

El personaje femenino de *la Tribuna* en la novela epónima de Emilia Pardo Bazán o cómo resistirse a la caricatura naturalista

Laurence GARINO-ABEL
Université de Grenoble Alpes

Resumen: *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán cuenta la transformación de una niña de humilde condición, Amparo, en *Tribuna* del pueblo en la ficticia ciudad gallega de Marineda, en la época de la Revolución liberal de 1868, la Gloriosa. Lo que, a primera vista, se parece a una promoción emancipadora de la actante Amparo y una revancha sobre el naturalismo, esconde ambigüedades y limitaciones.

El estudio de procedimientos estilísticos, enunciativos y discursivos permitirá definir y analizar la ambivalencia de la escritura realista pardobazaniana.

Palabras clave: Realismo, naturalismo, intergenericidad, subversión

Résumé : *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán raconte la transformation d'une enfant de condition modeste, en *Tribuna* du peuple, dans la fictive ville galicienne de Marineda, pendant la Révolution libérale de 1868, aussi nommée La Glorieuse. Ce qui, à première vue, ressemble à une promotion émancipatrice de l'actante et à une revanche sur le naturalisme, renferme ambiguïtés et limites.

L'étude de certains procédés stylistiques, énonciatifs et discursifs permettra de définir et d'analyser l'ambivalence de l'écriture réaliste pardobazanienne.

Mots-clés : Réalisme, naturalisme, inter-généricité, détournement

Pour citer cet article/ Para citar este artículo :

GARINO-ABEL, Laurence, «El personaje femenino de *la Tribuna* en la novela epónima de Emilia Pardo Bazán o cómo resistirse a la caricatura naturalista », in *Narraplus*, N°2 - *La Tribuna - Emilia Pardo Bazán*, Coord. E. Delrue, X. Escudero, N. Noyaret, G. Palomar. Mis en ligne sur narrativaplus.org (NEC+), Novembre 2018.

<http://narrativaplus.org/Narraplus2/El-personaje-femenino-de-la-Tribuna-o-como-resistirse-a-la-caricatura-naturalista-GARINO-ABEL.pdf>

Vivió Emilia Pardo Bazán en un siglo con mucha efervescencia mundial y nacional, tanto en lo político y filosófico como en lo social, lo científico, lo artístico y literario. En tal contexto, una mujer, Doña Emilia, tuvo bastante carácter, inteligencia y cultura, además de una holgada situación, para desempeñar en España y en Francia un papel intelectual y literario de primer plano entre 1870 y 1921.

De sus numerosos artículos y encuentros, de su correspondencia y sus viajes por Europa, se desprende un sólido espíritu crítico y mucha capacidad para españolizar lo coetáneo y apropiárselo. De ahí, por una parte, la dificultad para encasillarla definitiva y unívocamente en una corriente literaria, y, por otra, las múltiples facetas de sus creaciones novelescas. Para explicar lo genuino de su estilo, podemos aplicar a doña Emilia lo que ella misma aplica al realismo en *La cuestión palpitante*:

Su fórmula no se reduce a un eclecticismo dedicado a encolar cabezas románticas sobre troncos clásicos, ni a un sincretismo que mezcle, a guisa de legumbres en menestra, los elementos de ambas doctrinas rivales. Es producto natural, como el hijo en quien se unen substancialmente la sangre paterna y la materna, dando por fruto un individuo dotado de espontaneidad y vida propia¹.

De las heroínas, seguro que Amparo, alias *la Tribuna*, es la que más se parece a su autora desde este punto de vista por su afán de protagonismo tanto en lo social y lo laboral como en lo íntimo, por su postura rebelde frente al determinismo y por la importancia concedida al alma, a la interioridad y a las sensaciones.

Este protagonismo multiforme de la heroína exige tratar varios temas narrativos, cuestionar varios modelos genéricos y considerar la realidad desde varios enfoques. Si el intento de liderazgo liberal de *la Tribuna* –en la Granera y en Marineda– remite al modelo de la novela de tesis, también cuestiona el idealismo romántico por medio del idilio entre la niña del pueblo y el burgués Baltasar Sobrado. Sin olvidar que esta aspiración liberal de Amparo le da a E. Pardo Bazán

¹ PARDO BAZÁN, Emilia, *La cuestión palpitante* (1882), edición digital a partir de la de *Obras completas*, I, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1891 y cotejada con la edición crítica de GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (Barcelona: Anthropos, 1989), « -V- Estado de la atmósfera ».

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-cuestion-palpitante--0/html/fee120ee-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#l_8_

la oportunidad de criticar el liberalismo, siendo finalmente Amparo mujer burlada y madre soltera.

A pesar de la frustración final, la energía vital y la movilidad de Amparo de un barrio a otro, de un mundillo a otro, al servicio de su deseo de conquistar igualdad y emancipación, reflejan el dinamismo intelectual y literario de Emilia Pardo Bazán en una época de trastornos profundos en la que, como pasa con la posmodernidad, la literatura traduce por su intertextualidad e intergenericidad el cuestionamiento sobre la mejor manera de representar una realidad agitada, contrastada y en mutación.

Entre los muchos ejes de estudio de la dinámica narrativa y genérica pardobazanianiana, privilegiamos aquí a la protagonista de *La Tribuna* para analizar en qué consiste la alquimia literaria de la Pardo Bazán. Nos preguntaremos en particular en qué medida la mezcla de los géneros contrarresta los excesos del personaje-tipo naturalista y el tedio del «estudio de costumbres locales» –según la fórmula de la propia autora en su prólogo a la novela–, pero también los anhelos románticos.

