnol. Épreuve de composition 2020. Emilia PARDO BAZÁN,* La Tribuna *(1883)*, París: Éd. Ellipses, p. 261-271.

HAMON, Pierre (1975). «Clausules», *Poétique*, 6, p. 495-526.

KUNZ, Marco (1997). *El final de la novela*, Madrid: Gredos.

MCKENNA, Susan M. (2004). «Reading Practices in Pardo Bazan's *La Tribuna*», *Letras Peninsulares*, 17.3, p. 559–570.

PARDO BAZÁN, Emilia (1884). «Reincidiendo», *La Época*, 14 de abril de 1884; recogido en el «Apéndice» a mi ed. de: E. Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, Barcelona–Santiago de Compostela: Anthropos–Universidade de Santiago, 1989, p. 364-370.

____ (1999 [1883]). *La Tribuna*, ed. y prólogo de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, en *Obras Completas*: vol. I, Madrid: Biblioteca Castro.

____ (1999 [1896]). *Memorias de un solterón*, ed. y prólogo de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, en *Obras Completas*: vol. III, Madrid: Biblioteca Castro.

PATTISON, Walter T. (1971). *Emilia Pardo Bazán*, New York: Twayne Publishers, 1971.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa (2002). «El personaje de Chinto en *La Tribuna*. Entre la caracterización naturalista y la mirada aristocrática de doña Emilia Pardo Bazán», *Moenia*, 8, p. 65-78.

____ (2005). «*¡Valencianos con honra!*, de Palanca y Roca, hipotexto de «Ensayo sobre literatura dramática revolucionaria» de *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna*, 3, p. 137-148; se puede consultar en: <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/49/46>.

TSUCHIYA, Akiko (2008). «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] (1883). «*La Tribuna*, novela original por doña Emilia Pardo Bazán», *El Imparcial*, 31 de diciembre de 1883.

APÉNDICE

El final de *La Tribuna*
(capítulos XXXVII y XXXVIII)

TEXTOS DE *LA TRIBUNA*

XXXVII
Lucina plebeya

Vestíase Amparo, antes de salir a la Fábrica, reflexionando que diluviaba, que de noche se habían oído varios truenos, que se quedaría gustosa en casa, y aún entre cobertores, si no necesitase saber noticias, excitarse, oír voces anhelosas que decían: «Ahora sí que llegó la nuestra... Macarroni se va de esta vez... hay un parte de Madrí, que viene la república... mañana se proclama».

Al salir de su fementido lecho, la transición del calor al frío le hizo sentir en las entrañas dolorcillos como si se las royese poquito a poco un ratón. Púsose pálida, y le ocurrió la terrible idea de que llegaba la hora. Volviose al lecho, creyendo que allí se calentaría: cerró los ojos y no quiso pensar. Un deseo profundo de anonadamiento y de quietud se unía en ella a tal vergüenza y aflicción, que se tapó la cara con la sábana, prometiéndose no pedir socorro, no llamar a nadie. Mas como quiera que el tiempo pasaba y los dolorcillos no volvían, se resolvió a levantarse, y al atar la enagua, de nuevo le pareció que le mordían los intestinos agudos dientes. Vistiose no obstante, y se dio a pasear por la estancia, a tiempo que una mano llamó a la puerta del cuartuco, y antes que Amparo se resolviese a decir «adelante», Ana entró.

–¿Vienes?

–No puedo.

–¿Pasa algo, hay novedá?

–Creo... que sí.

–¿Qué sientes, mujer?

–Frío, mucho frío... y sueño, un sueño que me dormiría de pie... pero al mismo tiempo rabio por andar... ¡qué rareza!

–¿Aviso a la señora Pepa?

–No... qué vergüenza... Jesús, mi Dios... Ana querida, no la avises.

–¡Qué remedio, mujer! ¿Sigue eso?

–Sigue... ¡infeliz de mí, que nunca yo naciese!

–Acuéstate sobre la cama...

Con su viveza ratonil, Ana arropó a la paciente, y ya se dirigía a la puerta, cuando una quebrantada voz la llamó.

–Llévale la cascarilla a mi madre... dile que me duele la cabeza... no le digas la verdá, por el alma de quien más quieras...

–Sí que no se hará ella de cargo...

Amparo se quedó algo tranquila: sólo a veces un dolor lento y sordo la obligaba a incorporarse apoyándose sobre el codo, exhalando reprimidos ayes. Ana corría, corría, sin cuidarse de la lluvia, hacia la ciudad. Cerca de dos horas tardó, a pesar de su ligereza, en volver acompañada de un bulto enorme, del cual sólo se veían desde lejos dos magnos chanclos que embarcaban el agua llovediza, y un paraguazo de algodón azul con cuento y varillas de latón dorado. Bufaba la insigne comadrona y resoplaba, ahogándose a pesar del ningún calor y de la mucha y glacial humedad de la atmósfera; cuando penetró en la casucha, revolviose en ella como un monstruo marino en la angosta tinaja en que el domador lo enseña. Fuese derecha a la cama de la paralítica, y le dijo dos o tres frases entre lástima y chunga, que a esta le supieron a acíbar; cabalmente estaba deshaciéndose de ver que ni podía ayudar a su hija en el trance, ni acompañarla siquiera; aquella habitación era tan próxima a la calle, que ni soñaba en traer allí a la paciente.

Consumíase la pobre mujer presa en su jergón, penetrada súbitamente de la ternura que sienten las madres por sus hijas mientras estas sufren la terrible crisis que ellas ya vencieron... Chinto se encontraba allí, semejante a un palomino atontado... Entró la comadrona donde la llamaba su deber, y el mozo y la vieja se quedaron tabique por medio, ayudándose a sobrellevar la angustia de la tragedia que para ellos se representaba a telón corrido... La tullida maldecía de su hija que en tal ocasión se había puesto, y al mismo tiempo lloriqueaba por no poder asistirla. Y a cada cinco minutos la señora Pepa entraba en el cuartuco llenándolo con su corpulencia descomunal, y ordenando militarmente a Chinto que corriese a desempeñar algún recado indispensable.

–Aceite, rapaz... ¡un poco de aceite!

–¿Qué tal? –interrogaba la madre.

–Bien, mujer, bien... ¡Aceite, porreta!

Lo que no se encontraba en la casa, Chinto salía disparado a pedirlo fuera, prestado en la de un vecino, o fiado en las tiendas. Generalmente, al recoger una cosa, la comadrona exigía ya otra.

–Un gotito de anís...

–¿Anís? ¿Para qué? –preguntaba la tullida.

–Para mí, porreta, que soy de Dios y tengo cuerpo y también se me abre como si me lo cortasen con un cuchillo...

Y Chinto se echaba dócilmente a la calle en busca de anís... Volvía a presentarse la terrible comadre, toda fatigosa y sofocada.

–Vino... ¿hay vino?

–¿Para ti? –murmuraba sin poder contenerse la impedida.

–Para ti, para ti... ¡Para ella, demonche, que bien necesita ánimos la pobre!... ¿Piensas tú que yo le doy desas jaropías de los médicos, desos calmantes y durmientes? ¡Calmantes! Fuersa, fuersa es lo que hace falta, y vino, que alegra al hombre las pajarillas, ¡porreta!

Quince minutos después:

–Tres onsas de chocolate, del mejor... Y mira, de camino a ver si encuentras una gallinita bien gorda, y le vas retorciendo el pescuezo... Pide también un cabito de cera... las planchadoras que haya por aquí han de tener...

–¿De cera?

–De cera, ¡porreta! ¿Si sabré yo lo que me pido? Y pon agua a la lumbre.

Y Chinto entraba, salía, dando zancajadas a través del lodo, trayendo a la exigente facultativa cera, espliego, romero, vino blanco y tinto, anís, aceite, ruda, todas las drogas y comestibles que reclamaba... En los breves intervalos que tenía de descanso el solícito mozo, se sentaba en una silla baja, al lado del lecho de la tullida, quejándose de que le faltaban las piernas de algún tiempo acá, él mismo no sabía cómo, y parece que la respiración se le acababa enteramente: el médico le afirmaba que se le había metido polvillo de tabaco en los *broncos* y en los *plumones*... Boh, boh... ¿qué saben los médicos lo que uno tiene dentro del cuerpo? Hablaba así en voz baja, para no dejar de prestar oído a los 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 todo esto llovía, llovía, y la tarde de invierno caía prontamente, y el celaje gris ceniza parecía muy bajo, muy próximo a la tierra. Chinto encendió el candil de petróleo, y trajo caldo a la paralítica, y permaneció sentado, sin chistar, con las rodillas altas, los pies apoyados en el travesaño de la silla, la barba entre las palmas de las manos. Hacía un rato que el tabique no comunicaba queja alguna. Dos o tres amigas de la Fábrica, entre ellas Guardiana, que ya no se quejaba de la paletilla, entraban un momento, se ofrecían, se retiraban con ademanes compasivos, con resignados movimientos de hombros, con reflexiones pesimistas acerca de la fatalidad y de la ingratitud de los hombres. De improviso se renovaron los gritos, que en el nocturno abandono parecían más lúgubres: durante aquella hora de angustia suprema, la mujer moribunda retrocedía al lenguaje inarticulado de la infancia, a la emisión prolongada, plañidera, terrible, de una sola vocal. Y cada vez era más frecuente, más desesperada, la queja.

Serían las once cuando la señora Pepa se presentó en el cuarto de la tullida, enjugándose el rostro con el reverso de la mano. Sobre su frente baja y achatada, y en su grosera faz de Cibeles de granito, se advertía una preocupación, una sombra.

–¿Cómo va?

–Tarda, porreta... Estas primerizas, como no saben bien el camino... –Y la comadre hizo que se reía para manifestar tranquilidad; pero un segundo después añadió–: Puede ser que... porque uno no quiere embrollos ni dolores de cabesa, ¿oyes? Yo soy clara como el agua, vamos... y no se me murieron en las manos, ¡porreta!, sino dos, en la edá que tengo... Después los médicos hablan... Y yo cuanto puedo hago, y unturas y friegas de Dios llevo dado en ella...

Al afirmar esto, la comadre se limpiaba a las caderas sus gigantescas manos pringosas.

–¿Habrá que avisar al médico? –gimoteó la tullida.

–Porreta, a mi edá no gusta verse envuelta en cuentos... luego después, que si hizo así, que si pudo haser asá... que si la señora Pepa sabe o no sabe el oficio... Menéate ya, dormilón –añadió despóticamente volviéndose a Chinto...–. Ya estás corriendo por el médico, ¡ganso!

Chinto salió sin cuidarse del agua que continuaba cayendo tercamente del negro cielo, y corrió, perseguido por aquella voz cada vez más dolorida, más agonizante, que atravesaba el tabique, mientras la impedida se lamentaba de que además de morírsele la hija, iba a tener que abonar –¿y con qué, Jesús del alma?– los honorarios de un facultativo. El silencio era tétrico, el tiempo pasaba con lentitud, medido por el chisporroteo del candil y por un clamor ya exhausto, que más se parecía al aullido del animal espirante que a la queja humana. Media noche era por filo cuando Chinto entró acompañado del médico. Acostumbrado debía estar este a tan críticas situaciones, porque lo primero que hizo fue dejar el chorreante impermeable en una silla, remangarse tranquilamente las mangas del gabán y los puños de la camisa, y tomar de manos de Chinto una caja cuadrilonga que arrimó a un rincón. Después entró en el cuarto de la paciente, y se oyó la voz gruñona de la comadre, empeñada en darle explicaciones...

A eso de un cuarto de hora más tarde volvió el soldado de la ciencia a presentarse y pidió agua para lavarse las manos... Mientras Chinto buscaba torpemente una jofaina, la madre, llorosa, temblando, preguntaba nuevas.

–Bah... no tenga usted cuidado... ese chico me dijo que se trataba de un lance muy peligroso, y me traje los chismes... no sé para qué: una muchacha como un castillo, con formación admirable, una versión que se hizo en un decir Jesús... Estamos concluyendo. Ahora la comadre basta, pero yo seré testigo.

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.

XXXVIII

¡Por fin llegó!

Amparo descansa abismada en el reposo inefable de las primeras horas. Sin embargo, a medida que la luz de la pálida mañana entra por el ventanillo, vuélvele la memoria y la conciencia de sí misma. Llama a Chinto ceceándolo.

–¿Qué quieres, mujer?

–Vas a ir corriendo al cuartel de infantería... Parece que ahora no sale la tropa de los cuarteles.

–Bueno.

–Si no está allí don Baltasar, a su casa... ¿La sabes?

–La sé. ¿Qué le digo?

–Le dirás... ¡veremos cómo sabes dar el recado! Le dirás que tengo un niño... ¿oyes? No vayas a equivocarte...

–Bueno, un niño...

–Un niño... no sea que digas una niña, tonto; un niño, un niño.

–¿No le digo más?

–Y que ya sabe lo que me ofreció... y que si quiere ponerse por padre de la criatura... y que mañana se bautiza.

–¿Nada más?

–Nada más... Esto... bien clarito.

Chinto salía cuando entraba Ana, que se había ido a su casa a dormir. Venía muy misteriosa, como el que trae nuevas estupendas.

–¿Y ese valor, y el pequeño? –preguntó alzando la sábana y la manta y sacando del tibio rincón donde yacía, un bulto, un paquete, un pañuelo de lana, entre cuyos dobleces se columbraba una carita microscópica amoratada, unos ojuelos cerrados, unas faccioncillas peregrinamente serias, con la seriedad cómica de los recién nacidos. Ana empezó a hablarle, a decirle mil zalamerías a aquel bollo que del mundo exterior sólo conocía las sensaciones de calor y frío; buscó una cucharilla y le paladeó con agua azucarada; arregló la gorra protectora del cráneo, blando y colorado como una berenjena, y después se sentó a la cabecera del lecho, depositando en el regazo el fajado muñeco.

–¿No sabes? –exclamó abriendo por fin la esclusa de sus noticias–. Encontré a la que les cose a las de García... No te alteres, mujer, alégrate; se largan esta tarde para Madrí, porque tuvieron parte de que ganaron el pleito y van a arreglarlo allá todo.

Volvió Amparo el rostro con lánguido movimiento, murmurando:

–Dios vaya con ellas.

–No sé que no les pase algo en el camino, porque anda todo revuelto... Me dijo esa misma chica que hoy sin falta venía la República...

–Hace... ocho días que la están anunciando...

–Calla, no hables, que te puede venir el delirio...

Y la Comadreja se dedicó a arrullar al infante mientras Amparo se sepultaba otra vez en un sopor que le dejaba el cerebro hueco, la cabeza vacía, anonadando su pensamiento y haciéndola insensible a lo que pasaba en torno suyo. Los pasos de Chinto la llamaron a la vida otra vez. Abrió los ojos, que, en la palidez amarillosa de su morena cara, parecían mayores y azulados. Chinto se acercó andando de puntillas, torpón y zambo como siempre. Además parecía hallarse muy turbado.

–Caro me costó que me dejasen pasar al cuartel –murmuró con su estropajosa habla de paisano, que salía a relucir de nuevo en los lances difíciles–. No se puede andar... Todo está revuelto... La gente corre como loca por las calles... Allí... dice que se marchó el Rey... Que en Madrí hay República...

Medio se incorporó Amparo, apartando de la frente los negros cabellos lacios con el sudor que los empapaba...

–¿Qué me dices? –balbució.

–Lo que te digo, mujer... El alcalde y el gobernador ya echaron muchos bandos, que los vi en las esquinas... Y están poniendo trapos de color en los balcones...

–¡Será la cierta! –clamó alzando las manos–. Sigue, sigue.

–Pues fui al cuartel... y allí no estaba...

–¿Irías a su casa volando? –interrogó Amparo temblona.

–Fui... y dice que...

–Acaba, maldito.

–Y dice que... –Chinto se devanó los sesos buscando una fórmula diplomática–. Dice que no está en el pueblo, porque... porque ayer se marchó a Madrí.

Quiso abrir la boca Amparo y articular algo, pero su dolorida laringe no alcanzó a emitir un sonido. Echose ambos puños a los cabellos y se los mesó con tan repentina furia, que algunos, arrancados, cayeron retorciéndose como negros viboreznos sobre el emboce de la cama... Las uñas, desatentadas, recorrieron el contraído semblante y lo arañaron y ofendieron...

–Lárgate, que me voy a levantar –dijo por fin a Chinto–, a ver si reúno gente y quemo aquella maldita madriguera de los de Sobrado.

–Sí, lárgate –añadió Ana–. ¡Para las buenas noticias que traes!

En vez de obedecer, acercose Chinto a la cama, donde jadeaba Amparo partida, hecha rajas por el horrible esfuerzo de su cólera.

–Mujer, oyes, mujer... –pronunció con voz que quería suavizar y que sólo lograba ensordecer– no te aflijas, no te mates... Allí... yo... yo me pondré por padre y nos casaremos si quieres... y si no, no... lo que digas.

Como generosa yegua de pura sangre a la cual pretendiesen enganchar haciendo tronco con un individuo de la raza asinina, la Tribuna se irguió, y saltándosele los ojos de las órbitas, los carrillos inflamados por la fiebre, gritó:

–Sal, sal de ahí, bruto... ¡Quieres condenarme!

Fuese el emisario de malas nuevas con la música a otra parte, cabizbajo, convencido de que era un criminal, y la oradora permaneció sentada en la cama, arrugando las ropas en la contorsión desesperada de sus miembros y cuerpo.

–¡Justicia –clamaba–, justicia! ¡Justicia al pueblo... favor, madre mía del Amparo! ¡Virgen de la Guardia!, ¿pero cómo consientes esto? ¡La palabra, la palabra, la palaaaabra... los derechos que... matar a los oficiales, a los oficia...

