

UNA LECTURA FEMINISTA DE *LA TRIBUNA* DE PARDO BAZÁN

El acusado feminismo de la condesa de Pardo Bazán, precursora del movimiento español en muchos años, tuvo dos vertientes: la teorizante, en diversos artículos y ensayos, y la aplicada, en los modelos de mujer que aparecen en sus novelas.

Me ceñiré en este trabajo sólo a un personaje, Amparo, la cigarrera de *La tribuna*, por lo que tiene de contrastante con personajes de dos autores contemporáneos muy relacionados con la escritora coruñesa. Uno es el naturalista Zola y el otro, el realista clásico español Pérez Galdós.

Antes de entrar concretamente en el tema no puedo dejar de hacer una breve revisión del *status quaestionis* del problema del naturalismo en España.

Como se sabe, el deslinde entre naturalismo y realismo pareciera ser uno de los puntos que ofrecen dificultades al historiador de la literatura. Los términos sufren a veces enfrentamientos y otras padecen fusiones. Se habla de dos generaciones realistas, de una generación realista y otra naturalista o, como en el caso de Hauser¹ de dos generaciones naturalistas, dos fases de un mismo aspecto, surgidas de peculiares hechos políticos (1830 y 1848). Hauser reserva el término "naturalismo" para la totalidad del movimiento artístico y deja la palabra "realismo" para la filosofía opuesta al idealismo y al romanticismo. Según este pensador, es justamente ese origen político el que explica los especiales rasgos del naturalismo.

Representando una diferente corriente crítica, Barthes coincide en considerar dos fases entre las que se situaría el hecho de la desintegración de lo universal en la sociedad burguesa, que con-

¹ ARNOLD HAUSER, *Historia social de la literatura y el arte*, Guadarrama, Madrid, 1964, t. 2.

llevaría la consiguiente desintegración de su escritura².

Esta desintegración de la sociedad aparecería en la literatura con el abandono del héroe de clase media (banquero, estudiante, periodista) para incorporar al obrero y, en el plano del lenguaje, se manifestaría en alteraciones sintácticas, tecnicismos científicos y exceso de descripción.

Si aludimos a este último punto no podemos dejar de recordar las críticas de Lukács al naturalismo, cuando indica que el método de la observación y la descripción, cuyo origen es el propósito de lograr una naturaleza científica, una ciencia natural aplicada o una sociología, tiene como resultado que los elementos sociales captados por la observación y plasmados por la descripción son tan pobres, superficiales y esquemáticos que se convierten rápidamente en un "subjetivismo acabado"³.

Lukács niega la funcionalidad narrativa a la descripción naturalista (recordemos sus análisis comparativos entre Zola y Tolstoy, por ejemplo). De algún modo, también Hamon concuerda con este principio y define la descripción como una organización paradigmática que interrumpe o suspende el sintagma narrativo⁴.

Sin embargo, puestos a considerar los propósitos de Zola, resulta explicable este exceso descriptivo basado fundamentalmente en la observación desapasionada y objetiva. Es un caso en el que intencionalidad y utilización de recursos van de la mano. La intencionalidad era, como es sabido, aplicar a la literatura del modo más completo posible el cientificismo positivista de Bernard, los principios deterministas de Taine y la teoría de las especies de Darwin, por nombrar sólo a las fuentes teóricas más conocidas.

Para acordar con su intención, Zola echa mano de recursos a través de los que aparezca paradigmáticamente la influencia que los instintos tienen en la conducta y el fatalismo que pesa sobre los destinos. El uso de estos recursos también dificulta la división entre realismo y naturalismo, ya que muchos de ellos aparecen con igual frecuencia en un Balzac que en un Flaubert. Puestos a enumerarlos, podemos hablar de lo que Hamon⁵ denominó hi-

² ROLAND BARTHES, *El grado cero de la escritura*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1967.

³ Véanse, entre otras obras de Lukács, "¿Narrar o describir?" (1936), en *Problemas del realismo*, FCE, México, 1955, y "Los principios ideológicos del vanguardismo", en *Significación actual del realismo crítico*, Era, México, 1963.

⁴ PHILIPPE HAMON, "Qu'est-ce qu'une description?", *Poétique*, 12 (1972), 475-485.

⁵ PHILIPPE HAMON, "Un discours contraint", *Poétique*, 16 (1973), 411-445.

perfofia de la redundancia, de procedimientos de desambigüización, de conjunciones y disyunciones (tan características de, por ejemplo, la literatura galdosiana), de posibilidad de circulación de saberes, de “ver” desde alturas, “atisbar” desde puertas y ventanas (pensemos en el primer capítulo de *La regenta* y en tantas escenas de Stendhal) y la utilización de otros códigos como los enlaces que relacionan unas obras con otras formando series o el uso de la parodia, el pastiche, el estilo indirecto libre, los discursos contrastados⁶ y la animalización (recordemos en Zola cómo el personaje de Nana es sucesivamente cotorra, langosta, gata, serpiente, gallina y mosca).