En medio de la corriente naturalista en la que domina «lo general particularizado», el detallismo caracterizador y la lección de cosas, destacaremos lo que hace de *La Tribuna* una novela realista tan genuina en su época, acerca de la que doña Emilia misma declara que:

[...] es fértil, variada y compleja, [...] reflexiva, nutrida de hechos, positiva y científica, basada en la observación de individuo y de la sociedad, profesa a la vez el culto de la forma artística, y lo practica, no con la serena sencillez clásica, sino con riqueza y complicación. Si es realista y naturalista, es también refinada² [...].

DEL PERSONAJE-TIPO AL PROTAGONISMO VIVIFICADO

Empezaremos examinando los procedimientos que contribuyen al realismo del personaje de Amparo y la alejan del personaje-tipo. Trataremos sucesivamente los cuatro procedimientos siguientes: la variabilidad onomástica, la ambivalencia, la hipérbole y la alegoría.

² *Id.*

La variabilidad onomástica

Lo primero que salta a la vista en la novela son los atributos variopintos de la protagonista. El polifacetismo de Amparo nace indudablemente de la variedad y variabilidad de las palabras que sirven para llamarla.

Según el criterio biológico y la cronología diegética, esa variación lexical no tiene en parte nada extraño ya que corresponde lógicamente al crecimiento, de adolescente a mujer joven. Es «una mozuela de hasta trece años» en el capítulo I³ y llega más o menos a los veinte en el desenlace. Pero la linealidad biográfica de la trama no es sinónima de previsibilidad porque Amparo, inspirada de la teoría feminista del padre Feijoo, combate los lugares comunes y prejuicios acerca del papel de la mujer.

No sólo abunda entonces el léxico que denota la edad (niña, chica, chiquilla, muchacha, mozuela, moza) –lo que, dicho sea de paso, ya de por sí connota el vitalismo de Amparo– sino también el vocabulario que la caracteriza desde perspectivas múltiples, sucesiva y sobre todo simultáneamente.

La ambivalencia

La pareja onomástica constituida por el nombre de pila Amparo y el alias *Tribuna* del pueblo define el paradigma de la dualidad que permite demultiplicar las potencialidades actanciales de la joven. Es esta pareja onomástica la que sella la ambivalencia inherente al protagonismo de Amparo y que es crisol de la intergenericidad. Esta ambivalencia libera a la protagonista del modelo del personaje-tipo, empobrecedor y mecanicista. También acarrea una concepción dialéctica de los actantes Amparo y Baltasar. En su clase social, a cada uno le corresponde un alter ego lo suficientemente diferente para provocar el debate (Amparo-Ana la Comadreja, Baltasar-Borrén). Fuera de su clase, le corresponde un doble que, por su carácter de anti-modelo, exagera las fuerzas antagónicas a la obra (Amparo-la de García, Borrén-Chinto).

³ Todas las referencias sacadas de la novela *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán remiten a la edición de VARELA JÁCOME, Benito, Madrid: Ediciones Cátedra-Letras Hispánicas, 20^a edición, 2017. Aquí, cap. I, p. 63. Las citas siguientes de la novela se señalarán en el propio texto y entre paréntesis.

Desde los capítulos dedicados a la genealogía familiar, la dualidad onomástica se completa gracias a la coexistencia entre el léxico que dice la filiación o la edad y un sustantivo que, por su doble sentido, obliga a que el lector eche inmediatamente otra mirada sobre la protagonista. Es, por ejemplo, lo que pasa en el capítulo III «Pueblo de su nacimiento». Allí se designa alternativamente a Amparo con las palabras «señorita de Roséndez», «niña», «muchacha», «chiquilla» y al mismo tiempo surge el sustantivo «pollita», empleado por el capitán Borrén en compañía de Baltasar cuando descubren a Amparo:

-Por lo visto, eres la señorita de Roséndez -murmuró el alférez en son de broma-. Vamos, Borrén, usted que es animado, dígame algo a esta pollita.

El de los mostachos consideraba a la recién venida atentamente, como un arqueólogo miraría un ánfora acabada de encontrar en una excavación. A las palabras del alférez contestó con ronco acento:

-Pues vaya si le diré, hombre. Si estoy reparando en esta chica, y es de lo mejorcito que pasea por Marineda. Es decir, por ahora está sin formar, ¿eh? —y el capitán abría y cerraba las dos manos, como dibujando en el aire unos contornos femeniles—. Pero yo no necesito verlas cuando se completan, hombre; yo las huelo antes, amigo Baltasar. Soy perro viejo, ¿eh? Dentro de un par de años... —y Borrén hizo otro gesto expresivo, cual si se relamiese. (p. 77)

Empleado estratégicamente al final del capítulo, «pollita» puede interpretarse como un clímax deshumanizador del retrato naturalista: por un lado, la chica es observada atentamente a la manera de lo que haría «un arqueólogo [mirando] un ánfora acabada de encontrar en una excavación» y, por otro, se parece a un animalito indefenso, presa de la caza sexual masculina. Al mismo tiempo, por su sentido sexual, «pollita» metamorfosea a la niña rebelde Amparo. Al erotizarla, el término inaugura un eje actancial en el cual, de sujeto de una búsqueda de emancipación, Amparo se transforma, sin saberlo en aquel momento, en objeto de búsqueda de otro. Con la reacción de Amparo, se nota enseguida que este eje narrativo que se superpone será como grano de arena en los proyectos emancipadores de la joven:

Amparo, que tenía sus pupilas oscuras clavadas en el rostro del mancebo, las bajó de pronto, quiso disparar una callejera fresca,

sintió que la voz se le atascaba en la laringe, se encendió en rubor desde la frente hasta la barba, y echó a correr como alma que lleva el diablo. (p. 78)

Dentro mismo de la familia de los Rosendo –notemos de paso la ambivalencia del patronímico mismo: Rosendo para la narradora y Roséndez para Baltasar–, las descripciones de Amparo manifiestan la inconformidad y diferencia de la muchacha con sus padres. Tiene, por ejemplo, «indómitas quedejas» (p. 64); frente a su falta de aliño personal, su madre muchas veces riña con ella y la llama «vagabunda» (p. 67). Recordemos las «filípicas maternales» para que corra «una escoba por el piso» (p. 68) y, a modo de resumen del carácter indómito de Amparo, las siguientes metáforas: «la impetuosidad y brío de un cohete ben disparado» (p. 67); «El rústico arbusto ya no se sujetaba al espalder» (p. 69).

Todo ello revela que, a la lucha externa, clasista y de género, se suma otra, aún más fundadora, la lucha contra las leyes darwinianas de la herencia y del determinismo. Así se tambalea la fortaleza naturalista y la pintura de los personajes se hace más compleja, más acorde por ello con la concepción del realismo de E. Pardo Bazán cuando declara en *La cuestión palpitante* que la ventaja del realismo es que:

[...] nos ofrece una teoría más ancha, completa y perfecta que el naturalismo. Comprende y abarca lo natural y lo espiritual, el cuerpo y el alma, y concilia y reduce a unidad la oposición del naturalismo y del idealismo racional⁴.

Vale subrayar que el protagonismo de Amparo no se limita a oponerse a sus genitores para forjarse un destino. Como lo ilustra el siguiente pasaje, la renovación más atrevida consiste en atribuirle la voluntad de autoengendrarse como hija de la calle⁵ y de sus obras:

Para Amparo la calle era la patria..., el paraíso terrenal. La calle le brindaba mil distracciones, todas gratuitas. [...]

¡La calle! ¡Espectáculo siempre variado y nuevo, siempre concurrido, siempre abierto y franco! No había cosa más adecuada al

⁴ PARDO BAZÁN, Emilia, *La cuestión palpitante*, op. cit., «—III— Seguimos filosofando».

⁵ «hija de las calles de Marineda, ciudadana hasta la médula de los huesos», PARDO BAZÁN, Emilia, *La Tribuna*, op. cit., p. 123.

temperamento de Amparo, tan amiga al ruido de la concurrencia, tan bullanguera, meridional y extremosa, tan amante de lo que relumbra. (p. 93)

Se anuncia, pues, una lucha por la vida que no tiene nada que ver con el darwinismo pero sí con la expresión del libre albedrío y de cierto idealismo, que resume en el segundo capítulo la siguiente descripción, exaltada y entusiasta, de Amparo:

Y la chiquilla crecía, y comía pan, y rompía zapatos, y no había quien la sujetase a coser ni a otro género de tareas. Mientras su padre no se marchaba, el miedo a un pasagonzalo sacudido con el cargador la tenía quieta ensartando y colocando barquillos; pero apenas el viejo se terciaba la correa del tubo, sentía Amparo en las piernas un hormiguelo, un bullir de la sangre, una impaciencia como si le naciesen alas a miles en los talones. La calle era su paraíso. El gentío la enamoraba; los codazos y empujones la halagaban cual si fuesen caricias; la música militar penetraba en todo su ser, produciéndole escalofríos de entusiasmo. Pasábase horas y horas correteando sin objeto al través de la ciudad, y volvía a casa con los pies descalzos y manchados de lodo, la saya en jirones, hecha una sopa, mocosa, despeinada, perdida y rebosante de dicha y salud por los poros de su cuerpo. A fuerza de filípicas maternas, corría una escoba por el piso, salaba el caldo, traía una herrada de agua; en seguida, con rapidez de ave, se evadía de la jaula y tornaba a su libre vagancia por calles y callejones. (p. 68-69)

Descripción que confirma lo que dice Mariano Baquero Goyanes acerca de la ambigüedad del narrador naturalista que «aun cuando busque la apoyatura generalizante, desea crear seres únicos, muy concretos, rebosantes de autenticidad humana⁶».

La hipérbole

La diferencia entre Amparo y sus genitores define un desfase por esencia de Amparo que se resiste a una clasificación simplista. Es como si el sustantivo que le conviniera mejor fuera el genéricamente abierto, como «heroína» en el título del capítulo X –«Altos impulsos

⁶ BAQUERO GOYANES, Mariano, *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*, Murcia, Ed. Secretariado de la Universidad de Murcia, colección Cátedra Mariano Baquero Goyanes, 1986, p. 32.

de la heroína»– o «protagonista» en el del capítulo XXX –«Donde vivía la protagonista»–. De hecho, los retratos de Amparo la singularizan sistemáticamente, tanto en lo casero, lo íntimo, como en lo colectivo.