Un principio de fiebre y delirio se traslucía en la incoherencia de sus palabras. Su cabeza se trastornaba y aguda jaqueca le atarazaba las sienes. Dejose caer aletargada sobre las fundas, respirando trabajosamente, casi convulsa. Ana se sintió iluminada por una idea feliz. Tomó el muñeco vivo, y sin decir palabra, lo acostó con su madre, arrimándolo al seno, que el angelito buscó a tientas, a hocicadas, con su boca de seda, desdentada, húmeda y suave. Dos lágrimas refrigerantes asomaron a los párpados de la Tribuna, rezumaron al través de las pestañas espesas, humedecieron la escaldada mejilla, y en pos vinieron otras, que se apresuraban desahogando el corazón y aliviando la calentura incipiente...

Al exterior, las ráfagas de la triste brisa de febrero silbaban en los deshojados árboles del camino y se estrellaban en las paredes de la casita. 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!

Emilia PARDO BAZÁN

Granja de Meirás, octubre de 1882.

FRAGMENTOS DEL BORRADOR MANUSCRITO

* Se oyeron dos o tres gritos supremos, uno sobre todo, al cual siguió débil vagido.

Aún no había amanecido cuando un nuevo ser vino a este mundo. El médico salió del cuarto, dijo –Volveré– y se fue a recobrar el interrumpido sueño a su casa.

* En la casa, después del nacimiento, hubo algo de ese buen humor que comunica la fecundidad, aún la fecundidad furtiva.

* –Que... que... Chinto recelaba y buscaba una fórmula diplomática. Que dice que se va para un sitio que le llaman Pamplona... destinado... que sale ahora mismito el barco... y que cuando vuelva para acá... [...] se incorporó, de esta vez totalmente, y trágica, impúdica con el impudor de la desesperación, echando atrás las sábanas sin reparo, vociferó:

–Infame, ladrón de mi honra... así me cumple sus palabras! pero dónde está la justicia... donde está la verdad... dónde están...

* Reinó el silencio. Fuera, las ráfagas de la triste brisa de febrero movían los árboles del camino y estremecían las paredes de la casita. Oíase el paso de los grupos de cigarreras que volvían de la fábrica; pero no era el paso elástico, igual, acompasado de otros días; algún sacudimiento nervioso las agitaba; oíanse las voces hablando aprisa, y de uno de los grupos, al atravesar por delante de la casa de Consolación, salió una voz vibrante gritando:

–Viva la república!

* Epílogo (Lo pondré? Yo dudosa).– Lo pondré si quiero

Habían transcurrido dos años de república, y tres de restauración. /mirar aquí detalles y apuntarlos). Consolación había ascendido en la fábrica: era ama de rancho o capataza: reunía las condiciones, de ser la más apta en labores, ~~de buenos antecedentes~~ saber leer y escribir y pasar de los veinte; y en cuanto a los buenos antecedentes morales, como una desgracia la tiene cualquiera y ella desde su mal suceso no había vuelto a tener tropiezo alguno ni sombra de él, podía considerársela como una de las más honradas obreras de la fábrica.

Fragmentos de *Memorias de un solterón*

El defecto de Sobrado –dije deseoso de calmar algo la fiebre de ilusiones de Neira– es que siempre fue aficionado a las faldas, y a toda clase de faldas... V. no desconocerá esa crónica.

[...]

–La historia de la cigarrera... ¡Bah! Debilidades humanas, debilidades humanas... En los pocos años deben disculparse ciertas cosillas...

–Aquello –insistí yo– fue muy mal hecho, D. Benicio. Se trataba de una real moza, una tal Amparo, a quien en la Fábrica conocían por la *Tribuna*, porque entonces, que eran republicanas la mayor parte de las cigarreras, esa pronunciaba discursos y leía periódicos y hasta tomó parte en un motín...

–¡Valiente sargentona!

–No, pero tenga V. entendido que era honrada una niña, una pobre criatura... y este Baltasar, entonces oficial de infantería, la sedujo, parece que con palabra redonda de casamiento.

–¡Palabra de casamiento, palabra de casamiento! ¿Y quién la mandó a la muy simple a creer en cuentos de brujas? ¿Andan los oficiales por ahí casándose con las cigarreras? –protestó D. Benicio, impaciente–. ¡Casarse! Famoso punto será la tal –prosiguió cada vez más extraviado por su cariño de padre.

–¡Qué Neira de mi alma! –repliqué–. La muchacha era realmente intachable antes de que Baltasar la perdiese; y lo fue también después de ese desliz, porque hubo muchos galopos que quisieron recoger la herencia de Sobrado ... y se encontraron con la horma de su zapato, se lo aseguro a V. Ella siguió trabajando en la Fábrica, donde hoy es maestra; no se la conoció ni por casualidad otro devaneo, y además crió y mantuvo las consecuencias de las humoradas del Baltasarito... que no ha sido nunca para echar mano a la cartera y enviar unos billetes de Banco a esa desdichada, a fin de su hijo pudiese alimentarse mejor y educarse con algún decoro. Amparo ha sufrido crujías terribles de miseria, allá en los primeros tiempos, y pobre continúa, y su hijo más pobre aún, porque vive de su oficio de tipógrafo.

[...]

–He decidido... quieto, no se asuste, no se levante, señor de Sobrado, que repito que no trato de hacerle ahora mal ninguno... he decidido que, en el plazo improrrogable de tres días, contados desde este de hoy, a las doce de la mañana, se casará usted con mi madre, públicamente, legitimándome a mí al mismo tiempo.

[...]

La única gracia que pudo obtener el reo fue que la boda se verificaría al amanecer, de tapadillo, lo más tapadillo posible, y que después de la ceremonia saldrían los recién casados y el vástago en un coche a la quinta de la Erbeda, no regresando hasta que se calmase el asombro producido por tan peregrino enlace. El compañero

ofreció también decir a todo el mundo que aquello era resolución espontánea y voluntad explícita de Sobrado; que nada le había obligado a la reparación sino su conciencia y su natural hombría de bien. Este programa se cumplió sin quitar punto ni coma; y tal fue el sigilo, y la boda tan impensada, que en los primeros momentos Marineda se dividió en dos bandos, uno que sostenía que casado estaba Baltasar, y otro que afirmaba que no había tal cosa, y que solamente por tapar la boca al compañero, Baltasar se lo había llevado al campo de mayordomo, y de ama de llaves a la Tribuna.

Sin embargo, es imposible que en ciudades de la población de Marineda se guarde el secreto de acto tan importante y visible como una boda, y boda tan extraña como la del opulento Baltasar Sobrado con la infeliz cigarrera seducida y abandonada por él veintitantos años antes; y los refinamientos del sigilo, los encargos al párroco y testigos, y las propinas al monaguillo y acólito –cuantas precauciones adoptó el abochornado, corrido y aniquilado Baltasar–, fueron insuficientes para que la noticia no cundiese y se divulgase antes de terminar la semana en que se consumó el sacrificio.

La Tribuna (extraits)

LA TRIBUNA

(SELECCIÓN DE TEXTOS Y PRESENTACIÓN DE
JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN)

Advertencia: Aunque la lectura de esta selección no pretende suplir la de la novela en su integridad, los comentarios introductorios a cada fragmento, que lo sitúan tanto en el desarrollo de la trama argumental como en su espacio y tiempo, acaso puedan ayudar a su mejor comprensión, interpretación, explicación y valoración. Sigo el texto de la primera edición: Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*, novela original: Madrid: Alfredo de Carlos Hierro, sin fecha [1883]; corrijo las pocas erratas más evidentes; actualizo la ortografía y la puntuación de acuerdo con las normas académicas vigentes.

del capítulo I, «Barquillos»

[En las primeras horas de una mañana de marzo de 1867 asistimos al inicio de la jornada laboral del padre de la protagonista: la minuciosa descripción del proceso de fabricación de los barquillos, que luego venderá a los niños que juegan en los parques de Marineda, evidencia la dureza de ese trabajo, que le produce fatiga, dolor e incluso graves lesiones en sus manos. La niña Amparo le ayudará en esa tarea].

Comenzaba a amanecer, pero las primeras y vagas luces del alba a duras penas lograban colarse por las tortuosas curvas de la calle de los Castros, cuando el señor Rosendo, el barquillero que disfrutaba de más parroquia y popularidad en Marineda, se asomó, abriendo a bostezos,

a la puerta de su mezquino cuarto bajo. Vestía el madrugador un desteñido pantalón grancé, reliquia bélica, y estaba en mangas de camisa. Miró al poco cielo que blanqueaba por entre los tejados, y se volvió a su cocinilla, encendiendo un candil y colgándolo del estribadero de la chimenea. Trajo del portal un brazado de astillas de pino, y sobre la piedra del fogón las dispuso artísticamente en pirámide, cebada por su base con virutas, a fin de conseguir una hoguera intensa y flameante. Tomó del vasar un tarterón, en el cual vació cucuruchos de harina y azúcar, derramó agua, cascó huevos y espolvoreó canela. Terminadas estas operaciones preliminares, estremeciose de frío –porque la puerta había quedado de par en par, sin que en cerrarla pensase– y descargó en el tabique dos formidables puñadas.

Al punto salió rápidamente del dormitorio o cuchitril contiguo una mozuela de hasta trece años, desgreñada, con el cierto andar de quien acaba de despertarse bruscamente, sin más atavíos que una enagua de lienzo y un justillo de dril, que adhería a su busto, anguloso aún, la camisa de estopa. Ni miró la muchacha al señor Rosendo, ni le dio los buenos días; atontada con el sueño y herida por el fresco matinal que le mordía la epidermis, fue a dejarse caer en una silleta, y mientras el barquillero encendía estrepitosamente fósforos y los aplicaba a las virutas, la chiquilla se puso a frotar con una piel de gamuza el enorme cañuto de hojalata donde se almacenaban los barquillos.

Instalose el señor Rosendo en su alto trípode de madera ante la llama chisporroteadora y crepitante ya, y metiendo en el fuego las magnas tenazas, dio principio a la operación. Tenía a su derecha el barreño del amohado, en el cual mojaba el cargador, especie de palillo grueso; y extendiendo una leve capa de líquido sobre la cara interior de los candentes hierros, apresurábase a envolverla en el molde con su dedo pulgar, que a fuerza de repetir este acto se había convertido en una callosidad tostada, sin uña, sin yema y sin forma casi. Los barquillos, dorados y tibios, caían en el regazo de la muchacha, que los iba introduciendo unos en otros a guisa de tubos de catalejo, y colocándolos simétricamente en el fondo del cañuto; labor que se ejecutaba en silencio, sin que se oyese más rumor que el crujir de la leña, el rítmico chirrido de las tenazas al abrir y cerrar sus fauces de hierro, el seco choque de los crocantes barquillos al tropezarse, y el silbo del amohado al evaporar su humedad sobre la ardiente placa. La luz del candil y los reflejos de la lumbre arrancaban

destellos a la hojalata limpia, al barro vidriado de las cazuelas del vasar, y la temperatura se suavizaba, se elevaba, hasta el extremo de que el señor Rosendo se quitase la gorra con visera de hule, descubriendo la calva sudorosa, y la niña echase atrás con el dorso de la mano sus indómitas guedejas que la sofocaban.

Entre tanto, el sol, campante ya en los cielos, se empeñaba en cernir alguna claridad al través de los vidrios verdosos y puercos del ventanillo que tenía obligación de alumbrar la cocina. Sacudía el sueño la calle de los Castros, y mujeres en trenza y en cabello, cuando no en refajo y chancletas, pasaban apresuradas, cuál en busca de agua, cuál a comprar provisiones a los vecinos mercados; oíanse llantos de chiquillos, ladridos de perros; una gallina cloqueó; el canario de la barbería de enfrente redobló trinando como un loco. De tiempo en tiempo la niña del barquillero lanzaba codiciosas ojeadas a la calle. ¡Cuándo sería Dios servido de disponer que ella abandonase la dura silla, y pudiese asomarse a la puerta, que no es mucho pedir! Pronto darían las nueve, y de los seis mil barquillos que admitía la caja sólo estaban hechos cuatro mil y pico. Y la muchacha se desperezó maquinalmente. Es que desde algunos meses acá bien poco le lucía el trabajo a su padre. Antes despachaba más.

El que viese aquellos cañutos dorados, ligeros y deleznables como las ilusiones de la niñez, no podía figurarse el trabajo ímprobo que representaba su elaboración. Mejor fuera manejar la azada o el pico que abrir y cerrar sin tregua las tenazas abrasadoras, que además de quemar los dedos, la mano y el brazo, cansaban dolorosamente los músculos del hombro y del cuello. La mirada, siempre fija en la llama, se fatigaba; la vista disminuía; el espinazo, encorvado de continuo, llevaba, a puros esguinces, la cuenta de los barquillos que salían del molde. ¡Y ningún día de descanso! No pueden los barquillos hacerse de víspera; si han de gustar a la gente menuda y golosa, conviene que sean fresquitos. Un nada de humedad los reblandece. Es preciso pasarse la mañana, y a veces la noche, en fabricarlos, la tarde en vocearlos y venderlos. 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. Y no era que el señor Rosendo estuviese mal con su oficio; nada de eso; artistas habría orgullosos de su destreza, pero tanto como él, ninguno. Por más que los años

le iban venciendo, aún se jactaba de llenar en menos tiempo que nadie el tubo de hojalata. No ignoraba primor alguno de los concernientes a su profesión; barquillos anchos y finos como seda para rellenar de huevos hilados, barquillos recios y estrechos para el agua de limón y el sorbete, hostias para las confiterías –y no las hacía para las iglesias por falta de molde que tuviese una cruz–, flores, hojuelas y *orejas de fraile* en Carnaval, buñuelos en todo tiempo... Pero nunca lo tenía de lucir estas habilidades accesorias, porque los barquillos de diario eran absorbentes. ¡Bah! en consiguiendo vivir y mantener la familia...

del cap. III, «Pueblo de su nacimiento»

[Pocos días más tarde, en una mañana de domingo en ese mismo marzo de 1867, la niña Amparo puede cumplir una de sus más queridas aspiraciones: salir a la calle para ver y participar en algunas de las actividades características en la mañana de domingo de una villa provinciana, que el narrador describe con procedimientos e intención inequívocamente costumbristas.]

Cuanto lujo ostenta un domingo en una capital de provincia se veía reunido ante el pórtico, que las gentes cruzaban con el paso majestuoso de personas bien trajeadas y compuestas, gustosas en ser vistas y mutuamente resueltas a respetarse y a no promover empujones. Hacían cola las señoras aguardando su turno, empavesadas y solemnes, con mucha mantilla de blonda, mucho devocionario de canto dorado, mucho rosario de oro y nácar, las madres vestidas de seda negra, las niñas casaderas, de colorines vistosos. Al llegar a los postigos que más allá del pórtico daban entrada a la nave, había crujidos de enaguas almidonadas, blandos empellones, codazos suaves, respiración agitada de damas obesas, cruces de rosarios que se enganchaban en un encaje o en un fleco, frases de miel con su poco de vinagre, como –ay, usted dispense... A mí me empujan, señora, por eso yo... No tire usted así, que se romperá el adorno... Perdone usted...

Deslizóse Amparo entre el grupo de la buena sociedad marinedina, y se introdujo en el templo. Hacia el presbiterio se colocaban las señoritas, arrodilladas con estudio, a fin de no arrugarse los trapos de cristianar, y como tenían la cabeza baja, veíanse blanquear sus nucas, y alguna estrecha suela de elegante botita remangaba los pliegues de las faldas de seda. El centro de la nave lo ocupaba el piquete y la banda de música militar, en correcta formación. A ambos lados, filas de hombres, que miraban al techo o a las capillas laterales, como si no supiesen qué hacer de los ojos. De pronto lució en el altar mayor la vislumbre de oro y colores de una casulla de tisú; quedó el concurso en mayor silencio; las damas abrieron sus libros con las enguantadas manos, y a un tiempo murmuró el sacerdote *Introibo* y rompió en sonoro acorde la charanga, haciendo oír las profanas notas de *Traviatta*, cabalmente los compases ardientes y febriles del dúo erótico del primer acto. El son vibrante de los metales añadía intensidad al canto, que, elevándose amplio y nutrido hasta la bóveda, bajaba después a extenderse, contenido, pero brioso, por la nave y el crucero, para cesar, de repente, al alzarse la hostia; cuando esto sucedió, la marcha real, poderosa y magnífica, brotó de los marciales instrumentos, sin que a intervalos dejase de escucharse en el altar el misterioso repiqueteo de la campanilla del acólito.

A la salida, repetición del desfile: junto a la pila se situaron tres o cuatro de los que ya no se llamaban *dandys* ni todavía *gomosos*, sino *pollos y gallos*, haciendo ademán de humedecer los dedos en agua bendita, y tendiéndolos bien enjutos a las damiselas para conseguir un fugaz contacto de guantes vigilado por el ojo avizor de las mamás. Una vez en el pórtico, era lícito levantar la cabeza, mirar a todos lados, sonreír, componerse furtivamente la mantilla, buscar un rostro conocido y devolver un saludo. Tras el deber, el placer; ahora la selecta multitud se dirigía al paseo, convidada de la música y de la alegría de un benigno domingo de marzo, en que el sol sembraba la regocijada atmósfera de átomos de oro y tibios efluvios primaverales. Amparo se dejó llevar por la corriente y presto vino a encontrarse en el paseo.

[...]