Por otra parte está el hecho de la penetración del mito —o a lo menos de la alegoría— que ve Mitterand⁷, que aparece en muchos niveles; entre ellos, los grandes enfrentamientos que dividen a la humanidad, las grandes catástrofes que la asuelan y los movimientos históricos que prefiguran los tiempos nuevos. Posiblemente sea este hecho (la penetración del mito) el que más influya en la temática de la novela realista-naturalista, y constituye una serie de tópicos clásicos que aparecen tanto en el modelo francés como en el naturalismo español.

Al nombrar al naturalismo español surge un nuevo problema: ¿existe realmente una escuela naturalista española? Al parecer no la hay a la manera francesa. Estamos ante lo que se ha llamado un “naturalismo mitigado” o un “naturalismo espiritual”⁸, ya que presenta todas las características vistas (determinismo, herencia, fuerza de los instintos) sin la intensidad con que se explicitan en las novelas francesas.

Dado por supuesto entonces que hay en España una fase naturalista, debemos recordar que la llamada polémica sobre el naturalismo estuvo ligada a la batalla entre conservadores y progresistas⁹.

⁶ GÉRARD GENETTE, *Figures II*, Seuil, Paris, 1969.

⁷ HENRI MITTERAND, *Le discours du roman*, PUF, Paris, 1980; véase en especial el “Avant-Propos”.

⁸ Posiblemente uno de los libros que dan un panorama más completo y actualizado sea el de LUIS LÓPEZ JIMÉNEZ, *El naturalismo y España*, Alhambra, Madrid, 1977, que hace una síntesis de los trabajos al respecto. Fundamentales me parecen a su vez las opiniones de JUAN DE OLEZA en *La novela del siglo XIX. Del parto a la crisis de una ideología*, Laia, Barcelona, 1984, sin desconocer también otras importantes obras generales que recogen ideas sobre el tema.

⁹ Cf. GIFFORD DAVIS, “The critical reception of Naturalism in Spain before *La cuestión palpitante*”, *HR*, 22 (1954), 97-108. También el siempre vigente libro de WILLIAM PATTINSON, *El naturalismo español*, Gredos, Madrid, 1969, y el ya citado de LÓPEZ JIMÉNEZ.

Los últimos, que habían conocido la filosofía moderna a través del krausismo¹⁰, cuyos principios fundamentales estaban representados por el libre examen y la tolerancia, recibieron con alborozo al naturalismo, ya que vieron en esta escuela la posibilidad de una explicación objetiva y rigurosa de la personalidad humana. Es así que cuando Galdós, que ya era modelo por sus actitudes liberales, publica *La desheredada* (1881), se considera que ha engrosado las filas naturalistas.

Gasi al mismo tiempo (1882), Emilia Pardo Bazán comienza a dar a luz sus páginas teóricas sobre el naturalismo zoliano. Veinte artículos constituyen *La cuestión palpitante* (1883), que provocó polémicas prolongadas (según Pattinson, prolongadas por gusto de la autora)¹¹. En cartas de mayo y octubre de ese año dirigidas a Menéndez y Pelayo, ella considera que se trata de un libro “de guerrilla” y “de escaramuza”, al mismo tiempo que alaba los métodos científicos aplicados a la narrativa como si fuera un estudio anatómico¹².

Posiblemente la mejor definición del libro y de la escritora esté en boca del propio Zola, quien se admira de que “una católica ferviente” sea naturalista y concluye que el naturalismo de esa señora es puramente formal, artístico y literario¹³.

Como dice Davis¹⁴, “for these supporters naturalism was the necessary expression of the new era, but they could not follow Zola to the extremes of his doctrines, nor approve of the extremes of his practice”.

El caso es que “la difusa moda del naturalismo, per quanto ampiamente transformato”¹⁵, dura en España unos tres lustros

¹⁰ Véanse PATTINSON, *op. cit.*; LÓPEZ JIMÉNEZ, *op. cit.*; el capítulo correspondiente a Galdós en el libro de SHERMAN EOFF, *The modern Spanish novel*, University Press, New York, 1961 (hay edición española bajo el título *El pensamiento moderno y la novela española*, Seix Barral, Barcelona, 1962). Se ha publicado con fecha reciente una colección de artículos agrupados en el volumen *Reivindicación de Krause*, Inter Naciones, Bonn, 1983; véase también el libro de JUAN LÓPEZ MORILLAS, *Krausismo: estética y literatura*, Labor, Barcelona, 1973.

¹¹ PATTINSON, *op. cit.*.