Los giros hiperbólicos de cada retrato traducen la desbordante energía y personalidad de Amparo. Sus excesos hasta lo burlesco señalan una inadecuación insuperable, un guiño irónico de la fatalidad que atenúan el arte de la autora y la viveza de su estilo. Lo ilustran, por ejemplo, la comparación de la pitillera con una «duquesa confinada en oscuro pueblo» a propósito del desprecio que siente por Chinto y la escena del encuentro con los predicadores protestantes en la que, encolerizada, Amparo se porta «como el coronel de batalla que ha oído la sangre»:

Alguna duquesa confinada en oscuro pueblo, después de adornar los saraos de la corte, debe de sentir por los señoritos del poblachón lo que la pitillera por Chinto. (p. 123)

Pronta como un rayo, y con fuerzas que duplicaba la cólera, Amparo desbarató la encuadernada Biblia, hizo añicos las hojas volantes, y lo disparó todo a la cara afilada del catequista y a la rubicunda del silencioso inglés, los cuales, habituados, sin duda, a tal género de escenas, volvieron grupas y trataron de escurrirse lo más pronto posible entre el concurso. Por su mal, era éste tan apretado y numeroso en aquel sitio, que o tenían que retroceder, dar un rodeo y volver a cruzar ante el grupo de muchachas, o aguardar una ocasión de filtrarse entre la gente. Optaron por lo primero, y avínoles mal, porque Amparo, como el coronel de batalla que ha oído la sangre, dilatadas las fosas nasales, brillantes los ojos, se preparaba a renovar la lid, animando a sus compañeras. –Son los protestantes. A correrlos. (p. 189-190)

La comparación, hiperbólica hasta lo paródico, se aleja de la fría y meticulosa observación científica y la hipérbole recalca al contrario lo artístico. Gracias a ello se pinta con el intenso verismo de las sensaciones, del cuerpo y del alma, el temperamento de Amparo, a la manera de lo que doña Emilia admira en los hermanos Goncourt:

Los personajes de los Goncourt no son tan automáticos; parecen más caprichosos, más inexplicables para el lector; proceden con independencia relativa y, sin embargo, no se nos figuran maniqués ni

seres fantásticos y soñados, sino personas de carne y hueso, semejantes a muchos individuos que a cada paso encontramos en la vida real⁷.

La alegoría

La escritura alegórica prolonga la hipérbole porque obra artísticamente sobre la representación de Amparo y es lo que la hace auténtica, realista en suma.

Recordemos primero que Amparo encarna principalmente dos alegorías afines, la República y la Libertad. Antes de continuar, es preciso observar que esas alegorías enmarcan de forma muy teatral la ascensión de Amparo a Tribuna del pueblo. La primera, que concierne la República, la encontramos en el capítulo XIII, en el umbral de la actuación de la oradora; la segunda, en torno al mismo concepto, en el capítulo XVIII, precisamente titulado «Tribuna del pueblo»; la tercera ocurrencia es alegoría de la Libertad y viene inmediatamente después, en el capítulo XIX, durante el banquete del Círculo Rojo.

Para nuestro estudio, consideraremos respectivamente el pasaje sobre la alegoría de la República en el capítulo XIII y el de la Libertad en el capítulo XIX.

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. 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. (p.125)

⁷ PARDO BAZÁN, Emilia, *La cuestión palpitante*, *op. cit.*, «–XI–Los hermanos Goncourt».

El presidente se levantó al punto y salió de la sala, volviendo a entrar presto, seguido de un grupo de mujeres.

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 pañolito 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 de 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.

Adelantóse 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 exvoto que la muchacha ofrecía en aras de la diosa Libertad, Amparo se desvió y fuese derecha al patriarca. El corro se abrió para dejarle paso. [...]

«Esta chica parece la Libertad», murmuró el patriarca. Entre tanto, la muchacha comenzaba su peroración. (p. 151-152)

En estas alegorías, la combinación del folclorismo, entre andaluz y revolucionario, de los tópicos visuales y del ritmo pujante de la frase marcada por comas y acentos, se trata primero de identificar a Amparo dentro de la cultura tradicional, de darle verosimilitud y, por lo tanto, de evitar la marginación. Comentando este procedimiento caracterizador dice Baquero Goyanes:

He reseñado, hasta ahora, algunos procedimientos descriptivos muy usados por la Pardo Bazán, tales como el referir lo particular a lo general, o el emplear una adecuada resonancia artística, plástica o literaria, capaz de evocar en el lector la imagen perseguida por la escritora.

En ambos casos la autenticidad de los seres novelescos se busca, en cierto modo, fuera de ellos, mediante un sistema traslaticio, referencial [...]⁸.

Pero la Pardo Bazán no se limita a particularizar a Amparo dentro de lo general. La singularización de Amparo corresponde a un tercer procedimiento que el teórico presenta de esta forma:

⁸ BAQUERO GOYANES, Mariano, *op. cit.*, p. 81.

Un tercer procedimiento descriptivo, de signo distinto, es aquel en que los rasgos del sujeto descrito no se buscan por traslación o comparación fuera de él, sino en él mismo; consiguiéndose entonces el logro de la autenticidad por lo que podríamos llamar insistencia en el detalle, la repetición de algún rasgo caracterizador⁹.

En estas alegorías, el detalle que produce una singularización aún más auténtica es su calidad de oradora expresada primero por «fogosa oradora» y luego por «peroración». Entendemos que doña Emilia se aprovecha de «lo general particularizado» de los naturalistas pero para desviarse de lo que M. Baquero Goyanes llama «el protagonista-conjunto; ciudad, clase social, familia, etc.». Así la autora reanuda con la tradición romántica «del énfasis romántico, del apasionado subjetivismo, del protagonista novelesco único¹⁰». De hecho, sólo hay una Tribuna del pueblo.

De estos fragmentos deducimos además que, a causa de su énfasis y carnavalización, la escritura alegórica de los símbolos del republicanismo evita la mitificación definitiva de Amparo, que así conserva mayor singularidad aun. El riesgo del mito: encerrar a Amparo en un paradigma fijo, obstáculo al autoengendro y a la reivindicación de lo genuino.