Caído el pañuelo y recibiendo a plomo el sol en la mollera, miraba Amparo con gran interés el espectáculo que el paseo presentaba. Señoras y caballeros giraban en el corto trecho de las *Filas*, a paso lento y acompasado, guardando escrupulosamente la derecha. La implacable

claridad solar azuleaba el paño negro de las relucientes levitas, suavizaba los fuertes colores de las sedas, descubría las menores imperfecciones de los cutis, el salseo de los guantes, el sitio de las antiguas puntadas en la ropa reformada ya. No era difícil conocer al primer golpe de vista a las notabilidades de la ciudad: una fila de altos sombreros de felpa, de bastones de roten o concha con puño de oro, de gabanes de castor, todo puesto en caballeros provectos y seriotes, revelaba claramente a las autoridades, regente, magistrados, segundo cabo, gobernador civil: seis o siete pantalones gris perla, pares de guantes claros y flamantes corbatas denunciaban a la dorada juventud; unas cuantas sombrillas de raso, un ramillete de vestidos que trascendían de mil leguas a importación madrileña, indicaban a las dueñas del cetro de la moda. Las gentes pasaban, y volvían a pasar, y estaban pasando continuamente, y a cada vuelta se renovaba la misma procesión por el mismo orden.

Un grupo de oficiales de Infantería y Caballería ocupaba un banco entero, y el sol parecía concentrarse allí, atraído por el resplandor de los galones y estrellas de oro, por los pantalones rojo vivo, por el relampagueo de las vainas de sable y el hule reluciente del casco de los roses. Los oficiales, gente de buen humor y jóvenes casi todos, reían, charlaban y hasta jugaban con un enjambre de elegantes niñas, que ni la mayor sumaría doce años, ni la menor bajaba de tres. Tenían a las más pequeñas sentadas en las rodillas, mientras las otras, de pie y con unos atisbos de timidez y pudor femenil, no osaban acercarse mucho al banco, haciendo como que platicaban entre sí, cuando realmente sólo atendían a la conversación de los militares.

del capítulo VI, «Cigarros puros»

[Han pasado algunos meses: estamos en enero de 1867 y Amparo ha entrado como cigarrera en la Fábrica de tabacos de Marineda. En su primer día de trabajo, una operaria experimentada le explica cómo se preparan los cigarros puros. La minuciosa descripción de ese proceso (que, según diversos testimonios, la autora pudo conocer en sus visitas a la Fábrica coruñesa) pone en evidencia la dureza de ese trabajo, como lo era en el capítulo I el de la fabricación de

barquillos. Ello hace aún más deseable esa aspiración de la niña que el narrador denomina «la nostalgia de la calle».]

No valía apresurarse. Primero era preciso extender con sumo cuidado, encima de la tabla de liar, la envoltura exterior, la epidermis del cigarro, y cortarla con el cuchillo semicircular trazando una curva de quince milímetros de inclinación sobre el centro de la hoja para que ciñese exactamente el cigarro; y esta capa requería una hoja seca, ancha y fina, de lo más selecto: así como la dermis del cigarro, el *capillo*, ya la admitía de inferior calidad, lo propio que la tripa o *cañizo*. Pero lo más esencial y difícil era rematar el puro, hacerle la punta con un hábil giro de la yema del pulgar y una espátula mojada en líquida goma, cercenándole después el rabo de un tijeretazo veloz. La punta aguda, el cuerpo algo oblongo, la capa liada en elegante espiral, la tripa no tan apretada que no deje respirar el humo ni tan floja que el cigarro se arrugue al secarse, tales son las condiciones de una buena tagarnina. Amparo se obstinó todo el día en fabricarla, tardando muchísimo en elaborar algunas, cada vez más contrahechas, y estropeando malamente la hoja. Sus vecinas de mesa le daban consejos oficiosos: había discordia de pareceres: las viejas le encomendaban que cortase la capa más ancha, porque sale el cigarro mejor formado y porque «así lo habían hecho ellas toda la vida»; y las jóvenes, que más estrecha, que se enrolla más pronto. Al salir de la Fábrica, le dolía a Amparo la nuca, el espinazo, el pulpejo de los dedos.

Poco a poco fue habituándose y adquiriendo destreza. Lo peor era que la afligía la nostalgia de la calle, no acertando a hacerse a la prolija jornada de trabajo sedentario. Para Amparo la calle era la patria, el paraíso terrenal. La calle le brindaba mil distracciones, de balde todas. Nadie le vedaba creer que eran suyos los lujosos escaparates de las tiendas, los tentadores de las confiterías, las redomas de color de las boticas, los pintorescos tinglados de la plaza; que para ella tocaban las murgas, los organillos, la música militar en los paseos, misas y serenatas; que por ella se revistaba la tropa y salía precedido de sus maceros con blancas pelucas el Excelentísimo Ayuntamiento. ¿Quién mejor que ella gozaba del aparato de las procesiones, del suelo sembrado de espadaña, del palio majestuoso, de los santos que se tambalean en las andas, de la Custodia cubierta de flores, de la hermosa Virgen con manto azul sembrado de lentejuelas? ¿Quién lograba ver más de cerca al capitán general portador

del estandarte, a los señores que alumbraban, a los oficiales que marcaban el paso en cadencia? Pues, ¿y en Carnaval? Las mascaradas caprichosas, los confites arrojados de la calle a los balcones, y viceversa, el entierro de la Sardina, los cucuruchos de dulce de la Piñata, todo lo disfrutaba la hija de la calle. Si un personaje ilustre pasaba por Marineda, a Amparo pertenecía durante el tiempo de su residencia: a fuerza de empellones la chiquilla se colocaba al lado del infante, del ministro, del hombre célebre; se arrimaba al estribo de su coche, respiraba su aliento, inventariaba sus dichos y hechos.

¡La calle! ¡Espectáculo siempre variado y nuevo, siempre concurrido, siempre abierto y franco! No había cosa más adecuada al temperamento de Amparo, tan amiga del ruido, de la concurrencia, tan bullanguera, meridional y extremosa, tan amante de lo que relumbraba. Además, como sus pulmones estaban educados en la gimnasia del aire libre, se deja entender la opresión que experimentarían en los primeros tiempos de cautiverio en los talleres, donde 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. Por otra parte, el aspecto de aquellas grandes salas de cigarros comunes era para entristecer el ánimo. Vastas estanterías de madera ennegrecida por el uso, colocadas en el centro de la estancia, parecían hileras de nichos. Entre las operarias, alineadas a un lado y a otro, había sin duda algunos rostros jóvenes y lindos; pero así como en una menestra se destaca la legumbre que más abunda, en tan enorme ensalada femenina no se distinguían al pronto sino greñas incultas, rostros arados por la vejez o curtidos por el trabajo, manos nudosas como ramas de árbol seco.

El colorido de los semblantes, el de las ropas y el de la decoración se armonizaba y fundía en un tono general de madera y tierra, tono a la vez crudo y apagado, combinación del castaño mate de la hoja, del amarillo sucio de la vena, del dudoso matiz de los serones de esparto, de la problemática blancura de las enyesadas paredes, y de los tintes sordos, mortecinos al par que discordantes, de los pañuelos de cotonía, las sayas de percal, los casacos de paño, los mantones de lana y los paraguas de algodón. Amparo se perecía por los colores vivos y fuertes, hasta el extremo de pasarse a veces una hora delante de algún escaparate contemplando una pieza de seda roja: así es que los primeros días, el

taller con su colorido bajo le infundía ganas de morirse. Pero no tardó en encariñarse con la Fábrica, en sentir ese orgullo y apego inexplicables que infunden la colectividad y la asociación, la fraternidad del trabajo. Fue conociendo los semblantes que la rodeaban, tomándose interés por algunas operarias, señaladamente por una madre y una hija que se sentaban a su lado. Medio ciega ya y muy temblona de manos, la madre no podía hacer más que *niños*, o sea la envoltura del cigarro; la hija se encargaba de las puntas y del corte, y entre las dos mujeres despachaban bastante, siendo muy de notar la solicitud de la hija y el afecto que se manifestaban las dos, sin hablarse, en mil pormenores, en el modo de pasarse la goma, de enseñarse el mazo terminado y sujeto ya con su faja de papel, de partir la moza la comida con su navaja, y de acercarla a los labios de la vieja.

del capítulo VII, «Preludios»

[En un tarde de ese mismo verano de 1868, Chinto, que trabaja como ayudante de Rosendo en la elaboración de los barquillos, espera a que Amparo salga de la fábrica; el desdén con que ella le evita contrasta notablemente con la impresión –compartida por ambos protagonistas– del encuentro entre la cigarrera y el militar, enmarcado en una escena de fuertes contrastes lumínicos]

Una hermosa tarde estival aguardaba a Amparo muy ufano, porque en los bolsillos de la blusa le traía melocotones, adquiridos en la plaza con sus ahorros. Como un cuarto de hora llevaban de ir saliendo las operarias ya, y la hija del barquillero sin parecer. Gran animación a la puerta, donde se estableciera un mercadillo; no faltaba el puesto de cintas, dedales, hilos, alfileres y agujas; pero lo dominante era el marisco, cestas llenas de mejillones cocidos ya, esmaltados de negro y naranja; de erizos verdosos y cubiertos de púas, de percebes arracimados y correosos, de argentadas sardinas, y de mil menudos frutos de mar, bocinas, lapas, almejas, calamares que dejaban pender sus esparcidos tentáculos como patas de arañas muertas. Semejante cuadro, cuyo fondo era un trozo de mar sereno, un muelle de piedras desiguales, una ribera peñascosa,

tenía mucho de paisaje napolitano, completando la analogía los trajes y actitudes de los pescadores que no muy lejos tendían al sol redes para secarlas. De pie, en el umbral del patio, un ciego se mantenía inmóvil, muerta la cara, mal afeitadas las barbas que le azuleaban las mejillas, lacio y en trova el grasiento pelo, tendiendo un sombrero abollado, donde llovían cuartos y mendrugos en abundancia.

Miraba Chinto a la bahía con la boca abierta, y cuando al fin salió Amparo, no pudo verla: ella en cambio le divisó desde lejos, y veloz como una saeta, varió de rumbo, tomando por la insigne calle del Sol, que componen media docena de casas gibosas y dos tapias coronadas de hierba y alelíes silvestres. Corrió hasta alcanzar el camino del Crucero, y dejándolo a un lado, atravesó a la carretera y a la cuesta de San Hilario, donde refrenó el paso creyéndose en salvo ya. ¡También era manía la del zopenco aquel, de no dejarla a sol ni a sombra, y darle escolta todas las tardes! ¡Y como su compañía era tan divertida, y como él hablaba tan graciosamente, que no parece sino que tenía la boca llena de engrudo, según se le pegaban las palabras a la lengua! Así discurría Amparo, mientras bajaba hacia la Puerta del Castillo, defendida todavía, como *in illo tempore*, por su puente levadizo y sus cadenas rechinantes.

[...]

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 viesen 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. Al dejar de contemplarse, fuese que el esplendor del ocaso es breve y se extingue luego, fuese por otras causas íntimas y psicológicas, imaginaron que sentían un hálito frío y que empezaba a anochecer.

del capítulo VIII, «La chica vale un Perú»

[Seguimos en ese verano de 1868: la muchacha comienza a tomar conciencia de su condición de mujer, y del atractivo que ella misma puede acentuar mediante los pobres recursos de su aseo personal].

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. Pocos meses bastan para trasformar al arbusto y a la mujer. Hay un instante crítico en que la belleza femenina toma consistencia, adquiere su carácter, cristaliza por decirlo así. La metamorfosis es más impensada y pronta en el pueblo que en las demás clases sociales. Cuando llega la edad en que invenciblemente desea agradar la mujer, rompe su feo capullo, arroja la librea de la miseria y del trabajo, y se adorna y aliña por instinto.

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. Hacía 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.

Ahora... ¿quién le dijo a ella que el aseo y compostura que gastaba no eran suficientes? ¡Vaya usted a saber! El espejo no, porque ninguno tenían en su casa. Sería un espejo interior, clarísimo, en que ven las mujeres su imagen propia y que jamás las engaña. Lo cierto es que Amparo, que seguía leyéndole al barbero periódicos progresistas, pidió el sueldo de la lectura en objetos de tocador. Y reunió un ajuar digno de la reina, a saber: un escarpidor de cuerno y una lendrera de boj; dos paquetes de horquillas, tomadas de orín; un bote de pomada de rosa; medio jabón *aux amandes amères*, con pelitos de la barba de los parroquianos,

cortados y adheridos todavía; un frasco, casi vacío, de esencia de heno, y otras baratijas del mismo jaez. Amalgamando tales elementos logró Amparo desbastar su figura y sacarla a luz, descubriendo su verdadero color y forma, como se descubre la de la legumbre enterrada al arrancarla y lavarla. Su piel trabó amistosas relaciones con el agua, y libre de la capa del polvo que atascaba sus poros finos, fue el cutis moreno más suave, sano y terso que imaginarse pueda. No era tostado, ni descolorido, ni encendido tampoco; de todo tenía, pero con su cuenta y razón, y allí donde convenía que lo tuviese. La mocedad, la sangre rica, el aire libre, las amorosas caricias del sol, habíanse dado la mano para crear la coloración magnífica de aquella tez plebeya. La lisura de ágata de la frente; el bermellón de los carnosos labios; el ámbar de la nuca; el rosa trasparente del tabique de la nariz; el terciopelo castaño del lunar que travesea en la comisura de la boca; el vello áureo que desciende entre la mejilla y la oreja y vuelve a aparecer, más apretado y oscuro, en el labio superior, como leve sombra al difumino, cosas eran para tentar a un colorista a que cogiese el pincel e intentase copiarlas. Gracias sin duda a la pomada, el pelo no se quedó atrás y también se mostró cual Dios lo hizo, negro, crespo, brillante. Sólo dos accesorios del rostro no mejoraron, tal vez porque eran inmejorables: ojos y dientes, el complemento indispensable de lo que se llama un *tipo moreno*. Tenía Amparo por ojos dos globos, en que el azulado de la córnea, bañado siempre en un líquido puro, hacía resaltar el negror de la ancha pupila, mal velada por cortas y espesas pestañas. En cuanto a los dientes, servidos por un estómago que no conocía la gastralgia, parecían treinta y dos grumos de cuajada leche, graciosísimamente desiguales y algo puntiagudos, como los de un perro cachorro.

Observándose, no obstante, en tan gallardo ejemplar femenino rasgos reveladores de su extracción: la frente era corta, un tanto arremangada la nariz, largos los colmillos, el cabello recio al tacto, la mirada directa, los tobillos y muñecas no muy delicados. Su mismo hermoso cutis estaba predestinado a inyectarse, como el del señor Rosendo, que allá en la fuerza de la edad había sido, al decir de las vecinas y de su mujer, guapo mozo. Pero, ¿quién piensa en el invierno al ver el arbusto florido?

del capítulo IX, «La Gloriosa»

[Tras los graves acontecimientos que se suceden a lo largo de septiembre de 1868, el día 30 la reina Isabel II abandona España desde San Sebastián, con lo que culmina una Revolución llamada «la Gloriosa» (*la Federal*, para las cigarreras). El relato explica su impacto en la Fábrica de tabacos marinedina, donde Amparo adquiere gran protagonismo, como lectora de periódicos y panfletos políticos a sus compañeras].

La Fábrica de Tabacos de Marineda fue centro simpatizador (como ahora se dice) para *la federal*. De la colectividad fabril nació la confraternidad política; a las cigarreras se les abrió el horizonte republicano de varias maneras: por medio de la propaganda oral, a la sazón tan activa, y también, muy principalmente, de los periódicos que pululaban. Hubo en cada taller una o dos lectoras; les abonaban sus compañeras el tiempo perdido, y adelante. 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 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. 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 extraordinarias. Nadie más a propósito para un oficio que requiere gran 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.

Al comunicar la chispa eléctrica, Amparo se electrizaba también. Era a la vez sujeto agente y paciente. 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 de dentro; sufría sus efectos, sin analizar sus causas. ¡Y cuánto se sorprendería la fogosa lectora si pudiese entrar en una redacción de diario político, ver de qué modo un artículo trascendental y furibundo se escribe cabeceando de sueño, en la esquina de la mugrienta mesa, despachando una chuleta o una ración de merluza frita! ¡La lectora, que tomaba al pie de la letra aquello de «Cogemos la pluma trémulos de indignación», y lo otro de «La emoción ahoga nuestra voz, la vergüenza enrojece nuestra faz», y hasta lo de «Y si no bastan las palabras, ¡corramos a las armas y derramemos la última gota de nuestra sangre!».

Lo que en el periódico faltaba de sinceridad sobraba en Amparo de crédulo asentimiento. 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; es verdad que empleaba a veces palabras y hasta frases enteras cuyo sentido exacto no le era patente, y otras las trabucaba; pero hasta en eso se parecía a la desaliñada y antiliteraria prensa de entonces. ¡Daba tanto que hacer la revuelta y absorbente política, que no había tiempo para escribir en castellano! 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. De común acuerdo, las operarias detestaban a Olózaga, llamándole «el viejo del borrego» porque andaba el muy indino buscando un rey que no nos hacía maldita la falta... sólo por cogerse él para sí embajadas y otras prebendas; hablar de González Bravo era promover un motín; con Prim estaban a mal, porque se inclinaba a la forma monárquica; a Serrano había que darle de codo; era un ambicioso hipócrita, muy capaz, si pudiese, de hacerse rey o emperador, cuando menos.

[...]

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 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.

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. Leve escalofrío recorría las filas de mujeres, las cuales se miraban como diciéndose: «¿Eh?, ¿qué tal? ¡Este sí que lo parla!». Y leído el último párrafo, que terminaba anunciando el próximo advenimiento de una era de perfecta libertad y bienestar absoluto, solían cruzar las manos, sonriendo y sintiéndose tan relajadas en sus fibras, tan blandas y dulces como un plato de huevos moles. Trabajo les costaba reprimir los impulsos de abrazarse que se les iban y venían.