¹² CARMEN BRAVO VILLASANTE, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Ed. Magisterio Español, Madrid, 1973.

¹³ Citado, entre otros autores, por CARMEN BRAVO VILLASANTE, *ibid.*

¹⁴ DAVIS, *op. cit.*

¹⁵ Esta idea de la transformación amplia aparece en FERDINANDO ROSELLI, *Una polemica letteraria in Spagna: il romanzo naturalista*, Università di Pisa, Pisa, 1963, un libro sistemático y claro con respecto a la repercusión naturalista en España.

para luego diluirse en una serie de novelas menores, inexplicables si no se tiene en cuenta el modelo zoliano¹⁶.

Refiriéndose a este punto, Sherman Eoff considera que la condesa de Pardo Bazán dedica sus energías artísticas a la creación de una "impresión de naturalismo" (a la aplicación de recursos y tópicos, podríamos decir)¹⁷. Ella condena en Zola los principios de experimentación y el determinismo materialista, pero considera que, sin separarse un "ápice de las enseñanzas de la Iglesia", se puede admitir que el cuerpo influye en los movimientos del alma, que ciertos estados (sueño, embriaguez, pasión, cólera, etc.) provocan resoluciones inexplicables, que las circunstancias empujan "de un modo eficaz", que no somos espíritus puros y que por tanto, rechazando la tesis materialista de Zola, acepta sus investigaciones y algo de su pesimismo¹⁸.

Zola utiliza tres vías de observación: el medio, la herencia y el sexo¹⁹ y por ejemplo, al abordar el tópico romántico y folletinesco de los amores desiguales, logra poner de manifiesto las condiciones corruptas de la sociedad. Así presenta las relaciones amorosas como una especie de lazos enfermos, ocasionales y hasta perversos. Estos lazos están muchas veces constituidos por muchachas pobres + señoritos de clase superior y tienen como resultado un bastardo no reconocido y la ruptura de esas relaciones.

En un primer término, lo que salta a la vista es el tratamiento de una condición femenina sometida al placer masculino y a sus propios instintos. En realidad, una condición degradada muy cerca de la esclavitud. Ciertamente Nana goza de una cierta independencia al ser, en algún momento de su vida, artista de teatro pero, incluso en este caso, Zola destaca sus inexistentes condiciones de actriz y resalta sus cualidades sexuales. En otras palabras, el trabajo de Nana sólo sirve como aliciente sexual, aumenta su valor en el mercado.

En un segundo término emerge la imagen de un ser fácilmente engañable, excesivamente crédulo e ingenuo. Estas mujeres creen en el amor que les prometen, creen en las palabras de casamiento, de reconocimiento, etc. Incluso Nana, seducida y abandonada extratextualmente en la novela homónima, se entrega en cuerpo y alma a Fontan, quien la maltrata y abandona.

¹⁶ PATTINSON, *op. cit.*

¹⁷ SHERMAN EOFF, *op. cit.*

¹⁸ EMILIA PARDO BAZÁN, *La cuestión paipitante*, Imprenta Central, Madrid, 1883.

¹⁹ SHERMAN EOFF, *op. cit.*

Considerando que las mujeres vivían a merced de los hombres y que su mantenimiento (fueran esposas o queridas) provenía de ellos, no resulta extraña la conducta de Nana de desear agrandar cada vez más y a más gente. Zola presenta a esta cortesana como corrompida y narra sus aventuras homosexuales presentándolas bajo dos aspectos: como algo tan envilecido como las heterosexuales y como una especie de solidaridad femenina contra el mundo de los hombres. Estos hombres, a su vez, admiten todo con tal de lograr un sitio en la vida de Nana: a veces esto es consecuencia de la pasión y a veces de la vanidad. Es así que el personaje de Nana proporciona, tal vez de un modo totalmente inesperado, las visiones del hombre pelele, del victimario que se vuelve víctima, y de la mujer provocadora de lascivia, condenadora de almas, apóstol del infierno y objeto de tentación que corresponde a una visión católica anterior a la Reforma²⁰.

Hiperbólicamente es ése el caso del conde Moffat, tentado, pervertido y arruinado por la "mosca dorada" salida de la inmundicia y que ensucia todo lo que toca. Hay una evidente exageración en la figura de la cortesana devoradora de fortunas, figura prácticamente ausente en las novelas españolas donde su correspondiente es mucho más simple y modesto. La contrapartida de esa figura era la esposa sumisa cuya cabeza, en palabras de San Pablo, era el marido "imagen y gloria de Dios" y que daba por supuesta la tolerancia hacia ese amor cortesano.