Por su parte el lirismo y colorismo de esas alegorías son un recurso para apartarse del inmovilismo y poca envergadura del bodegón, sin renunciar a una composición que hable tanto a los sentidos como al alma. Finalmente, en las alegorías, la subjetividad se sustituye al rigor científico y se comunica con intensidad al lector el palpitante calor de la vida, lo que tanto admira E. Pardo Bazán en los hermanos Goncourt.

Vale añadir que con todo esto la alegoría pardobazaliana turba la linealidad narrativa, constituyendo una suerte de encrucijada de destinos para la protagonista. Lo que lleva Benito Varela Jácome a declarar en su introducción a la novela que «*La Tribuna* se estructura sobre una singular combinatoria sintagmática¹¹».

⁹ *Id.*

¹⁰ BAQUERO GOYANES, Mariano, *ibid.*, p. 21.

¹¹ VARELA JÁCOME, Benito, *op. cit.*, p. 34.

LA MULTIPLICIDAD ACTANCIAL

En su introducción a la edición Cátedra, B. Varela Jácome plantea la multiplicidad de funciones actanciales de Amparo. Nos limitaremos a enumerarlas: funciones de heroína realista en el ámbito social y laboral; funciones opuestas en la esfera sentimental ya que es «víctima de la pasión amorosa de un burgués¹²»; activismo político. Esta multiplicidad actancial alimenta el polifacetismo de Amparo ya mencionado y contribuye a su realismo. Efectivamente, la Pardo Bazán dice de los personajes realistas que:

[...] proceden con independencia relativa y, sin embargo, no se nos figuran maniqués ni seres fantásticos y soñados, sino personas de carne y hueso, semejantes a muchos individuos que a cada paso encontramos en la vida real, y cuya conducta no podemos predecir con certeza, aun conociéndoles a fondo y sabiendo de antemano los móviles que en ellos pueden influir¹³.

Dando varias vidas a la protagonista, la multiplicidad actancial produce también una potente impresión de superioridad a pesar de las flaquezas y fracasos. Amparo parece capaz de superar su femenina, humilde y obrera condición. El correlato genérico refuerza esas esperanzas emancipadoras ya que se emplean modelos genéricos diferentes según lo que se cuenta. Enriquecimiento y dinamismo actanciales dulcifican por lo tanto la austeridad, la pobreza y el inmovilismo relacionados con los valores y el género naturalistas.

Mirando desde más cerca, observamos que esa multiplicidad no abre tantos horizontes como parece a un nivel superficial.

Por eso es por lo que demostraremos en adelante que si la multiplicidad actancial evita la esclerosis genérica, la aparición de las exageraciones y, a veces incluso, de la parodia, aminora el sople emancipador estilístico y actancial en torno a Amparo.

¹² *Ibid.*, p. 37.

¹³ PARDO BAZÁN, Emilia, *La cuestión palpitante*, *op. cit.*, «-XI- Los hermanos Goncourt».

Exageraciones y parodia como freno a la emancipación

Cuando la parodia o, por lo menos, lo burlesco conciernen el naturalismo, no solo sirven para quitarle lustre sino también para desactivar los mecanismos de la sordidez, el vicio y la bestialidad.

La burla transforma todo lo sórdido en farsa, es decir en risa catártica, lejos del escarmiento lacrimoso. Es lo que pasa con la desdichada Rita de la Riberilla, una operaria de la Granera víctima de violencias de género. Las cigarreras bromean acerca de su infortunio hasta convertir la terrible experiencia en sainete:

Cierto día se difundió por la fábrica siniestro rumor: Rita de la Riberilla, una operaria, había sido cogida con tabaco. ¡Con tabaco! ¡Jesús, si parecía una santa aquella mujer chiquita, flaca, con los ojos ribeteados de llorar, que solía atarse a la cara un pañuelo negro a causa, quizá, del dolor de muelas! Pero algunas cigarreras, mejor informadas, se echaron a reír: ¿Dolor de muelas?, ¡Ya baja! Era que su marido la solfeaba todas las noches, y ella, por tapar los tolondrones y cardenales, se empañicaba así; también una vez se había presentado arrastrando la pierna derecha y diciendo que tenía reúma, y el reúma era un lapo atroz del esposo. [...] *La Comadreja*, con su carilla puntiaguda, cómicamente fruncida, remedaba a la perfección los entrecortados sollozos, el hipo y las súplicas de la delincuente.

–Tres cig...aaaarros, señor ministrad...oor, tres cig...aarros sólo, que aun yo de aquí viva no saaal...ga si otra triste hilacha de taaab...aco apañé...; que yo no lo hiiiice por cubicia, tan cierto como que Dios bendito está en los diiiivinos sielos, sino que el hombre me da con el formón, que, perdonando la cara de usté, en una pierna me cortó la carne, que puedo enseñar la llaga, que aún no curó... Y él sólo quiere el tabaco para fuuumar, que no es para vender ni hacer negocio... Y ahora yo pierdo el pan, y mis hijos también... Porque, escuche y perdone: él me decía: ya que no traes cuartos hace un mes a la casa, tan siquiera trae cigarros, bribona...