En cambio, si el escrito pertenecía al género bélico y tocaba a somatén, parecía que les daban a beber una mistura de pólvora y alcohol. Montaban en cólera tan aína como se encrespan las olas del mar. Sordas exclamaciones acompañaban y cubrían a veces la voz de la lectora. Era contagiosa la ira, y mujer había allí de corazón más suave que la seda, incapaz de matar una mosca, y capaz a la sazón de pedir cien mil cabezas de los pícaros que viven chupando la sangre del pueblo.

del capítulo XI, «Pitillos»

[En los meses posteriores, Amparo se traslada a otro taller de la Fábrica, donde se elaboran los cigarrillos (o *pitillos*); allí hará dos nuevas amigas, en cuya descripción advertimos procedimientos y rasgos estilísticos dignos de análisis y comentario].

Quiso Amparo mudarse de taller, y solicitó pasar al de cigarrillos, donde le agradaba más el trabajo y la compañía.

Entre el taller de cigarros comunes y el de cigarrillos, que estaba un piso más arriba, mediaba gran diferencia: podía decirse que este era a aquel lo que el Paraíso de Dante al Purgatorio. Desde las ventanas del taller de cigarrillos se registraba hermosa vista de mar y país montañoso, y entraba sin tasa por ellas luz y aire. A pesar de su abuhardillado techo, las estancias eran desahogadas y capaces, y la infinidad de pontones y vigas de oscura madera que soportan la armazón del tejado le daban cierto misterioso recogimiento de iglesia, formando como columnatas y rincones sombríos en que puede descansar la fatigada vista. Si bien en los desvanes se siente mucho el calor, la cantidad relativamente escasa de operarias reunidas allí evitaba que la atmósfera se viciase, como en las salas de abajo. Asimismo la labor es más delicada y limpia, los colores más gratos, y hasta parece que la claridad del sol entra más alegre a bañar los muros. La limpia blancura de los librillos, el amarillo bajo de las fajas, el gris de estraza de las cajetillas, componían una escala de tonos simpáticos a la pupila. Y los personajes armonizaban con la decoración.

Preponderaban en el taller de pitillos las muchachas de Marineda: apenas se veían aldeanas; así es que abundaban los lindos palmitos, los rostros juveniles. Abajo, la mayor parte de las operarias eran madres de familia, que acuden a ganar el pan de sus hijos, agobiadas de trabajo, rebujadas en un mantón, indiferentes a la compostura, pensando en las criaturitas, que quedaron confiadas al cuidado de una vecina; en el recién, que llorará por mamar, mientras a la madre la revientan los pechos de leche... Arriba florecen todavía las ilusiones de los primeros años y las inocentes coqueterías que cuestan poco dinero y revelan la sangre moza y la natural pretensión de hermosearse. La que tiene buen pelo lo peina con esmero y gracia, que para eso se lo dio Dios; la que presume de talle airoso se pone chaqueta ajustada; la que sabe que es blanca se adorna con una toquilla celeste.

Por derecho propio, Amparo pertenecía a aquel taller privilegiado.

Encontró en él muy buena acogida y dos amigas: a la una se aficionó de suyo, movida de un instinto protector; llamábanle Guardiana, era nacida al pie del santuario de Nuestra Señora de Guardia, tan caro a Marineda; y según ella misma decía, la Virgen le había de dar la gloria en el otro mundo, porque en este no le mandaba más que penitas y trabajos. Guardiana era huérfana; su padre y madre murieron del pecho, con diferencia de días, quedando a cargo de una muchacha de dos lustros

de edad, cuatro hermanitos, todos marcados con la mano de hierro de la enfermedad hereditaria: epiléptico el uno, escrofulosos y raquíticos dos, y la última, niña de tres años, sordo–muda. Guardiana mendigó, esperó a los devotos que iban al santuario, rondó a los que llevaban merienda, pidiéndoles las sobras, y tanto hizo, que nunca les faltó a sus chiquillos de comer, aunque ella ayunase a pan y agua. Al raquítico dio en abultársele la cabeza, poniéndosele como un odre: fue preciso traerle médico y medicinas, todo para salir al cabo con que era una bolsa de agua, y que la bolsa se lo llevaba al otro mundo. A bien que el médico no sólo se negó a cobrar nada, sino que, compadecido de Guardiana, tuvo la caridad de meterla en la Fábrica, que fue como abrirle el cielo, decía ella. Después de la Virgen de la Guardia, la Fábrica era su madre. Nunca le había faltado nada a sus pequeños desde que era cigarrera, y aún le sobraban siempre golosinas que llevarles; fruta en verano, castañas y dulces en invierno. Amparo saqueaba la caja de los barquillos de Chinto con objeto de enviar finezas a la sordo–mudita. El taller entero tenía entrañas maternales para aquellos niños y su valerosa hermana, afirmando que sólo la Virgen era capaz de infundirle los ánimos con que trabajaba, sostenía las criaturas, y vivía alegre y contenta como un cuco.

Del casco mismo de Marineda procedía la otra amiga de Amparo: aunque frisaba en los treinta, su menudo cuerpo la hacía parecer mucho más joven. Pelirroja y pecosa, descarnada y puntiaguda de hocico, llamábanle en el taller la Comadreja, mote felicísimo que da exacta idea de su figura y ademanes. Bien sabía ella lo del apodo; pero ya se guardarían de repetírselo en su cara, o si no... Ana tenía por verdadero nombre, y a pesar de su delgadez y pequeñez, era una fierecilla a quien nadie osaba irritar. Sus manos, tan flacas que se veía en ellas patente el juego de los huesos del metacarpo, llenaban el tablero de pitillos en un decir Jesús; así es que el día le salía por mucho, y alcanzábale su jornal para vivir y vestirse, y, añadía ella, para lo que le daba la gana. Conversaba con causticidad y cinismo; estaba muy desasnada, cogíanla de susto pocas cosas, y tenía no sé qué singular y picante atractivo en medio de su fealdad indudable. Presumía de bien emparentada y relacionada; un primo suyo desempeñaba la secretaría del Casino de Industriales; una tía ricachona vendía percales, franelas y pañolería en la calle estrecha de San Efrén; la mayor parte de sus amigas *cosían por las casas*, o eran oficialas de la

mejor modista. Además, conocía mucho *señorío*, del cual hablaba con desenfado. ¡Buenas cosas sabía ella de personas principales!

del capítulo XIII, «Tirias y troyanas»

[A medida que avanzan los meses siguientes a septiembre de 1868 el ambiente revolucionario se va decantando en dos opciones políticas, Monarquía o República: la toma de partido de Amparo y sus compañeras es inequívoca, y bien conocida en Marineda].

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 en 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 ferro–carriles, vapores, atributos de las artes y las ciencias, todo gratamente revuelto con monedas y flores. 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.

Y la muchacha iba ascendiendo a personaje político. En la ciudad comenzaban a conocerla, y hasta oyó una vez, al pasar por la calle Mayor, que murmuraban en un corrillo de hombres: «Esa es la cigarrera guapa que amotina a las otras». En su barrio todos la embromaban: el mancebo de la barbería pronunciaba un festivo «¡Viva la República!» siempre que Amparo cruzaba ante su puerta; y la señora Porreta murmuraba con voz cascajosa y opaca: «Salú y liquidasión sosial».

del capítulo XIV, «Sorbete»

[Estamos en junio de 1869 y el relato nos presenta a Josefina, ejemplar característico de la señorita burguesa, esclava de la nueva moda, que también es revolucionaria]

Josefina García estaba aquella noche muy compuesta y emperejilada en el paseo de las Filas, y la acompañaban las de Sobrado. Cuanto se ponía Josefina ajustábase siempre a los últimos decretos de la moda, no sin cierta exageración y nimiedad, que olía a figurín casero. Era esa la condición del cuerpo de Josefina semejante a la de la cola que los escultores usan para vaciar sus estatuas, que recibe toda forma que se le quiera imprimir. Josefina entraba dócil en los moldes impuestos por la moda, sin rebelarse ni protestar jamás. Tenía su físico algo de impersonal, una neutralidad que le permitía variar de peinado y de adorno sin mudar de tipo. Mediana de estatura, su rostro prolongado y sus agradables facciones no ofrecían rasgos característicos. Sus ojos, ni chicos ni grandes, ni eran feos, pero sí dominantes y escudriñadores más de lo que a su edad y doncellez convenía; su sonrisa, entre reservada y cándida, demasiado permanente en los labios, para que no tuviese visos de fingida y afectada; su talle, modelado por el corsé, sería pobre de formas si hábiles artificios del traje, como un volante sobre los hombros, o en la cadera, no reforzasen sus diámetros. Sin aliño y despeinada, Josefina debía parecer poca cosa; ayudada por el tocado, adquiría cierta postiza morbidez. En realidad, era un fruto prematuramente caído del árbol, una doncella núbil antes de tiempo; a los trece, cuando tocaba habaneras, tenía ya las coqueterías, los celos, los caprichos de la mujer, y ahora aquella flor rápida y precoz se había deshojado, y en vez de la lozanía seductora de la juventud, notábase en Josefina la tiesura y empaque de una señora formal y los remilgos de una lugareña. Figurábase que la distinción, el buen tono, consistían en contrahacer los menores movimientos, ajustándolos a una pauta preestablecida; que había un modo elegante y otro cursi de reír, de estornudar, de abanicarse; que hasta existían opiniones distinguidas y bien vistas, y opiniones que ya no se llevaban; y que en todo, lo más selecto y fino eran las medias tintas, la insustancialidad, lo insípido, inodoro e incoloro. Hablando de cosas superficiales, no le faltaba cierta charla vivaz, semejante al trinar del jilguero; pero apenas

se tocaban asuntos serios, creíase obligada, por su papel de niña elegante y casadera, a encogerse de hombros, hacer cuatro dengues y mudar de conversación. Tal cual era Josefina, muchas señoritas la imitaban, porque, según se decía, «sacaba las novedades»; y aunque tachándola de exagerada y rara, a veces, con el rabillo del ojo observaban las innovaciones de indumentaria que lucía, para reproducirlas al punto.

Aquel año comenzaba a imperar el traje corto, revolución tan importante para el atavío femenino, como la de setiembre para España; las avanzadas en ideas se habían apresurado a cercenar sus faldas, mientras las conservadoras no se resolvían a suprimir la cuarta de tela con que barrían las inmundicias del piso. Josefina, que en materia de vestir era radical, llevaba la moda nueva en todo su rigor, con túnica de seda negra adornada de bellotas de pasamanería, cayendo sobre redonda falda de glasé azul. Un velo de rejilla formaba a su rostro la misteriosa aureola de un confesionario, y los *cuernos* de su peinado bajaban con gracia y simetría hacia la nariz. Por la espalda y en la cintura, un lazo negro muy pronunciado servía para abultar lo que entonces quería la *voluble diosa* que abultase. Echaba la señorita los codos atrás con objeto de destacar el busto, actitud que escrupulosamente copiaba la segunda de Sobrado, Clara. Lola, que iba en medio, era la única a poner el cuerpo como Dios se lo dio. La luz de la luna, que se alzaba iluminando el paseo de las Filas y el mar, la hora y la temperatura envidiable de una noche de verano, incitaban a amantes efusiones, o siquiera a galanteos, y hasta el ruido de la concurrencia se brindaba a ser cómplice de tiernas palabras pronunciadas a media voz; así lo comprendía Baltasar, que acompañaba a las muchachas, inamovible al lado de Josefina, y haciendo, sin escrúpulo, que sus hermanas llevasen la cesta. A lo lejos, el blando murmullo de las olas, que parecían un lago de plata, decía cosas embriagadoras y poéticas; cantaba un idilio intraducible al humano lenguaje. La conversación del grupo era, no obstante, por todo extremo, vulgar.

del capítulo XV, «Himno de Riego, de Garibaldi. Marsellesa»

[No menos característico es el retrato, físico y moral, de Baltasar Sobrado en el párrafo inicial de este capítulo, también situado en junio de 1869]

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 ahorraba 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.

del capítulo XVIII, «Tribuna del pueblo»

[Seguimos en junio de 1869. En Marineda se reúnen los Delegados de Cantabria y Cantabrialta, y al concluir el banquete que se les ofrece en el Círculo Rojo, entra en escena un grupo de mujeres, encabezado por Amparo: su vibrante discurso significará su consagración pública como «*la Tribuna* del pueblo»]

Amparo lo capitaneaba. Penetró airosa, vestida con bata de percal claro y pañolón de Manila de un rojo vivo que atraía la luz del gas, el rojo del *trapo* de los toreros. Su pañuelito de seda era del mismo color, y en la diestra sostenía un enorme ramo de flores artificiales, rosas de Bengala de sangriento matiz, sujetas con largas cintas lacre, donde se leía en letras de oro la dedicatoria. Diríase que era el genio protector de aquel lugar, el duende del Círculo Rojo; las notas del mantón, del pañuelo, de las flores y cintas se reunían en un vibrante acorde escarlata, a manera de sinfonía de fuego.

Adelantose intrépida la muchacha levantando en alto el ramo y recogiendo, con el brazo libre, el pañolón, cuyos flecos le llovían sobre las caderas. Y como el conspicuo disputador, dejando su asiento, mostrase querer tomar el ex–voto que la muchacha ofrecía en aras de la diosa Libertad, Amparo se desvió y fuese derecha al patriarca. El corro se abrió para dejarla paso.

La muchacha, sin soltar el ramo, miraba al viejo. Este, de pie, con su barba plateada y levemente ondulosa como la de los ermitaños de tragedia, con su calva central guarnecida de abundantes mechones canos, con su alta estatura, un tanto encorvada ya, se le figuraba la ancianidad clásica, adornada de sus atributos, coronando la cima de los tiempos. Y el patriarca, a su vez, creía ver en aquella buena moza el viviente símbolo del pueblo joven. Ambos formularon en sus adentros el pensamiento de simpatía que les asaltaba.

–Este señor mete respeto lo mismo que un obispo –se dijo Amparo.

–Esta chica parece la Libertad –murmuró el patriarca.

Entre tanto la muchacha comenzaba su peroración. Temblábale la voz al principio; dos o tres veces tuvo que pasarse la mano, yerta, por la frente húmeda, y sin saber lo que hacía accionó con el ramo, cuyas

cintas culebrearon como serpientes de llama, y carraspeó para deshacer un nudo que le apretaba el galillo. Poco a poco, el rumor de la mesa, el cuchicheo de los convidados más distantes, la luz de los mecheros de gas que le calentaba los sesos, el aroma de los vinos y la espuma del Champaña, que aún parecía bullir en la iluminada atmósfera, la embriagaron, y sintió fluir de sus labios las palabras y habló con afluencia, con desparpajo, sin cortarse ni tropezar. Los convidados se daban al codo sonriendo, pronunciando entre dientes algún «¡bravo! ¡muy bien!» al oír que las operarias republicanas de la Fábrica ofrecían aquel ramo a la Asamblea de la Unión del Norte y al Círculo Rojo en prueba de que... y para manifestar cuanto... y como testimonio de que los corazones que latían..., etc. El patriarca se colocaba la mano sobre el pecho, se la llevaba a la boca con sincerísima complacencia, mientras el disputador, tieso y serio, inclinaba de vez en cuando lentamente la cabeza en señal de aprobación. Por fin, la oradora acabó su discurso entregando el ramo al patriarca y gritando: «¡Ciudadanos delegados, salud y fraternidad!».

Tomó el viejo la ofrenda y la pasó al presidente, que se quedó con ella muy empuñada y sin saber qué hacer. Confusas las compañeras de Amparo por el silencio repentino, miraban de reojo hacia todas partes, maravillándose del esplendor de la mesa y algo sorprendidas de que el banquete republicano fuese cosa de tanto orden y de que los delegados comiesen en vez de salvar la patria. El patriarca se acercó a Amparo; sus mejillas arrugadas y marchitas tenían a la sazón sonrosados los pómulos.

–Gracias, hijas... –tartamudeó cabeceando senilmente–. Gracias, ciudadanas... Acércate, tribuna del pueblo... que nos una un santo abrazo de fraternidad... ¡Viva la tribuna del pueblo! ¡Viva la Unión del Norte!

–¡Viva! –balbució Amparo toda enternecida, ahogándose–. ¡Viva usted... muchos años!– Y el viejo y la niña no estaban a dos dedos de romper a llorar, y algunos de los convidados se reían a socapa viendo aquel brazo paternal que rodeaba aquel cuello juvenil.

del capítulo XXII, «El Carnaval de las cigarreras»

[Estamos ya en la última semana de febrero de 1870: ese año el martes de Carnaval se celebra el 1 de marzo y el jueves precedente, día 24, es «el jueves de Comadres», en el que las cigarreras organizan su «baile de disfraces»]

Unos días antes de Carnavales se anuncia en la Fábrica la llegada del *tiempo loco* por bromas de buen género que se dan entre sí las operarias. Infeliz de la que, fiada en un engañoso recado, se aparta de su taller un minuto; a la vuelta le falta su silla, y vaya usted a encontrarla en aquel vasto océano de sillas y de mujeres que gritan a coro: «Atrás te queda. Delante te queda». A las víctimas de estos alegres deportes les resta el recurso de llevar bien escondido debajo del mantón un puntiagudo cuerno, y enseñarlo por vía de desquite a quien se divierte con ellas. También se puede, por medio de una tira estrecha de papel y un alfiler doblado a manera de gancho, aplicar una *lárgala* en la cintura, o estampar con cartón recortado y untado de tiza, la figura de un borrico en la espalda. Otro chasco favorito de la Fábrica es, averiguado el número del billete de lotería que tomó alguna bobalicona, hacerle creer que está premiado. Todos los años se repiten las mismas gracias, con igual éxito y causando idéntica algazara y regocijo.