El taller entero, a vueltas de la risa que le causaba la graciosa mímica de Ana, rompió en exclamaciones de lástima [...]. (p. 209-210)

También se le aplica a Amparo este tipo de reescritura al principio del capítulo XXXVII «Lucina plebeya». En un principio, para minorar la violencia de los dolores incipientes del parto y dulcificar el terrible alcance de este trance, se usan giros lingüísticos y estilísticos discordantes, rayanos en la parodia. Así suenan el cultismo del

título, la perífrasis «la terrible idea de que llegaba la hora», el diminutivo «dolorcillos», la mentira «dile [a mi madre] que me duele la cabeza» y la comparación infantil con los mordiscos del ratón – «sentir en las entrañas dolorcillos como si las royese poquito a poco un ratón» (p. 261).

Sabemos que la narradora puede complacerse en lo sórdido cuando le apetece, por ejemplo acerca de la tullida, de Chinto o del hermanito de la encajera.

Por eso interpretamos el desfase inicial del capítulo «Lucina plebeya» más bien como «la difícil vía de la observación, donde no todo son flores para un alma compasiva» según palabras de la misma autora en el prólogo a la primera edición de la novela en 1882 (p. 59). Así resalta la distancia que separa a E. Pardo Bazán del cientificismo naturalista y el vigor de su convicción de que el novelista es un creador sensible y no un fotógrafo. Afirma en el ya mencionado prólogo: «Este privilegio concedido al novelista de crearse un mundo suyo propio, permite más libre inventiva» (p. 57).

Respecto a Amparo, las exageraciones y la parodia afectan sobre todo el terreno actancial sentimental y político.

En cuanto al activismo político, recordemos por ejemplo cuando Carmela se ríe confesándole que los señoritos le pusieron el mote de *la Tribuna* (cap. XXVIII) o cómo se parodia su protagonismo con la palabra «hazaña» en los capítulos XXV y XXXIV, siendo la primera hazaña contra dos inofensivos catequistas protestantes «un desahogo que tuvo mucho de cómico» (p. 187) y la segunda, una intentona de motín en el que, al final, *la Tribuna* «volvióse iracunda, con la mirada rechispeante, a la inerme multitud. Su rostro, su ademán decían claramente: “Ahora vuelven estas cobardonas a dejarme aquí plantada.”» (p. 246).

Cuando se parodia lo sentimental, se trata de burlarse tanto de la ingenuidad y el romanticismo de Amparo como de su orgulloso deseo de ser señora de Sobrado. La parodia cobra entonces repetidas veces la forma del amor pastoril para denunciar el apetito sexual de Baltasar y la credulidad de Amparo. Otras veces se recurre al donjuanismo para denunciar las malas intenciones del enamorado y mejor anticipar el ultraje a Amparo.

En todas esas situaciones que conciernen a la actante Amparo, las diferentes formas de desfase finalmente afectan la representación de

su protagonismo y lo fragilizan sin necesidad de pasar por la cosmovisión naturalista.

Parodia y concepción novelesca

Ya que la parodia afecta a Amparo, merece la pena interrogarnos sobre la concepción novelesca que traduce.

Podemos interpretar la parodia como manifestación de los errores de la juventud y las trampas del aprendizaje. Esta dimensión iniciática es lo que genéricamente evita que la novela cobre la firmeza de la novela de tesis.

Pero en la medida en que la parodia rebaja a Amparo, no podemos evitar asociarla también con una concepción teológica católica de la Pardo Bazán, que es la siguiente:

[...].como dice San Agustín, «por la resistencia habitual de la carne, el hombre ve lo que debe hacer, y lo desea sin poder cumplirlo». Si en principio se admite la libertad, hay que suponerla relativa, e incesantemente contrastada y limitada por todos los obstáculos que en el mundo encuentra. Jamás negó la sabia teología católica semejantes obstáculos, ni desconoció la mutua influencia del cuerpo y del alma, ni consideró al hombre espíritu puro, ajeno y superior a su carne mortal; y los psicólogos y los artistas aprendieron de la teología aquella sutil y honda distinción entre el *sentir* y el *consentir*, que da asunto a tanto dramático conflicto inmortalizado por el arte.

¡Qué horizontes tan vastos abre a la literatura esta concepción mixta de la voluntad humana!¹⁴

Según esta concepción, la falible condición humana se queda por debajo de la divinización y del mito, lo que ya comprobamos con el tratamiento alegórico.

Sin embargo, queda claro que parodia, intergenericidad y multiplicidad actancial también reflejan el torbellino de los -ismos característico de la literatura española en la segunda mitad del siglo XIX, y su interiorización artística por la propia Pardo Bazán.

Además, bajo la influencia del materialismo burgués de la época, la reescritura paródica, lo mismo que la multiplicidad genérica dicen la turbación e inestabilidad de los valores, y por ende lo inadecuado de

¹⁴ PARDO BAZÁN, Emilia, *La cuestión palpitante*, *op. cit.*, «—II— Entramos en materia».

los modelos heredados para representar las mutaciones del contexto. Finalmente y copiando a doña Emilia, *La Tribuna* es realista porque este contexto le sirve de base y legitima las elecciones artísticas.

Imposible acabar sin mencionar la dimensión ideológica y olvidando la oposición de la autora contra el liberalismo progresista. Si los recursos que abren los horizontes de Amparo acaban por fracasar es por una actitud conservadora que la autora expresa con estas palabras en su prólogo a la novela:

Porque no necesité agrupar sucesos, ni violentar sus consecuencias, ni desviarme de la realidad concreta y positiva para tropezar con pruebas de que 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 y maravillosos efectos. Como la raza latina practica mucho este género de culto fetichista e idolátrico, opino que, si escritores de más talento que yo lo combatiesen, prestarían señalado servicio a la patria¹⁵.

En suma, los anhelos liberales de Amparo son atacados por el conservadurismo más que por el naturalismo.