Pero el jueves de Comadres es el día señalado entre todos para divertirse y echar abajo los talleres. Desde por la mañana llegan las cestas con los disfraces; y obtenido el permiso para bailar y formar comparsas, las oscuras y tristes salas se trasforman. El Carnaval que siguió al verano en que ocurrieron los sucesos de la Unión del Norte se distinguió por su animación y bullicio; hubo nada menos que cinco comparsas, todas extremadas y lucidas. Dos eran de mozas y mozos del país, vestidos con ricos trajes que traían prestados de las aldeas cercanas; otra, de grumetes; otra, de *señoritos* y *señoras*, y la última comparsa era una estudiantina. Las dos de labradores se diferenciaban harto. En la primera se había buscado, ante todo, el lujo del atavío y la gallardía del cuerpo; las cigarreras más altas y bien formadas vestían con suma gracia el calzón de rizo, la chaqueta de paño, las polainas pespunteadas y la montera ornada con su refulgente pluma de pavo real; y para las mozas se habían elegido las muchachas más frescas y lindas, que lo parecían doblemente con el dengue

de escarlata y la cofia ceñida con cinta de seda. La segunda comparsa aspiraba, más que a la bizarría del traje, a representar fielmente ciertos tipos de la comarca. Enrollada la saya en torno de la cintura, tocada la cabeza con un pañuelo de lana, cuyos flecos le formaban caprichosa aureola; asido el ramo de tejo, de cuyas ramas pendían rosquillas, estaba la peregrina que va a la romería famosa a que no se eximen de concurrir, según el dicho popular, ni los muertos; a su lado, con largo redingote negro, gruesa cadena de similor, barba corrida y hongo de anchas alas, el *indiano*; acompañábanle dos mozos de las Rías Saladas, luciendo su traje híbrido, pantalón azul con cuchillos castaños, chaleco de paño con enorme *sacramento* de bayeta en la espalda, faja morada, sombrero de paja con cinta de lana roja. Los estudiantes habían improvisado manteos con sayas negras, y tricornios de cartón con cuchara y tenedor de palo cruzados, completaban el avío; los grumetes tenían sencillos trajes de lienzo blanco y cuellos azules; en cuanto a la comparsa de *señores*, había en ella un poco de todo; guantes sucios, sombreros ajados, vestidos de baile ya marchitos, mucho abanico, y antifaces de terciopelo.

En mitad del taller de cigarros comunes se formó un corro y se alzó gran vocerío alrededor de la *Mincha*, barrendera vieja, pequeña, redonda como una tinaja, que bailaba vestida de moharracho, con dos enormes jorobas postizas, un serón por corona, una escoba por cetro, un ruedo por manto real, la cara tiznada de hollín, y un letrero en la espalda que decía en letras gordas: «Viva la broma». Incansable, pegaba brincos y más brincos, llevando el compás con el cuento de la escoba, sobre las carcomidas tablas del piso. Pero bien pronto le robó la atención de sus admiradoras la estudiantina, que estaba toda encaramada en una mesa de metro y medio de largo por un metro escaso de ancho. Cómo danzaban allí unas doce chicas, es difícil decirlo; ellas danzaban, acompañándose con panderetas y castañuelas y coreando al mismo tiempo habaneras y polcas. En aquella comparsa, la más alborotadora y risueña, figuraba Guardiana. Nunca el júbilo y la feliz imprevisión de los pocos años brillaron como en el rostro de la pobre chica, que a tan poca costa y con tan poca cosa divertía sus penas. Era la valerosa pitillera chiquita y delgada; tenía a la sazón el rostro encendido, ladeado el tricornio, y con picaresco ademán repicaba un pandero roto ya, y muy engalanado de cintas.

Ana y Amparo figuraban entre los grumetes. La Comadreja hacía un grumete chusco, travieso y cínico; Amparo, el más hermoso muchacho que imaginarse pueda. Todo lo que su figura tenía de plebeyo lo disimulaba el traje masculino; ni las gruesas muñecas, ni el recio pelo dañaban a su gentileza, que era de cierto notable y extraordinaria. La comparsa recorrió los talleres, bailando y cantando, recibiendo bromas de las *señoras*, y alegrando la oscuridad de las salas con la nota blanca y azul de sus trajes. Sin embargo, no se podía dudar que la victoria quedaba por los labradores. A la cabeza de estos estaba una mujer, casada ya, celebrada por buena moza, Rosa, la que llenaba con mayor presteza los *faroles* de picadura. Con el traje propio de su sexo, Rosa era un tanto corpulenta en demasía; con el de labrador no había que pedirle. La camisa de lienzo labrado dibujaba su ancho pecho; el calzón se ajustaba a maravilla a sus bien proporcionadas caderas; pendiente del cuello llevaba un ancho escapulario de raso bordado de lentejuelas y sedas de colores. Debajo de la montera, un pañuelo de fular azul, atado como lo hacen los paisanos, le encubría el pelo. Apoyábase en la *moca* o porra claveteada de clavos de plata, y con acento melancólico y prolongado, cantaba una copla del país, y contestábale desde enfrente una morenita vestida de ribereño, con su chaleco muy guarnecido de botones de filigrana y su faja recamada de pájaros y flores extravagantes, *echando la firma*, consistente en tres versos irregulares, improvisados siempre, con sujeción al asunto de la copla; al concluir la *firma*, salían del corro de espectadores varios ¡ju... jurujú! agudísimos. Lo que hacía maravilloso efecto era oír, en los intervalos en que callaban las cantoras, unas malagueñas resonando en el otro extremo de la sala, mientras por su parte la estudiantina se consagraba a las habaneras, cual si la anarquía de los trajes se comunicase a las canciones. 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 éstas las vocales se alargan como un gemido, en las otras se pronuncian brevemente, produciendo al final de algunos versos una inflexión burlesca:

En el medio de la mar
Suspiraba una ballenaú
Y entre suspiros deciaú
Muchachas de Cartagenaú

¿Y quién tenía valor para trabajar en medio de la bulliciosa carnavalada? Algunas operarias hubo que al principio se encarnizaron en la labor, bajando la cabeza por no ver las máscaras; pero a eso de las tres de la tarde, cuando la inocente saturnal llegaba a su apogeo, las manos cruzadas descansaban sobre la tabla de liar, y los ojos no sabían apartarse de los corros de baile y canto. Ocurrió un incidente cómico: el taller del desvenado quiso echar su cuarto a espadas, y organizó una comparsa numerosa; empeñáronse en formar parte de ella las más ancianas, las más infelices, y la mascarada se improvisó de la manera siguiente: envolviéndose todas por la cabeza los mantones, sin dejar asomar más que la nariz o una horrible careta de cartón, y colocándose en doble fila, haciendo de batidores cuatro que llevaban cogida por las esquinas una estera, en la cual reposaba, con los ojos cerrados, muy propia en su papel de difunta, la decana del taller, la respetable señora Porcona. Así colocadas y con extraño silencio recorrieron los talleres, dando no sé qué aspecto de aquelarre a la bulliciosa fiesta. Al punto recibió título aquella nueva y lúgubre comparsa; llamáronle la *Estadea*, nombre que da la superstición popular a una procesión de espectros.

Diríase que el mago Carnaval, con poderoso conjuro, había desencantado la Fábrica, y vuelto a sus habitantes la verdadera figura en aquel día. Muchachas en las cuales a diario nadie hubiera reparado quizás, confundidas como estaban entre las restantes, resplandecían, alumbradas por una ráfaga de hermosura, y un traje caprichoso, una flor en el pelo, revelaban gracias hasta entonces recónditas. Y no porque la coquetería desplegada en los disfraces llegase al grado que alcanza entre la gente de alto coturno que asiste a bailes de trajes y suele reflexionar y discurrir días y días antes de adoptar un disfraz –habiendo señorita que se viste de *Africana* por lucir una buena mata de pelo, o de *Pierrette* por mostrar un piececito menudo–; no por cierto. Semejantes refinamientos se ignoraban en la Fábrica. Ni a las viejas se les daba un comino de enseñar en la fuga del baile la seca anatomía de sus huesos, ni a las mozas un rábano de desfigurarse, verbigracia, pintándose bigotes con carbón. El caso era representar bien y fielmente tipos dados; un mozo, un quinto, un estudiante, un grumete. Habíalas con tan rara propiedad vestidas, que cualquiera las tomaría por varones; las feas y hombrunas se brindaban sin repulgos a encajarse el traje masculino, y lo llevaban con singular desenfado. Y de un extremo a otro de los talleres, entre el calor

creciente y la broma y bullicio que aumentaban, corría una oleada de regocijo, de franca risa, de diversión natural, de juego libre y sano; una afirmación enérgica de la femineidad de la Fábrica. No cohibidas por la presencia del hombre, gozaban cuatro mil mujeres aquel breve rayo de luz, aquel minuto de júbilo expansivo colocado entre dos eternidades de monótona labor.

del capítulo XXVII, «Bodas de los pajaritos»

[Ha pasado casi un año: estamos a 2 de febrero de 1871, día en el que la Iglesia Católica celebra la fiesta de la Presentación de Jesús en el templo y Purificación de la Virgen María (*La Candelaria*): el simbolismo popular de la fecha marca el comienzo de los amores entre Amparo y Baltasar]

Febrero vio la aurora de aquel amor en un día clásico, el de la Candelaria, en que, según el dicho popular, celebran los pajaritos sus bodas sobre las ramas todavía desnudas de los árboles, para que con la llegada de la primavera coincida la fabricación del nido.

[...]

La tarde de la Candelaria, Amparo, llevando el romero bendito oculto en el pecho, despedía un aroma balsámico, que pudiera tomarse por suyo propio; tal era la lozanía y vigor de su organismo, cuya robustez, vencedora en la lucha con el medio ambiente, había crecido en razón directa de los mismos peligros y combates. Si la labor sedentaria, la viciada atmósfera, el alimento frío, pobre y escaso, eran parte a que en la Fábrica hiciesen estragos anemia y clorosis, el individuo que lograba triunfar de estas malas condiciones ostentaba doble fuerza y salud. Así le acontecía a la Tribuna.

Como era día festivo, Baltasar no la esperó a la salida de la Fábrica, sino en la Olmeda, a corta distancia de su casita. Había llegado Baltasar al mayor número de pulsaciones que determinaba en él la calentura amorosa. Su pasión, ni tierna, ni delicada, ni comedida, pero imperiosa y dominante, podía definirse gráfica y simbólicamente llamándola apetito de fumador que a toda costa aspira a fumar el más codiciadero cigarro

que jamás se produjo, no ya en la Fábrica de Marineda, sino en todas las de la Península. Amparo, con su garganta tornátil gallardamente puesta sobre los redondos hombros, con los tonos de ámbar de su satinada, morena y suave tez, parecíale a Baltasar un puro aromático y exquisito, elaborado con singular esmero, que estaba diciendo: «Fumadme». Era imposible que desechase esta idea al contemplar de cerca el rostro lozano, los brillantes ojos, los mil pormenores que acrecentaban el mérito de tan preciosa *regalía*. Y para que la similitud fuese más completa, el olor del cigarro había impregnado toda la ropa de la Tribuna, y exhalábase de ella un perfume fuerte, poderoso y embriagador, semejante al que se percibe al levantar el papel de seda que cubre a los habanos en el cajón donde se guardan. Cuando por las tardes Baltasar lograba acercarse algún tanto a Amparo e inclinaba la cabeza para hablarle, sentíase envuelto en la penetrante ráfaga que se desprendía de ella, causándole en el paladar la grata titilación del humo de un rico veguero y el delicioso mareo de las primeras chupadas. Eran dos tentaciones que suelen andar aisladas y que se habían unido, dos vicios que formaban alianza ofensiva, la mujer y el cigarro íntimamente enlazados y comunicándose encanto y prestigio para trastornar una cabeza masculina.

El día expiraba tranquilamente en aquella alameda, que en hora y estación semejante era casi un desierto. Sentáronse un rato Baltasar y la Tribuna en el parapeto del camino, protegidos por el silencio que reinaba en torno, y animados por la complicidad tácita del ocaso, del paisaje, de la serenidad universal de las cosas, que los sepultaba en profundo caimiento de ánimo, que relajaba sus fibras infundiéndoles blanda pereza muy semejante a la indiferencia moral. El sol languidecía como ellos; la naturaleza meditaba. Hasta la bahía se hallaba aletargada; un gallardo queche blanco se mantenía inmóvil; dos paquetes de vapor, con la negra y roja chimenea desprovista de su penacho de humo, dormitaban, y solamente un frágil bote, una cascarita de nuez, venía como una saeta desde la fronteriza playa de San Cosme, impulsado por dos remeros, y el brillo del agua, a cada palada, le formaba movible melena de chispas. Por donde no alcanzaban el último resplandor solar, las olas estaban verdinegras y sombrías; al Poniente, dorada red de movibles mallas parecía envolverlas.

A medida que avanzaba la sombra, levantábase del mar una brisa fresca, que agitaba por instantes los picos del pañuelo de Amparo y los

cabellos rubios de Baltasar, en los cuales se detenían las postreras luces del sol, haciendo de su cabeza una testa de oro. Presto la abandonaron sin embargo, y asimismo las montañas del horizonte empezaron a confundirse con el agua, mientras la concha blanca del caserío marinedino se destacaba aún, pero perdiéndose más cada vez, como si al ausentarse la claridad se llevase consigo el rosario de edificios y el encendido fulgor de los cristales en las galerías. Marineda, la *Nautilia* de los romanos, se envolvía en una clámide de tinieblas. En breve comenzaron a distinguirse algunas luces que oscilaban sobre la masa oscura de la población, y presto se cubrió toda ella de puntos lucientes como estrellas de oro en un celaje sombrío. La noche, que ya mostraba el cuerpo entero, era de esas lácteas, pero frías, en que el equinoccio de primavera se anuncia por no sé qué vaga trasparencia del cielo y del aire, y en modo alguno por la temperatura, que más bien parece recrudecerse. Baltasar y la muchacha, obligados quizá por el helado ambiente, se aproximaban el uno al otro, hablando no obstante de cosas indiferentes y poco importantes.

[...]

Este apacible diálogo encubría en Baltasar tempestuosos pensamientos; pero como no carecía de penetración y sabía que la muchacha era honrada, y orgullosa, y vivía de su trabajo, comprendió que no debía tratarla como a cualquier criatura abyecta, sino empezar mostrándole cierta deferencia y aun respeto, género de adulación a que es más sensible todavía la mujer del pueblo que la dama de alto copete, habituada ya a que todos le manifiesten cortesía y miramientos. Lisonjeó mucho a la Tribuna el ver que se habían con ella lo mismo que con las señoritas, y auguró bien del rendido galán. Mas tan luego como la noche cauta señoreó absolutamente el escenario, Baltasar creyó poder apoderarse a hurto de una mano morena, hoyosa y suave al tacto como la seda. Amparo pegó un respingo.

–Estese usted quieto... Y va de dos veces que se lo digo, caramba.

–¿Por qué me trata usted así? –preguntó con pena fingida Baltasar, que en sus adentros renegaba de la virtud plebeya –¿Qué mal hay en...?

–¿Por qué? –repitió Amparo con sumo brío–. Porque no me conviene a mí perderme por usted ni por nadie. ¡Sí que es uno tan bobo que no conozca cuando quieren hacer burla de uno! 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 esto con la de García, ni con las señoritas de la clase de usted?

–¡Diantre! –pensó Baltasar–: no es boba.

Y al punto, mudando de táctica, habló con gran rapidez, diciendo que estaba enamorado, pero de veras; que para él no había categorías, distinciones ni vallas sociales, encontrándose el amor de por medio; que Amparo era tanto como la más encopetada señorita, y que su desliz no provenía de falta de respeto, sino de sobra de cariño: todo lo cual acompañó con mil dulces e insinuantes inflexiones de voz. Amparo respondió estableciendo su credo y sus principios: ella no quería ser como otras chicas conocidas suyas, que por fiarse de un pícaro allí estaban perdidas: ella bien sabía lo que pasaba por el mundo, y cómo los hombres pensaban que las hijas del pueblo las daba Dios para servirles de juguete: lo que es ella, bien se había de librar de eso; bueno que se hablase un rato, en lo cual no hay malicia; pero ciertas libertades, no; ya podía saberlo el que se arrimase a ella. Baltasar juró y perjuró que su amor era de la más probada y acendrada pureza, y que sólo limpios e hidalgos propósitos cabían en él; y en el calor de la discusión, los dos interlocutores se volvieron a hallar sentados en el parapeto, y la mano antes esquiva se mostró más tratable, consintiendo que la prendiesen dos manos ajenas.

–Hoy se casan los pajaritos –murmuró Baltasar después de un breve instante de silencio.

–Día de la Candelaria... Hoy se casan –repitió ella con turbada voz, sintiendo en la palma de la mano el calor de la diestra de Baltasar, que amorosamente la oprimía. Pero él fue discreto y no quiso abusar de la victoria, por temor de perder las ventajas adquiridas, y también porque empezaba a correr agudo frío en la solitaria alameda, y Amparo se levantó quejándose del relente y del aire, que cortaba como un cuchillo. Cruzáronse dos protestas de ternura, en voz baja, envueltas en el último apretón de manos, delante de la casa de la pitillera.

del capítulo XXXI, «Palabra de casamiento»

[Ha pasado otro año. Estamos en una tarde de mayo de 1872, y los amores entre la cigarrera y el militar alcanzan su culminación: en un «mezquino paraíso» (entre coles, cebollas, fresas, ortigas y un pozo triste), cuando va cerrando la noche, y bajo «palabra de casamiento», Amparo se entrega a Baltasar].

Cuando Baltasar y la oradora se quedaron solos, la tarde caía, no apacible y glacial como aquella de febrero, sino cálida, perezosa en despedirse del sol; nubes grises, pesados cirros se amontonaban en el cielo; el mar, picado y verdoso, mugía a lo lejos, y una franja de topacio orlaba el horizonte por la parte del Poniente. Amparo tuvo un instante de temor.

–Me voy a mi casa –dijo levantándose.

–¡Amparo... ahora no! –pronunció con suplicantes inflexiones en la voz Baltasar–. No te marches, que estamos en el paraíso.

La Tribuna, paralizada, miró en derredor. Mezquino era el paraíso en verdad. Un cuadro de coles, otro de cebollas, el fresal polvoroso, hollado por los pies de todo el mundo; los olmos bajos y achaparrados, los aciratés llenos de blanquecinas ortigas, el pozo triste con su rechinante polea; mas estaban allí la juventud y el amor para hermosear tan pobre edén. Sonrió la muchacha posando blandamente en Baltasar sus abultados ojos negros.

–¿Por qué quieres escaparte, vamos? –interrogó él con dulce autoridad–. Si te escapas siempre de mí; si parece que te doy miedo, no tiene nada de particular que yo me vaya también al paseo, o a donde se me ocurra. Ya lo sabes. –Y acercándose más a ella, abrasándole el rostro con su anhelosa respiración–: ¿Me voy al paseo? –preguntó.

Amparo hizo un movimiento de cabeza que bien podía traducirse así: –No se vaya usted de ningún modo.

–Me tratas tan mal...

–¿Usted qué quiere que haga?

–Que te portes mejor...

–Pues hablemos claros –exclamó ella sacudiendo su marasmo y apoyándose en el brocal del pozo.

La roja luz del ocaso la envolvió entonces; su rostro se encendió como un ascua, y por segunda vez le pareció a Baltasar hecha de fuego.

–Di, hermosa...

–Usted... quiere comprometerme... quiere conducirse como se conducen los demás con las muchachas de mi esfera.

–No por cierto, hija; ¿de dónde lo infieres? No pienses tan mal de mí.

–Mire usted que yo bien sé lo que pasa por el mundo... mucho de hablar, y de hablar, pero después...

Baltasar cogió una mano que trascendía a fresas.

–Mi honor, don Baltasar, es como el de cualquiera, ¿sabe usted? Soy una hija del pueblo; pero tengo mi altivez... por lo mismo... Conque... ya puede usted comprenderme. La sociedá se opone a que usted me dé la mano de esposo.

–¿Y por qué? –preguntó con soberano desparpajo el oficial.

–¿Y por qué? –repitió la vanidad en el fondo del alma de la Tribuna.

–No sería yo el primero, ni el segundo, que se casase con... Hoy no hay clases...

–¿Y su familia... su familia... piensa usted que no se desdeñarían de una hija del pueblo?

–¡Bah!... ¿qué nos importa eso? Mi familia es una cosa, yo soy otra –repuso Baltasar impaciente.

–¿Me promete usted casarse conmigo? –murmuró la inocentona de la oradora política.

–¡Sí, vida mía! –exclamó él sin fijarse casi en lo que le preguntaban, pues estaba resuelto a decir amén a todo.

Pero Amparo retrocedió.

–¡No, no! –balbució trémula y espantada–. No basta hablar así... ¿me lo jura usted?

Baltasar era joven aún y no tenía temple de seductor de oficio. Vaciló; pero fue obra de un instante: carraspeó para afianzar la voz y exhaló un:

–Lo juro.

Hubo un momento de silencio en que sólo se escuchó el delgado silbo del aire cruzando las copas de los olmos del camino y el lejano quejido del mar.

–¿Por el alma de su madre? ¿por su condenación eterna?

Baltasar, con ahogada voz, articuló el perjurio.

–¿Delante de la cara de Dios? –prosiguió Amparo ansiosa.

De nuevo vaciló Baltasar un minuto. No era creyente macizo y fervoroso como Amparo, pero tampoco ateo persuadido; y sacudió sus labios ligero temblor al proferir la horrible blasfemia. Una cabeza pesada, cubierta de pelo copioso y rizo, descansaba ya sobre su pecho, y el balsámico olor de tabaco que impregnaba a la Tribuna le envolvía. Disipáronse sus escrúpulos y reiteró los juramentos y las promesas más solemnes.

Iba acabando de cerrar la noche, y un cuarto de amorosa luna hendía como un alfanje de plata los acumulados nubarrones. Por el camino real, mudo y sombrío, no pasaba nadie.

del capítulo XXXII, «La Tribuna se forja ilusiones»

[Van pasando los meses y en ese verano de 1872 Amparo y Baltasar continúan sus encuentros, en lugares cada vez más discretos].

En los primeros tiempos, Baltasar, embriagado por el aroma del cigarro, se mostró asiduo, olvidó su habitual reserva y obró como si no temiese la opinión del mundo ni de su familia. Es cierto que en el barrio apartado donde Amparo moraba no era fácil que le viesen las gentes de su trato; no obstante, alguna vez tropezó con conocidos, en ocasión de ir acompañando a la muchacha. Fuese por esta razón o por otras, no tardó en buscar lugares más recónditos para las entrevistas, a donde cada cual iba por su lado, no reuniéndose hasta estar al abrigo de ojos indiscretos. Uno de estos sitios era una especie de merendero unido a una fábrica de gaseosa, bebida muy favorita de las cigarreras. Ante la mesa de tosca piedra, roída por la intemperie, se sentaban Baltasar y Amparo, y allí les

traían las botellas de cerveza, de gaseosa, cuyo alegre taponazo animaba de tiempo en tiempo el diálogo. Una parra tupida les prestaba sombra; algunas gallinas picoteaban los cuadros de un mezquino jardín; el lugar era silencioso, parecido a un gabinete muy soleado, pero oculto. Por entre las hojas de vid se filtraban los rayos del sol, y caían a veces, en movibles gotas de luz, sobre el rostro de Amparo, mientras Baltasar la contemplaba, admirando involuntariamente ciertas gracias y perfecciones de su rostro hechas para ser vistas de cerca, como la delicada red de venas que oscurecía sus párpados, las sinuosidades de su diminuta oreja, la nitidez del moreno cutis, donde la luz se perdía en medias tintas de miel; la caliente riqueza del color juvenil, la blancura de los dientes, la abundancia del cabello. Duró este inventario minucioso algún tiempo, al cabo del cual, Baltasar, habiendo aprendido de memoria estas y otras particularidades, y hablado con la Tribuna de todo lo que se podía hablar con ella, empezó a encontrar más largas las horas. Restringió las visitas al merendero, limitándolas a los días festivos, y mientras Amparo le elaboraba *a mano* los cigarrillos que acostumbraba a consumir, él leía, arrancando al pitillo recién acabado nubes de humo. No sabiendo qué hacer, quiso enseñar a Amparo cómo se fumaba, a lo cual ella se prestó con repugnancia, alegando que las cigarreras no fuman, que casualmente están «hartas de ver tabaco», y que este sólo era bueno para ponerse parches en las sienes cuando duele la cabeza. Discurriendo medios de entretenerse, 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 mancebo de que se ponía tonta, suprimió los libros. En suma, Baltasar y Amparo se hallaron como dos cuerpos unidos un instante por la afinidad amorosa, separados después por repulsiones invencibles, y que tendían incesantemente a irse cada cual por su lado.

del capítulo XXXIII, «Las hojas caen»

[Al acercarse el otoño, en septiembre de 1872, Amparo ya no puede ocultar a la atenta mirada de su madre las evidentes muestras de su

embarazo. Y es precisamente entonces cuando Baltasar empieza a dar muestras de la fragilidad de su compromiso].

Aconteció que, cuando ya se aproximaba el otoño, la paralítica llamó a Amparo a la cabecera de su lecho, con tono y ademanes desusados, murmurando sordamente:

–Acércate aquí, anda.

Amparo se acercó con la cabeza baja. La madre extendió la mano, le cogió violentamente la barbilla para que alzase el rostro, y con voz aguda y terrible gritó:

–¿Y ahora?

Calló la hija. Constábale que la persona que la interrogaba así había vivido largos años orgullosa de su matrimonio legítimo, de su honestidad plebeya, de su marido trabajador, de que en la Fábrica los citasen a entrambos por modelo de familia unida, de que en cierta ocasión el Jefe hubiese proferido palabras honrosas para ella, llamándole mujer «formal y de bien». Sí, Amparo lo sabía, y por eso callaba. Repetidas veces la paralítica le diera consejos, haciendo funestos vaticinios, que se cumplían al fin. Incorporada a medias sobre la cama, concentrando en los ojos la vida furiosa de su cuerpo, repitió la madre, con desprecio y con ira:

–¿Y ahora?

Amparo permaneció pálida e inmóvil. La tullida sintió un hormigueo en la palma de la mano, y la estampó ruidosamente en la mejilla de su hija, que se tambaleó, retrocedió escondiendo el rostro, y se fue a sentar en la silla más próxima.

–¡Sinvergüenza, raída, eso de mí no lo aprendistes! –vociferó la enferma, algo desahogada ya después del bofetón. No respondió nada la oradora, que diera entonces de buen grado su popularidad, y hasta el advenimiento de la ideal república, por hallarse siete estados debajo de tierra. No obstante, se sorbió estoicamente las lágrimas abrasadoras que asomaban a sus ojos, y, abatida, reconociendo y acatando la autoridad maternal, balbució:

–Me ha dado palabra de casamiento.

–¡Y te lo creíste!

–No sé por qué no... –exclamó la muchacha con acento más firme ya–. Yo soy como otras, tan buena como la que más... hoy en día no estamos en tiempos de ser los hombres desiguales... hoy todos somos unos, señora... se acabaron esas tiranías.

Meneó la cabeza la paralítica, con la tenaz desconfianza de los viejos indigentes que nunca vieron llover del cielo torreznos asados.

–El pobre, pobre es –pronunció melancólicamente...–. Tú te quedarás pobre, y el señorito se irá riendo...– Y a esta idea, sintiendo renacer su furor chilló: –Sácateme de delante, indina, que te mato: si te dieron palabras, que te las cumplan.

Amparo se agachó, y salió temblando. A solas, recobró energía, y calculó que tal vez hacía mal en desesperarse; acaso su mala ventura sería un lazo más que acabase de unir a Baltasar con ella para siempre. Sí, no podía suceder de otro modo, a menos que tuviese entrañas de tigre.

Esperó con afán el domingo, día de cita en el merendero de la gaseosa. Madrugó, llegó mucho antes que Baltasar. El otoño iba despojando a la parra de su pomposo follaje recortado, y los nudosos sarmientos parecían brazos de esqueleto mal envueltos en los jirones de púrpura de las pocas hojas restantes. Algún racimo negreaba en lo alto. En unas tinas viejas arrimadas al banco de piedra, había botellas vacías que semejaban embarcaciones náufragas varadas en un arenal. Amparo sentía mucho frío cuando Baltasar llegó.

Sentose este al lado de la muchacha, que le presentó un paquete de sus cigarrillos predilectos, emboquillados, bastante largos, liados con gran esmero. Baltasar tomó uno y lo encendió, chupándolo nerviosamente con rápidas aspiraciones. Toda mujer prendada de un hombre llega a conocer por sus movimientos más leves, por los actos que distraída y casi mecánicamente ejecuta, el talante de que está. Amparo sabía que cuando Baltasar fumaba así, no se distinguía por lo jocoso y afable. Como la luz del sol no hallaba obstáculos para filtrarse al través de la deshojada parra, el rostro del mancebo, bañado de claridad, parecía duro y anguloso; su bigote, blondo a la sombra, tenía ahora un dorado metálico; sus ojos zarcos miraban con glacial limpidez. La pobre Tribuna, tan intrépida cuando peroraba, se halló del todo cortada y recelosa, y creyó sentir que le anudaban la garganta con un dogal. Esperó en vano una expansión, una caricia dulce y apasionada, que no vino. Baltasar

se callaba cosas muy buenas, y seguía taciturno. De cuando en cuando el soplo de las ráfagas otoñales desprendía una de las postreras hojas de vid, que caía arrugada y amarillenta sobre la mesa de granito, entre los dos amantes, produciendo un ruidito seco. ¡Pin! En los oídos de Baltasar resonaba la voz de doña Dolores, exclamando: «¿Chico, no sabes que las de García... ¡pásmate!, ganan el pleito en el Supremo? Lo sé de fijo por el mismo abogado de aquí». ¡Pin, pin! Y Amparo, a su vez, escuchaba frases coléricas: «Si te dieron palabras, que te las cumplan». ¡Pinnn!... Una hoja purpúrea descendía con lentitud... «Baltasarito, hijo, van a cogerse ciento y no sé cuántos miles de duros, si ganan».

Al fin, Baltasar fue el primero que rompió el silencio... Habló del trabajo que le costaba venir, de lo necesario que era el recato, de que tendrían que verse menos... Decía todo esto con acento duro, como si Amparo fuese culpable respecto de él en algo. La cigarrera le escuchaba muda, con los labios blancos, mirando fijamente al rostro de Baltasar, que tenía la expresión distraída del mal pagador que no quiere recordar su deuda. Y era lo peor del caso que, por más que la Tribuna quería echar mano de su oratoria, que le hubiera venido de perlas a la sazón, no encontraba frases con que empezar a tratar del asunto más importante. Al fin, como viese con asombro levantarse a Baltasar diciendo que le esperaba el coronel para asuntos del servicio, ella también se alzó resuelta, y le dio la noticia clara y brutalmente, sin ambages ni rodeos, sintiendo hervir dentro del pecho una cólera que centuplicaba su natural valor.

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

–Ahora –dijo, plantándose delante de él– es justo que me cumplas la palabra.

–Ahora... –repitió él con voz lenta–. La palabra...

–¡De casarte conmigo! Me parece que me sobra derecho para pedir...

–Mujer... –contestó Baltasar reposadamente, sacudiendo la ceniza del pitillo–, no todas las cosas salen a medida del deseo. Las circunstancias le obligan a uno a mil transacciones, que... Yo quisiera, lo mismo que

tú, que fuese mañana, pero ponte en mi caso... Mi madre... mi padre... mi familia...

–¡Tu familia, tu familia! ¿Pues no dijiste que ella era una cosa y tú otra? ¿Le echo yo alguna mancha a tu familia, por si acaso? ¿Soy hija de algún ajusticiado, o de algún capitán de gavilla? ¿No estamos en tiempos de igualdá? ¿No es mi madre tan honrada como la tuya, repelo?

–No es eso... yo no te digo que...

–¿Pues qué dices entonces, que te quedas ahí callado? ¿Tienes algo que echarme en cara? ¿No me gano yo la vida trabajando honradamente, sin pedírtelo a ti ni a nadie? ¿Te he pedido algo, te he pedido algo? ¿Ando yo con otros?

–¿Quién te dice semejante cosa? Pero sucede que hoy por hoy lo que tú deseas, es decir, lo que deseamos, es imposible.

–¡Imposible!

–Por algún tiempo no más... No me hallo todavía en situación de prescindir de mi familia... cuando alcance una graduación superior y pueda vivir con el sueldo...

–¿No eres ya capitán?

–Graduado, pero la efectividad... En fin, te lo repito, hazte cargo; en las circunstancias por que atravieso no cabe una determinación semejante. Sería menester estar loco. Y digo más, créeme, hija; tenemos que ser muy prudentes para no comprometernos.

–¡No comprometernos! –gimió con amargura la muchacha–. ¡No comprometernos! ¿Pero tú te has figurado –pronunció, reponiéndose y recobrando su impetuoso carácter– que yo soy tonta? ¿Piensas que me puedes meter el dedo en la boca? ¿Qué compromiso ni qué... repelo, te viene a ti de todo esto? ¡La comprometida, la engañada y la perdida soy yo!

Y dejose caer en el banco de piedras, y apoyando la frente en la fría mesa de granito, rompió en convulsivos sollozos.

–No grites, hija –murmuró Baltasar, aproximándose–. No llores... que pueden oírte y es un escándalo. Amparo, mujer, vamos, no hay motivo para esos gritos.

La crisis fue corta. Levantose la oradora con los ojos encendidos, pero sin que una lágrima escaldase su mejilla morena. Indignada, miró

a Baltasar y lo encontró sereno, inconmovible, con su fina y sonrosada tez y sus ojos garzos y trasparentes, en los cuales se reflejaba la luz del cielo sin comunicarles calor. Él quiso hacer dos o tres zalamerías a la muchacha para conjurar la tormenta; pero su ademán era violento, sus movimientos automáticos. Amparo lo rechazó, y se colocó por segunda vez delante de él en actitud agresiva.

–Habla claro... ¿nos casamos o no?

–Ahora no puede ser, ya te lo he dicho –contestó él sin perder su continente flemático.

–¿Y cuándo?

–¡Qué sé yo! El tiempo, el tiempo dirá. Pero has de tener calma, hija... un poco de calma.

–Pues abur, hasta que me pagues lo que me debes –exclamó ella en voz vibrante, sin cuidarse de que la oyesen desde la casa o desde el camino los transeúntes–. Yo no soy más tu juguete, para que lo sepas: no me da la gana de andarme escondiendo, de ir con estas noches de frío a Aguasanta y a mil sitios así por darte gusto.

Avanzó tres pasos más, y poniendo la mano en el hombro del oficial:

–El día menos pensado... –pronunció–, cuando te vea en las Filas o en la calle Mayor... me cojo de tu brazo delante de las señoritas, ¿oyes?, y canto allí mismo, allí... todo lo que pasa. Y cuando venga la nuestra... o te hacemos pedazos, o cumples con Dios y conmigo. ¿Entiendes, falsario?