EL AMBIGUO PROTAGONISMO ENUNCIATIVO DE AMPARO

El sistema enunciativo en torno a Amparo repercute las ambigüedades.

La enunciación participa en el protagonismo de Amparo. El papel de *Tribuna* del pueblo por sí solo merecería un estudio; otro tanto para el papel de lectora en la fábrica de cigarros.

Pero aquí nos limitaremos a examinar el discurso indirecto libre y el monólogo interior en la medida en que cuestionan la emancipación genérica e ideológica de Amparo frente a la autora.

Huelga decir que en *La Tribuna* esas dos modalidades discursivas no se aplican exclusivamente a Amparo pero, dado que tiene la voz cantante, nos atenderemos a comentarlas solo respecto a ella.

¹⁵ PARDO BAZÁN, Emilia, *La Tribuna*, op. cit., p. 58.

El discurso indirecto libre

Como es sabido, el discurso indirecto libre alivia la presión ejercida por el omnipotente narrador omnisciente y parece ponernos en contacto más próximo con el discurso de los personajes. Aplicado a Amparo participa en la singularización y el liderazgo militante de la protagonista. Aparece desde el principio con el estilo exclamativo característico de la acalorada reivindicación: «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!» (p. 65). A continuación, el discurso indirecto libre sigue esmaltando el relato con las exasperaciones de la joven, por ejemplo contra Chinto o contra el atraso en la aplicación del programa federal. Esta modalidad discursiva deja riendas más sueltas a las discusiones políticas con las cigarreras o con sus amigas.

Cuando de su compromiso con la revolución se trata, el discurso indirecto libre contribuye incluso a la ilusión de que es ella la narradora omnisciente, tal como pasa en el siguiente fragmento:

Amparo narraba animadamente; los delegados de Cantabria habían desembarcado entre inmenso gentío que llenaba el muelle y la ribera; ella pensó por la mañana alumbrar en la octava de San Hilario; pero ¡qué octava ni octava!, en cuanto supo la venida del buque, allá se plantó, en el desembarcadero, abriéndose calle a codazos... Los delegados son unos señores..., ¡vaya!, de mucho trato y de mucho mundo; ¡saludan a todos y se ríen para todos! ¡Republicanos de corazón, ea! Y aquí Amparo se descargó una puñada en el pecho. A la señora María, *la Ricachona*, mira tú, porque dijo que les quería dar la mano, la abrazaron a vista de todo Dios... Luego los había acompañado al Círculo Rojo, y oído la serenata y el discurso que echó uno de ellos... ¡un viejo que parece un santo!, y otro..., un señor serio, de mal color... (p. 140)

Una forma de delegación que manifiesta en realidad la disensión ideológica entre la protagonista y la autora. Esa toma de distancia enunciativa hace que le ceda cada vez más el discurso directo militante a *la Tribuna* y tanto más cuanto que el callejón sin salida de la Gloriosa coincide con el callejón sin salida sentimental. Entonces cobran más extensión los diálogos directos respecto a la narración.

En definitiva, siendo la toma de distancia crítica de la autora uno de los motivos del recurso al discurso indirecto libre y también un motivo de evolución hacia el discurso directo, el discurso indirecto libre se hace sospechoso y ambivalente para el protagonismo de Amparo. Agrieta su tribunicia fortaleza. Paradójicamente, lo que emancipa discursivamente acaba produciendo una sátira o, por lo menos, expresando el desprestigio tópico del naturalismo por todo lo que concierne el proletariado.

El monólogo interior

Miremos lo que pasa con el monólogo interior.

Esta forma ensimismada de discurso indirecto libre añade la ilusión de interioridad en el personaje de ficción, dejando paso libre a la expresión del llamado flujo de conciencia. La Pardo Bazán no es la única novelista española de la segunda mitad del siglo XIX en emplearlo. Sin embargo, es interesante observar cómo este modo de acceso a la intimidad se convierte también en espada de dos filos con Amparo.

Por un lado, el monólogo interior acrecienta la emancipación de la protagonista ya que, gracias a él, parece pensar por sí misma. El recurso suena tanto más convincente cuanto más se oyen el idiolecto y los detalles caracterizadores del enunciador.

Pero, por otro lado, introduce un dialogismo que resulta rápidamente problemático para Amparo. De hecho, entreabre perspectivas polifónicas que ponen en debate la voz misma de la joven. A partir de la segunda mitad de la novela, cuando pasa a ser más problemática la situación de Amparo, el monólogo interior abarca un debate ideológico en el que no luce *la Tribuna* porque no faltan las voces contrarias y, en particular, las huellas de la aristocrática Pardo Bazán.

Esto ocurre de modo ejemplar en el capítulo XXVI «Lados flacos», en el que el incipiente monólogo interior pronto se transforma en discursos indirectos libres encadenados en los que se expresan voces y focalizaciones múltiples. Primero un discurso social fatalista y naturalista de tipo aristocrático o, por lo menos, burgués. Después, la voz y la mirada descorazonadoras de *la Comadreja*. Y solo para concluir, se oye la voz de Amparo que intenta convencerse a sí misma de que las chicas pobres también valen y tienen porvenir.