Y en voz queda, con acento de religioso terror:

–¿Tú no tienes miedo a condenarte? Pues si mueres así... más fijo que la luz, te condenas. Y si viene la federal... que Dios la traiga y la Virgen Santísima... te mato, ¿oyes?, para que vayas más pronto al infierno.

Diciendo así, diole un empujón, y le volvió la espalda, saliendo con paso rápido, la frente alta, la mirada llameante, a pesar del peregrino desfallecimiento, de la desusada conmoción interior que le avisaba de que ahorrase tales escenas. Al salir la Tribuna, una ráfaga más fuerte desparramó por la mesa muchas hojas de vid, que danzaron un instante sobre la superficie de granito, y cayeron al húmedo suelo.

***

del capítulo XXXIV, «Segunda hazaña de La Tribuna»

[Al llegar el invierno (de 1872–1873), mientras se agrava la crisis de la Monarquía de Amadeo, se produce un conflicto en la Fábrica de tabacos, porque se retrasan los pagos de los salarios a las cigarreras; ante la actitud levantisca de estas, la Dirección pide ayuda a la fuerza pública. Amparo promueve y encabeza un levantamiento, que concluye cuando llegan las brigadas de caballería y la Guardia Civil.]

Frío es el invierno que llega; pero las noticias de Madrid vienen calentitas, abrasando. La cosa está abocada, el italiano va a abdicar porque ya no es posible que resista más la atmósfera de hostilidad, de inquina, que le rodea. Él mismo se declara aburrido y harto de tanto contratiempo, de la grosería de sus áulicos, de la guerra carlista, del vocerío cantonal, del universal desbarajuste. No hay remedio, las distancias se estrechan, el horizonte se tiñe de rojo, la federal avanza.

[...]

A la madrugada siguiente los alrededores de la Fábrica, la calle del Sol, la calzada que conduce al mar, se fueron llenando de mujeres que, más silenciosas de lo que suelen mostrarse las hembras reunidas, tenían vuelto el rostro hacia la puerta de entrada del patio principal. Cuando esta se abrió, por unánime impulso se precipitaron dentro, e invadieron el zaguán en tropel, sin hacer caso de los esfuerzos del portero para conservar el orden; pero en vez de subir a los talleres, se estacionaron allí, apretadas, amenazadoras, cerrando el paso a las que, llegando tarde, o ajenas a la conjuración, intentaban atravesar más allá de la portería. Sordos rumores, voces ahogadas, imprecaciones que presto hallaban eco, corrían por el concurso, que se iba animando, y comunicándose ardimiento y firmeza. En primera fila, al extremo del zaguán, estaba Amparo, pálida y con los ojos encendidos, la voz ya algo tomada de perorar, y, sin embargo, llena de energía, incitando y conteniendo a la vez la humana marea.

[...]

Cuatro soldados al mando de un cabo, total cinco hombres, bregaban ya en la puerta de entrada con las más reacias y temibles. No tenían, dijeron ellos después, corazón para hacer uso de sus armas; aparte de que

no se les había mandado tampoco semejante cosa. Limitábanse a coger del brazo a las mujeres y a irlas sacando al patio: era una lucha parcial, en que había de todo: chillidos, pellizcos, risas, palabras indecorosas, amenazas sordas y feroces.

Pero sucedió que un soldado, al cual una cigarrera clavó las uñas en la nuca, echó a correr, trajo de la garita el fusil y apuntó al grupo: al instante mismo un pánico indecible se apoderó de las más cercanas, y se oyeron gritos convulsivos, imprecaciones, súplicas desgarradoras, ayes de dolor que partían el alma, y las mujeres, en revuelto tropel, se precipitaron fuera del zaguán, y corrieron buscando la salida del patio, empujándose, cayendo, pisoteándose en su ciego terror, arracimadas como locas en la puerta, impidiéndose mutuamente salir, y chillando lo mismo que si todas las ametralladoras del mundo estuviesen apuntadas y prontas a disparar contra ellas.

Quedose en medio del zaguán la insigne Tribuna, sola, rezagada, vencida, llena de cólera ante tan vergonzosa dispersión de sus ejércitos. Para mostrar que ella no temía ni se fugaba, fue saliendo a pasos lentos y llegó al patio en ocasión que la guardia, aprovechándose de la ventaja fácilmente adquirida, expulsaba a las últimas revolucionarias, sin mostrar gran enojo. Por galantería, el soldado del fusil administró a Amparo un blando culatazo, diciéndole «Ea... afuera...». La Tribuna se volvió, mirole con regia dignidad ofendida, y sacando el pito, silbó al soldado. Después cruzó la puerta que se le cerró en las mismas espaldas con gran estrépito de gonces y cerrojos.

Al verse fuera ya, miró asombrada en torno suyo y halló que una gran multitud rodeaba el edificio por todos lados. No sólo las que estaban dentro, sino otras muchas que habían ido llegando, formaban un cordón amenazador en torno de los viejos muros de la Granera. La Tribuna, viendo y oyendo que sus dispersas huestes se rehacían, comenzó a animarlas y a exhortarlas, a fin de que no sufriesen otra vez tan humillante derrota. Ya las que habían sido arrojadas por los soldados, al contacto de la resuelta muchedumbre, recobraron los ánimos decaídos, y enseñaban el puño a la muralla profiriendo invectivas.

Hicieron ruidosa ovación a su capitana que empezó a recorrer las filas calentando a las que aún tenían recelo o no estaban dispuestas a gritar. Y eligiendo dos o tres de las más animosas, mandóles que arrancasen

una de las desiguales y vacilantes piedras de la calzada, que se movían como dientes de viejo en sus alvéolos, y, alzándola lo mejor posible, la condujesen ante la puerta que les acababan de cerrar en sus mismas narices. Brotó de entre los espectadores un clamoreo al ver ejecutar esta operación con tino y rapidez y oír retemblar las hojas de la puerta cuando la lápida cayó contra el quicio.

–Hacen barricadas –exclamó una cigarrera que recordaba los tiempos de la Milicia Nacional.

–Borricadas, borricadas –exclamaba una maestra–, nos va a dar por cara todo este barullo.

El propósito de las desempedradoras no era ciertamente hacer barricadas, sino otra cosa más sencilla: o bien echar abajo la puerta a puros cantazos, o bien elevar delante un montón de piedras por el cual se pudiese practicar el escalamiento. En su imprevisión estratégica olvidaban que del otro lado, al extremo del callejón del Sol, existía un portillo, un lado débil, sobre el cual debería cargar el empuje del ataque. No estaba la generala en jefe para tales cálculos: cegada por la rabia, Amparo no pensaba sino en atravesar otra vez la misma puerta por donde la habían expulsado –¡oh rubor!– cuatro soldados y un cabo. Así es que arrancada ya, casi con las uñas, la primer baldosa, se procedió a desencajar la segunda.

Apoyadas en el muro de una casita de pescadores, donde había redes colgadas a secar, Guardiana y la Comadreja miraban el motín sin tomar parte en él. Ana era remilgada, endeble como un junco, y jamás podrían sus descarnadas manos, forzudas sólo en los momentos de excitación nerviosa, levantar ni una peladilla de arroyo algo grande; en cuanto a Guardiana, se creía obligada a permanecer allí, puesto que al fin el tumulto era «cosa de la Fábrica»; pero desaprobándolo, porque indudablemente, de todo aquello iban a resultar «desgracias».

–¡Mira Amparo, tan adelantada en meses, y cómo ella trajina!

–Es el demonche. Ella sola levanta la piedra –contestó Ana, con la reverencia de los débiles hacia la fuerza física.

Mas la primera piedra era enorme: una losa de un metro de longitud y gruesa y ancha a proporción, y constituía un problema de dinámica al trasportarla sin auxilio de máquina alguna. Para echada a hombros de una sola persona era enorme y la aplastaría; para llevada en vilo entre

varias, no se sabía cómo subirla. Amparo discurrió irla enderezando y rodando hasta la puerta, y en efecto, el sistema dio buen resultado y la piedra llegó a su sitio. Al punto que la vio colocada, tornó con infatigable ardor a intentar descuajar un nuevo proyectil. En esta faena y brega estaban entretenidas las pronunciadas, sin reparar que el sol calentaba más de lo justo y que ya eran casi las once de la mañana, cuando un rumor contenido, temeroso, leve al principio, se propagó entre el concurso cayendo como lluvia helada sobre el entusiasmo general, y causando notable descenso en los gritos y vociferaciones que coreaban el arranque de las piedras.

¿Quién dio la noticia? Un pilluelo, que, con los calzones remangados, venía al trote largo desde la plaza de la Fruta, allá en el barrio de Arriba. Oídos sus informes, las miradas se volvieron ansiosamente hacia los cuatro puntos cardinales, y cada boca murmuró pegándose a cada oído ajeno dos palabras preñadas de espanto: «Viene tropa».

Al notar la oleada del creciente rumor, abandonó la Tribuna la piedra que traía entre manos, y volviose iracunda, con la mirada rechispeante, a la inerme multitud. Su rostro, su ademán, decían claramente: «Ahora vuelven estas cobardonas a dejarme aquí plantada». En efecto, el nombrar tropa bastó para que tomasen el portante algunas de las más animosas barricaderas. ¡Pero qué fue cuando, en el punto más lejano del horizonte, se vio aparecer una nube de polvo, y cuando se oyó como el trote de muchos caballos reunidos!

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...». Nadie quiere tenerlo. La losa enorme es abandonada; las que más gritaban se escurren por donde pueden; cuando las brigadas llegan a las puertas de la Granera, el motín se ha disuelto, sin dejar más señales de su existencia que dos medianas baldosas, arrimadas al portón, y algunas mujeres dispersas, inofensivas, en medrosa actitud

del capítulo XXXVI, «Ensayo sobre la literatura dramática revolucionaria»

[Cuando en enero de 1873 la retirada de Amadeo de Saboya parece inminente, en el teatro de Marineda se representa un drama revolucionario, a cuya representación asisten entusiasmadas la *Tribuna* y sus compañeras cigarreras. A la salida del teatro, Amparo, que ha visto a Baltasar compartiendo palco con Josefina García y su familia, desahoga su furia marcando la puerta de los Sobrado casa con una cruz roja]

No hay remedio, esto se va y lo otro avanza a galope. ¿Cuándo se retira Amadeo? ¿Hoy? ¿Mañana? Y si el italiano no perdió de vista todavía la tierra española, ya es como si viviésemos en plena república; no estará proclamada, pero ¿qué más da? Todo el mundo cuenta con ella de un instante a otro.

Sólo bajo la monarquía de merengue que se va derritiendo y consumiendo al calor de la revolución podía ser representable el drama que anunciaban los carteles del coliseo marinedino, *Valencianos con honra*. Aunque Amparo no iba a parte alguna, tanto oyó hablar de lo intencionado y subversivo que era el drama famoso, y de cómo pintaba a los republicanos tal cual son y no según los ennegrece el pincel reaccionario, que resolvió asistir. Instalose con Ana en el paraíso, donde se amontonaba inmensa concurrencia, que les metía los pies por la cintura, los codos por las ingles; a duras penas lograron las dos muchachas apoderarse de su sitio; al fin consiguieron embutirse de medio lado en delanteras, y allí se mantuvieron prensadas, comprimidas, sin ser dueñas ni de enjugarse el sudor de la frente. El calor era espeso, asfixiante. Al alzarse el telón vino una bocanada de aire más respirable a aquel horno; poco duró, pero al menos dio ánimos para atender a las primeras escenas del drama.

El cual merecía bien que se sufriese la asfixia y otros géneros de tortura, a trueque de verlo representar. Desde la exposición tuvo conmovidos y suspensos a los espectadores. No podía ser de más actualidad el argumento, basado en los sucesos políticos de Valencia de 1869. Jugaba en el enredo un espía, un vil espía, perseguidor y delator de una familia republicana a machamartillo. Perdonado este pícaro en el primer acto por los magnánimos conspiradores a quienes vendió, claro está que no

había de enmendarse, y que en los actos siguientes volvería a hacer de las suyas; no lo creyeron así los protagonistas del drama, pero en cambio la concurrencia de la cazuela lo presintió, y en medio del calor sofocante se oían voces ahogadas de emoción exclamando: «¡Ay! ¿Para qué perdonarán a ese tunante?... ¡Ya verás cómo los ha de vender otra vez!... ¡Como yo le atrapase no le soltaba, no!». Verdad es que si el bellaco del espía era tan malo que no tenía el diablo por dónde cogerlo, en cambio los personajes republicanos ofrecían modelos de lealtad y dechados de virtudes. Cuando en el mismo acto primero una esposa se abraza a su marido, que parte al combate, declarando con noble resolución que quiere seguirle y compartir los riesgos de la lid, Amparo sintió como un nudo, como una bola que se le formaba en la garganta, y haciendo un supremo esfuerzo, se agarró a la barandilla de la cazuela y gritó «¡bien!... ¡muy bien!» dos o tres veces, luciendo su voz de contralto. Era aquel drama el mismo que ella había soñado en otro tiempo, cuando llegaron a Marineda los delegados de Cantabria, de cuyos riesgos y aventuras tanto deseara ser partícipe. La escena final del acto, donde todos los voluntarios republicanos, entre el fragor de la lid empeñada, doblan la rodilla al aparecer el Señor acompañado de las monjas de San Gregorio, aflojó suavemente los tirantes nervios de la concurrencia. Una especie de rocío refrigerante de honradez, dulzura y religiosidad se derramó sobre el público; las gentes experimentaban impulsos de abrazarse, de rezar y de charlar. ¡Después dirán que los oscurantistas se levantan por la religión! ¡Sí, sí! ¡Por cobrar las contribuciones y destruir *ferroscarriles*! ¡Que vengan a oír esto! ¿Quién duda que los mejores cristianos son los federales?

Pasose el entreacto en vivos comentarios acerca del drama, que causaba favorabilísima impresión. Personas grandes se limpiaban los ojos con el dorso de la mano haciendo tiernos momos de llanto. ¡Cuidado que se necesitaba talento y sabiduría para escribir piezas así! Sólo era irritante lo de dejar al espía con vida, porque de fijo, en el acto próximo, iba a salir con alguna barrabasada gorda. De tal suerte imperaba el entusiasmo, que nadie se ocupaba en mirar a la gente de abajo, a pesar de hallarse de bote en bote el coliseo; y como tardase en subir el telón, hubo pateos y aplausos impacientes y furiosos. Al fin dio principio el ansiado acto segundo.

Graduaba el autor hábilmente los efectos dramáticos, manejando con destreza los resortes del terror y la piedad. Ahora presentaba un mancebito que volvía de la lucha callejera a su casa, herido mortalmente, y consternando a su familia del modo que cualquiera puede figurarse. La actriz encargada de este interesante papel se había puesto sobre su cabello natural una peluca de ricitos cortos que la hacía semejante a un perro de aguas; circundaban sus ojos románticas ojeras marcadas al difumino; espesa capa de polvos de arroz imitaba la palidez de la agonía; llevaba americana muy floja para disimular la amplitud de las caderas, y entró tambaleándose y dando traspiés, con la mano apoyada en la región del pecho donde se suponía estar la herida. Por el paraíso circuló un rumor misterioso y profundo, el rugido opaco de la emoción que se comprime y refrena para mejor estallar después. Comenzó la escena de la despedida del moribundo y su familia. Cuando el padre, comandante de los voluntarios republicanos, dijo adiós al hijo confiándole la bandera, en unos versos que terminan así:

Lleva la palma en la mano
Lleva la palma en la mano
Te da este sudario en prenda...

y corriendo hacia la concha del apuntador y mudando la voz llorona en un vocejón estentóreo, gritó cerrando de puños:

¡Viva el pueblo soberano!

Los llantos histéricos de las mujeres fueron cubiertos, devorados por el clamor que se alzó compacto y fortísimo, repitiendo frenéticamente el ¡viva!, a la vez que un huracán de palmadas asordó el coliseo. Contagiados, electrizados por la exaltación del público, los actores se esmeraban, bordaban su papel, y, poseyéndose, se abrazaban en realidad y se daban verdaderas puñadas en el tórax. Amparo, con medio cuerpo fuera de la barandilla, palmoteaba a más y mejor.

[...]

Bien quisiera la Tribuna salir, librarse de la sensación lancinante que le producía tal vista; pero la gente que la rodeaba por todas partes, como las sardinas a las sardinas en la banasta, no le consentía moverse mientras el telón no se bajase. Un poco antes de terminarse el drama hubo de ver a las de García que se levantaban, y a Baltasar que les ponía los abrigos

a todas con suma deferencia, empezando por la madre; después se cerró la puerta del palco, y quedose Amparo con las pupilas fijas maquinalmente en aquel espacio vacío. Aún tardó algunos minutos en comenzar el desagüe de la cazuela, y el estrepitoso descenso por las escaleras abajo. Cogiéronse Amparo y Ana de bracero, y empujadas por todos lados arribaron al vestíbulo y de allí salieron a la calle, donde el frío cortante de la noche liquidó al punto el sudor en que estaban ensopadas sus frentes.

[...]