Pero la actitud final de Amparo «cada vez más pensativa» y los puntos suspensivos a modo de conclusión nos dejan con Amparo en un terrible apuro:

Quedábase Amparo pensativa. Cuantas sugerencias de inmoralidad trae consigo la vida fabril, el contacto forzoso de las miserias humanas; cuantas reflexiones de enervante fatalismo dicta el convencimiento de hallarse indefenso ante el mal, de verse empujado por circunstancias invencibles al principio, pesaban entonces sobre la cabeza gallarda de *la Tribuna*. Acaso, acaso tenía sobrada razón *la Comadreja*. ¿De qué sirve ser un santo si al fin la gente no lo cree ni lo estima; si, por más que uno se empeñe, no saldrá en toda la vida de ganar un jornal miserable; si no le ha de reportar el sacrificio honra ni provecho? ¿Qué han de hacer las pobres, despreciadas de todo el mundo, sin tener quien mire por ellas, más que perderse? ¡Cuántas chicas bonitas, y buenas al principio, había visto ella sucumbir en la batalla, desde que entró en su taller! «Pero... vamos a cuentas –añadía para su sayo la oradora–: diga lo que quiera Ana, ¿no conozco yo muchachas de bien aquí? ¡Está esa *Guardiana*, que es más pobre que las arañas y más limpia que el sol! Y de fea no tiene nada; es... así..., delgadita... Ella se confiesa a menudo..., dice que el confesor le aconseja bien...»

Amparo se quedó cada vez más pensativa después de esta observación. (p. 194-195)

El silencio ensordecedor que concluye el monólogo demuestra los límites de la renovación pardobazaliana y los de la emancipación de Amparo. Si le concede carácter militante, atrevido y perturbador a su criatura, hasta protagonismo enunciativo, E. Pardo Bazán no cede las riendas y cuida de su axiología ideológica tan firmemente como podrían hacerlo los naturalistas.

Muy a menudo la autora se vale del monólogo de su criatura como tribuna propia y para mejor salir con las suyas subvirtiendo el liberalismo de Amparo con un razonamiento ingenuo y capcioso más próximo a la fe del carbonero –primera cita– o francamente irónico –la segunda– cuando no le queda a Amparo otra mano que la que le presta Chinto:

Y las ideas igualitarias volvían en tropel a dominarla y a lisonjear sus deseos. Pues si se había hecho la revolución y la Unión del Norte, y todo, sería para que tuviésemos igualdad, que si no, bien pudieron las

cosas quedarse como estaban... Lo malo era que nos mandase ese rey italiano, ese Macarroni, que daba al traste con la libertad... Pero iba a caer, y ya no cabía duda, llegaba la república. (p. 228)

Algunas veces encontraba mano para pasar el mal paso, y su ademán compasivo la encendía en ira. ¡Ser compadecida por semejante bestia! ¡A esto llegábamos después de tanto sueño, de tanta aspiración hacia la vida fácil y brillante, hacia la dicha! (p. 249)

A pesar de todo, doña Emilia comparte femenina condición con Amparo y quizá esta solidaridad femenina y la mala suerte sentimental común, sean lo que explica que, en la última parte de la tragedia de Amparo, el monólogo interior se haga más compasivo por la agraviada. Sigue avasallando a su criatura con su retórica y estilo pero con más nobleza retórica y estilística para referirse a ella. Lo averiguamos por ejemplo cuando Amparo experimenta el amargo placer de una posible venganza contra la de García y los Sobrados, y en sus frases finales sobresale el dominio lingüístico de la autora:

Al bajar la escalera, estrecha y oscura como boca de lobo, zumbábanle a Amparo los oídos y apretaba convulsivamente la carta, llevándola oculta bajo el mantón. La oprimía como oprimiría un puñal, con vengativo empeño y no sin cierto interior escalofrío. Se representaba a la orgullosa señorita de García rompiendo el sobre, leyendo, palideciendo, llorando... «—¡Que pene! —decíase a sí propia la oradora—. ¡Que sufra como yo!... » ¿Y qué tiene que ver? Si ella pierde un pretendiente, yo he perdido la conducta y cuanto perder cabe... Después pensaba en Baltasar... y en los Sobrados todos... ¡Ah!, ¡Buen chasco esperaba a la avarienta de la madre, que contaba con establecer brillantemente a su hijo! No la habían querido a ella..., pues ahora iban a verse desairados, a su turno... ¡Ya probarían lo bien que sabe! (p. 251)

CONCLUSIÓN

En definitiva, el discurso indirecto libre y el monólogo interior remiten, como todos los recursos apuntados en este trabajo, al paradigma de la ambivalencia y más prioritariamente sirven otra emancipación que la de la heroína. Si algo liberan es la ideología pardobazaliana. Evitar los excesos del naturalismo con el recurso a otros modelos genéricos, más o menos deformados por la parodia, no le confiere a

Amparo un protagonismo menos pesimista y fatalista. Por eso es por lo que, al fin y al cabo, nos parece imposible apartar el adjetivo «naturalista» de la caracterización realista de la novela.

Simbólicamente, cuando llegado el desenlace y suena el «¡Viva la República federal!», *la Tribuna* está abatida y el tiempo muy deprimente:

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, 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 que empezaba...

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. (p. 270)

Bibliografía citada

BAQUERO GOYANES, Mariano, *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*, Murcia, Ed. Secretariado de la Universidad de Murcia, colección Cátedra Mariano Baquero Goyanes, 1986.

PARDO BAZÁN, Emilia, *La cuestión palpitante* (1882), edición digital a partir de la de *Obras completas*, I, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1891 y cotejada con la edición crítica de GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (Barcelona: Anthropos, 1989), « -V- Estado de la atmósfera »,

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-cuestion-palpitante--0/html/fee120ee-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#I_8_

PARDO BAZÁN, Emilia, *La Tribuna*, edición de VARELA JÁCOME, Benito, Madrid, Ediciones Cátedra-Letras Hispánicas, 20^a edición, 2017.