En horas semejantes la calle Mayor ofrecía imponente aspecto. Las altas casas, defendidas por la brillante coraza de sus galerías refulgentes, en cuyos vidrios centelleaba la luz de los faroles, estaban cerradas, silenciosas y serias. Algún lejano aldabonazo retumbaba allá... en lo más remoto, y sobre las losas el golpe del chuzo del sereno repercutía majestuoso. Amparo se detuvo ante la casa de los Sobrados. Era ésta de tres pisos, con dos galerías blancas muy encristaladas, y puerta barnizada, en la cual se destacaba la mano de bronce del aldabón. Y entre el silencio y la calma nocturna, se alzaba tan severa, tan penetrada de su importante papel comercial, tan cerrada a los extraños, tan protectora del sueño de sus respetables inquilinos, que la Tribuna sintió repentino hervor en la sangre, y tembló nuevamente de estéril rabia, viendo que por más que se deshiciese allí, al pie del impasible edificio, no sería escuchada ni atendida. Accesos de furor sacudieron un instante sus miembros al hallarse impotente contra los muros blancos, que parecían mirarla con apacible indiferencia; y de pronto, bajándose, recogió un trozo de ladrillo que la casualidad le mostró, a la luz de un farol, caído en el suelo, y con airada mano trazó una cruz roja sobre la oscura puerta reluciente de barniz, cruz roja que dio mucho que pensar los días siguientes a doña Dolores y al tío Isidoro, que recelaban un saqueo a mano armada.

del capítulo XXXVII, «Lucina plebeya»

[En las primeras horas de la mañana del 11 de febrero de 1873, a Amparo le llegan los dolores del parto. Asistida por una comadrona y un médico, dará a luz a su hijo poco después de la media noche].

Vestíase Amparo, antes de salir a la Fábrica, reflexionando que diluviaba, que de noche se habían oído varios truenos, que se quedaría gustosa en casa, y aún entre cobertores, si no necesitase saber noticias, excitarse, oír voces anhelosas que decían: «Ahora sí que llegó la nuestra... Macarroni se va de esta vez... hay un parte de Madrí, que viene la república... mañana se proclama».

Al salir de su fementido lecho, la transición del calor al frío le hizo sentir en las entrañas dolorcillos como si se las royese poquito a poco un ratón. Púsose pálida, y le ocurrió la terrible idea de que llegaba la hora. Volviose al lecho, creyendo que allí se calentaría: cerró los ojos y no quiso pensar. Un deseo profundo de anonadamiento y de quietud se unía en ella a tal vergüenza y aflicción, que se tapó la cara con la sábana, prometiéndose no pedir socorro, no llamar a nadie. Mas como quiera que el tiempo pasaba y los dolorcillos no volvían, se resolvió a levantarse, y al atar la enagua, de nuevo le pareció que le mordían los intestinos agudos dientes.

[...]

Amparo se quedó algo tranquila: sólo a veces un dolor lento y sordo la obligaba a incorporarse apoyándose sobre el codo, exhalando reprimidos ayes. Ana corría, corría, sin cuidarse de la lluvia, hacia la ciudad. Cerca de dos horas tardó, a pesar de su ligereza, en volver acompañada de un bulto enorme, del cual sólo se veían desde lejos dos magnos chanclos que embarcaban el agua llovediza, y un paraguazo de algodón azul con cuento y varillas de latón dorado. Bufaba la insigne comadrona y resoplaba, ahogándose a pesar del ningún calor y de la mucha y glacial humedad de la atmósfera; cuando penetró en la casucha, revolviose en ella como un monstruo marino en la angosta tinaja en que el domador lo enseña. Fuese derecha a la cama de la paralítica, y le dijo dos o tres frases entre lástima y chunga, que a esta le supieron a acíbar; cabalmente estaba deshaciéndose de ver que ni podía ayudar a su hija en el trance, ni acompañarla siquiera; aquella habitación era tan próxima a la calle, que ni soñaba en traer allí a la paciente.

Consumíase la pobre mujer presa en su jergón, penetrada súbitamente de la ternura que sienten las madres por sus hijas mientras estas sufren la terrible crisis que ellas ya vencieron... Chinto se encontraba allí, semejante a un palomino atontado... Entró la comadrona donde la

llamaba su deber, y el mozo y la vieja se quedaron tabique por medio, ayudándose a sobrellevar la angustia de la tragedia que para ellos se representaba a telón corrido... La tullida maldecía de su hija que en tal ocasión se había puesto, y al mismo tiempo lloriqueaba por no poder asistirla. Y a cada cinco minutos la señora Pepa entraba en el cuartuco llenándolo con su corpulencia descomunal, y ordenando militarmente a Chinto que corriese a desempeñar algún recado indispensable.

[...]

Y Chinto entraba, salía, dando zancajadas a través del lodo, trayendo a la exigente facultativa cera, espliego, romero, vino blanco y tinto, anís, aceite, ruda, todas las drogas y comestibles que reclamaba... En los breves intervalos que tenía de descanso el solícito mozo, se sentaba en una silla baja, al lado del lecho de la tullida, quejándose de que le faltaban las piernas de algún tiempo acá, él mismo no sabía cómo, y parece que la respiración se le acababa enteramente: el médico le afirmaba que se le había metido polvillo de tabaco en los *broncos* y en los *plumones*... Boh, boh... ¿qué saben los médicos lo que uno tiene dentro del cuerpo? Hablaba así en voz baja, para no dejar de prestar oído a los 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 todo esto llovía, llovía, y la tarde de invierno caía prontamente, y el celaje gris ceniza parecía muy bajo, muy próximo a la tierra. Chinto encendió el candil de petróleo, y trajo caldo a la paralítica, y permaneció sentado, sin chistar, con las rodillas altas, los pies apoyados en el travesaño de la silla, la barba entre las palmas de las manos. Hacía un rato que el tabique no comunicaba queja alguna. Dos o tres amigas de la Fábrica, entre ellas Guardiana, que ya no se quejaba de la paletilla, entraban un momento, se ofrecían, se retiraban con ademanes compasivos, con resignados movimientos de hombros, con reflexiones pesimistas acerca de la fatalidad y de la ingratitud de los hombres. De improviso se renovaron los gritos, que en el nocturno abandono parecían más lúgubres: durante aquella hora de angustia

suprema, la mujer moribunda retrocedía al lenguaje inarticulado de la infancia, a la emisión prolongada, plañidera, terrible, de una sola vocal. Y cada vez era más frecuente, más desesperada, la queja.

Serían las once cuando la señora Pepa se presentó en el cuarto de la tullida, enjugándose el rostro con el reverso de la mano. Sobre su frente baja y achatada, y en su grosera faz de Cibeles de granito, se advertía una preocupación, una sombra.

–¿Cómo va?

–Tarda, porreta... Estas primerizas, como no saben bien el camino... –Y la comadre hizo que se reía para manifestar tranquilidad; pero un segundo después añadió: –Puede ser que... porque uno no quiere embrollos ni dolores de cabesa, ¿oyes? Yo soy clara como el agua, vamos... y no se me murieron en las manos, ¡porreta!, sino dos, en la edá que tengo... Después los médicos hablan... Y yo cuanto puedo hago, y unturas y friegas de Dios llevo dado en ella...

Al afirmar esto, la comadre se limpiaba a las caderas sus gigantescas manos pringosas.

–¿Habrá que avisar al médico? –gimoteó la tullida.

–Porreta, a mi edá no gusta verse envuelta en cuentos... luego después, que si hizo así, que si pudo haser asá... que si la señora Pepa sabe o no sabe el oficio... Menéate ya, dormilón –añadió despóticamente volviéndose a Chinto...– Ya estás corriendo por el médico, ¡ganso!

Chinto salió sin cuidarse del agua que continuaba cayendo tercamente del negro cielo, y corrió, perseguido por aquella voz cada vez más dolorida, más agonizante, que atravesaba el tabique, mientras la impedida se lamentaba de que además de morírsele la hija, iba a tener que abonar –¿y con qué, Jesús del alma?– los honorarios de un facultativo. El silencio era tétrico, el tiempo pasaba con lentitud, medido por el chisporroteo del candil y por un clamor ya exhausto, que más se parecía al aullido del animal espirante que a la queja humana. Media noche era por filo cuando Chinto entró acompañado del médico. Acostumbrado debía estar este a tan críticas situaciones, porque lo primero que hizo fue dejar el chorreante impermeable en una silla, remangarse tranquilamente las mangas del gabán y los puños de la camisa, y tomar de manos de Chinto una caja cuadrilonga que arrimó a un rincón. Después entró

en el cuarto de la paciente, y se oyó la voz gruñona de la comadre, empeñada en darle explicaciones...

A eso de un cuarto de hora más tarde volvió el soldado de la ciencia a presentarse y pidió agua para lavarse las manos... Mientras Chinto buscaba torpemente una jofaina, la madre, llorosa, temblando, preguntaba nuevas.

–Bah... no tenga usted cuidado... ese chico me dijo que se trataba de un lance muy peligroso, y me traje los chismes... no sé para qué: una muchacha como un castillo, con formación admirable, una versión que se hizo en un decir Jesús... Estamos concluyendo. Ahora la comadre basta, pero yo seré testigo.

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.

capítulo XXXVIII, «¡Por fin llegó!»

[A la mañana del día siguiente, 12 de febrero de 1873, Amparo envía a Chinto en busca de Baltasar Sobrado, para que cumpla su compromiso y se reconozca como padre del niño recién nacido. Cuando regresa con la noticia de que el militar ya está en Madrid, Chinto ofrece casarse con Amparo, quien rechaza indignada la propuesta. Y mientras grita su desesperación ante la palabra incumplida, oye cómo por las calles las cigarreras celebran la llegada de la República Federal]

Amparo descansa abismada en el reposo inefable de las primeras horas. Sin embargo, a medida que la luz de la pálida mañana entra por el ventanillo, vuélvele la memoria y la conciencia de sí misma. Llama a Chinto ceceándolo.

–¿Qué quieres, mujer?

–Vas a ir corriendo al cuartel de infantería... Parece que ahora no sale la tropa de los cuarteles.

–Bueno.

–Si no está allí don Baltasar, a su casa... ¿La sabes?

–La sé. ¿Qué le digo?

–Le dirás... ¡veremos cómo sabes dar el recado! Le dirás que tengo un niño... ¿oyes? No vayas a equivocarte...

–Bueno, un niño...

–Un niño... no sea que digas una niña, tonto; un niño, un niño.

–¿No le digo más?

–Y que ya sabe lo que me ofreció... y que si quiere ponerse por padre de la criatura... y que mañana se bautiza.

–¿Nada más?

–Nada más... Esto... bien clarito.

Chinto salía cuando entraba Ana, que se había ido a su casa a dormir. Venía muy misteriosa, como el que trae nuevas estupendas.

–¿Y ese valor, y el pequeño? –preguntó alzando la sábana y la manta y sacando del tibio rincón donde yacía, un bulto, un paquete, un pañuelo de lana, entre cuyos dobleces se columbraba una carita microscópica amoratada, unos ojuelos cerrados, unas faccioncillas peregrinamente serias, con la seriedad cómica de los recién nacidos. Ana empezó a hablarle, a decirle mil zalamerías a aquel bollo que del mundo exterior sólo conocía las sensaciones de calor y frío; buscó una cucharilla y le paladeó con agua azucarada; arregló la gorra protectora del cráneo, blando y colorado como una berenjena, y después se sentó a la cabecera del lecho, depositando en el regazo el fajado muñeco.

–¿No sabes? –exclamó abriendo por fin la esclusa de sus noticias–. Encontré a la que les cose a las de García... No te alteres, mujer, alégrate; se largan esta tarde para Madrí, porque tuvieron parte de que ganaron el pleito y van a arreglarlo allá todo.

Volvió Amparo el rostro con lánguido movimiento, murmurando:

–Dios vaya con ellas.

–No sé que no les pase algo en el camino, porque anda todo revuelto... Me dijo esa misma chica que hoy sin falta venía la República...

–Hace... ocho días que la están anunciando...

–Calla, no hables, que te puede venir el delirio...

Y la Comadreja se dedicó a arrullar al infante mientras Amparo se sepultaba otra vez en un sopor que le dejaba el cerebro hueco, la cabeza vacía, anonadando su pensamiento y haciéndola insensible a lo que pasaba en torno suyo. Los pasos de Chinto la llamaron a la vida otra vez. Abrió los ojos, que, en la palidez amarillosa de su morena cara, parecían mayores y azulados. Chinto se acercó andando de puntillas, torpón y zambo como siempre. Además parecía hallarse muy turbado.

–Caro me costó que me dejasen pasar al cuartel –murmuró con su estropajosa habla de paisano, que salía a relucir de nuevo en los lances difíciles–. No se puede andar... Todo está revuelto... La gente corre como loca por las calles... Allí... dice que se marchó el Rey... Que en Madrí hay República...

Medio se incorporó Amparo, apartando de la frente los negros cabellos lacios con el sudor que los empapaba...

–¿Qué me dices? –balbució.

–Lo que te digo, mujer... El alcalde y el gobernador ya echaron muchos bandos, que los vi en las esquinas... Y están poniendo trapos de color en los balcones...

–¡Será la cierta! –clamó alzando las manos–. Sigue, sigue.

–Pues fui al cuartel... y allí no estaba...

–¿Irías a su casa volando? –interrogó Amparo temblona.

–Fui... y dice que...

–Acaba, maldito.

–Y dice que... –Chinto se devanó los sesos buscando una fórmula diplomática–. Dice que no está en el pueblo, porque... porque ayer se marchó a Madrí.

Quiso abrir la boca Amparo y articular algo, pero su dolorida laringe no alcanzó a emitir un sonido. Echose ambos puños a los cabellos y se los mesó con tan repentina furia, que algunos, arrancados, cayeron retorciéndose como negros viboreznos sobre el emboce de la cama... Las uñas, desatentadas, recorrieron el contraído semblante y lo arañaron y ofendieron...

–Lárgate, que me voy a levantar –dijo por fin a Chinto– a ver si reúno gente y quemo aquella maldita madriguera de los de Sobrado.

–Sí, lárgate –añadió Ana–. ¡Para las buenas noticias que traes!

En vez de obedecer, acercose Chinto a la cama, donde jadeaba Amparo partida, hecha rajas por el horrible esfuerzo de su cólera.

–Mujer, oyes, mujer... –pronunció con voz que quería suavizar y que sólo lograba ensordecer– no te aflijas, no te mates... Allí... yo... yo me pondré por padre y nos casaremos si quieres... y si no, no... lo que digas.

Como generosa yegua de pura sangre a la cual pretendiesen enganchar haciendo tronco con un individuo de la raza asinina, la Tribuna se irguió, y saltándosele los ojos de las órbitas, los carrillos inflamados por la fiebre, gritó:

–Sal, sal de ahí, bruto... ¡Quieres condenarme!

Fuese el emisario de malas nuevas con la música a otra parte, cabizbajo, convencido de que era un criminal, y la oradora permaneció sentada en la cama, arrugando las ropas en la contorsión desesperada de sus miembros y cuerpo.

–¡Justicia –clamaba–, justicia! ¡Justicia al pueblo... favor, madre mía del Amparo! ¡Virgen de la Guardia!, ¿pero cómo consientes esto? ¡La palabra, la palabra, la palaaaabra... los derechos que... matar a los oficiales, a los oficia...

Un principio de fiebre y delirio se traslucía en la incoherencia de sus palabras. Su cabeza se trastornaba y aguda jaqueca le atarazaba las sienes. Dejose caer aletargada sobre las fundas, respirando trabajosamente, casi convulsa. Ana se sintió iluminada por una idea feliz. Tomó el muñeco vivo, y sin decir palabra, lo acostó con su madre, arrimándolo al seno, que el angelito buscó a tientas, a hocicadas, con su boca de seda, desdentada, húmeda y suave. Dos lágrimas refrigerantes asomaron a los párpados de la Tribuna, rezumaron al través de las pestañas espesas, humedecieron la escaldada mejilla, y en pos vinieron otras, que se apresuraban desahogando el corazón y aliviando la calentura incipiente...

Al exterior, las ráfagas de la triste brisa de febrero silbaban en los deshojados árboles del camino y se estrellaban en las paredes de la casita. 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!

EMILIA PARDO BAZÁN

Granja de Meirás, Octubre de 1882.

FIN

ISBN : 978-2-36783-152-7

ISSN : 2265-0776

Achevé d'imprimer
sur les presses numériques
de ***DICOLORGROUPE***
à Saint-Apollinaire (21 - France)
Juillet 2020

Dépôt légal de l'imprimeur : 20-07-2512

EN EL ESCRITORIO
DE EMILIA PARDO BAZÁN
La Tribuna

José Manuel González Herrán
Javier López Quintáns
Dolores Thion Soriano-Mollá (EDS.)

Dentro de la densa producción novelística de doña Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna* (1883) es tal vez su obra más sugestiva para el lector de hoy. En su trama argumental se une, de un lado, la historia de la relación entre una proletaria, la cigarrera Amparo, y un burgués, el joven teniente Baltasar, que desemboca en el embarazo de aquélla y el nacimiento, en las últimas páginas, del hijo de ambos; y de otro, el relato del proceso de gestación y «alumbramiento», en febrero de 1873, de la I República Española: gestación y alumbramiento tan sincronizados con los del hijo de la cigarrera, que cuando nace este una voz grita en la calle: «¡Viva la República Federal!». Pero también, y sobre todo, *La Tribuna* es probablemente la primera novela de protagonismo y problemática obrera en la literatura española.

El 17 de febrero de 2020 tuvo lugar en la Université de Pau et des Pays de l'Adour, una *Journée d'études* sobre *La Tribuna*, en la que participaron Profesores de universidades y centros docentes en Francia, España y Estados Unidos. Se recogen aquí las intervenciones expuestas en aquella Jornada, que se organizaron según las diversas modalidades previstas en la normativa que regula las pruebas para el *Concours externe de l'Agrégation du second degré, Section langues vivantes étrangères: espagnol* y del *Concours externe du Capes et Cafep-Capes*, puesto que la sesión estaba dirigida preferentemente a los convocados a tal concurso: destinatarios preferentes, aunque no únicos, de este libro.

www.editionsorbistertius.com
ISBN : 978-2-36783-152-7
ISSN : 2265-0776
Prix France : 24,00 €
9 782367 831527