Sin pretender entrar aquí en una revisión de la historia de las relaciones hombre-mujer, de los mitos y símbolos que las acompañaron y de sus reflejos literarios, quiero sí dejar sentado que de alguna manera los personajes femeninos de las novelas naturalistas preconizaron la libertad sexual de la mujer. Ciertamente es, como ya señalamos, que esa libertad estaba muchas veces basada en la crédula aceptación de una reparación. Ya en el siglo xvii y en Inglaterra se pusieron de manifiesto los inconvenientes que podría traer este tipo de conducta, ya que la madre y el niño engendrado de ese modo podían ser abandonados y lo que parecía libertad, convertirse en esclavitud²¹. En Nana el concepto de libertad está unido al uso que puede hacer de su propio cuerpo. En la entrega y la promiscuidad pareciera hallar su independencia.

En Galdós el tópico de la seducción recorre diferentes obras

²⁰ R. HAMILTON, *The liberation of women*, George Allen & Unwin, London, 1978.

²¹ HAMILTON, *op. cit.*

(*Fortunata y Jacinta*, por ejemplo), pero generalmente se reduce a un hombre por vez, que normalmente abusa de la buena fe de la muchacha.

Tomemos el personaje protagónico de Isidora Rufete (*La desheredada*), cuya ambigüedad social he analizado en otro momento²², y veremos que es presentado como un compendio de las cualidades que, según se supone, tendrían que caracterizar a la mujer de esa época: ignorancia, belleza, inutilidad, frivolidad, incapacidad, pasividad. Sólo le gusta emperifollarse, escribir cartas, pasear y lavarse (cap. 8); distrae dos mil duros en pleitos, en vestidos y en su amante (cap. 20); no puede decidirse a trabajar (cap. 21). Añadamos las opiniones masculinas: “Señora, yo me gasto en usted mi dinero y usted ha de ser para mí” (Botín, cap. 24); “Estas mujeres locas. . . [. . .] . . . si comprendieran su interés. . .” (Botín, cap. 25); “La mujer es una traba social, una forma de oscurantismo y si el hombre no tuviese que nacer de ella, debería ser suprimida” (Bou, cap. 27). Estas últimas palabras coinciden con las de Santo Tomás de Aquino, que habría afirmado que en todos los aspectos, excepto en el de la procreación, Adán hubiera tenido por mejor compañero a un hombre, y también con las del puritano Robert Cleaver, quien afirmaba que si pudiese prescindir de las mujeres se prescindiría de grandes dificultades²³.

Digamos que Isidora da asimismo opiniones generalizadas sobre los hombres que injurian a las mujeres cuando, desamparadas, corren a la degradación (cap. 28). Esta degradación, a la que Isidora efectivamente corre, pareciera ser en su caso un simple producto de la ambigüedad social a la que hice referencia porque, según sus palabras, si no fuera aristócrata se pasaría la vida haciendo cigarros, lavando ropa, teniendo un chiquillo cada año. . . (cap. 30). Isidora se deja mantener por unos y por otros, pero también mantiene a su primer amante, Joaquín Pez, y este personaje masculino carga con la mayor abyección, ya que se engaña a sabiendas sobre la procedencia del dinero que le proporciona la muchacha (*id.*). Hacia el final del texto, Isidora se acerca al concepto que se vio en Zola: a los hombres hay que desplumarlos, nunca quererlos y aún más: “Hay que vengarse, perdiéndoos a todos y arrastrándoos a la ignominia. Nosotras nos vengamos con nosotras mismas” (cap. 35).

²² MARÍA DEL CARMEN PORRÚA, “La función de la ambigüedad en la protagonista de *La desheredada* de Galdós”, *Fil*, 20 (1985), 139-151.

²³ HAMILTON, *op. cit.*

Añadamos que entre las ideas comunes de la época pareciera figurar la de París como sitio adecuado para cortesanas elegantes (*v. gr.* una Nana). Así Miquis le dice a Isidora que al nacer se equivocó de patria. Debía haber nacido en Francia, y le aconseja que vaya a París adonde encontrará su puesto: “Aquí te degradarás demasiado. Aquí no las gastamos de tanto lujo como tú” (cap. 28).

En la misma escena, Isidora revela otro aspecto de su pasión y de su condición de mujer. Afirma a Miquis que quiere ser honrada, pero que está desesperada y pasará por todo: “. . . yo no quiero más que a un hombre. Por él doy la vida y, en último caso, el honor. . .”. Y nos viene a la mente la última escena de *Casa de muñecas* de Ibsen, en la que Helmer afirma que no hay nadie que ofrezca la honra por el ser amado, a lo que Nora responde que eso lo han hecho millares de mujeres.

Galdós vuelve independiente a su personaje cuando descien- de a la prostitución, que él considera en el desarrollo dramático como una especie de suicidio, tal como se desprende del título del capítulo: “Muerte de Isidora. Conclusión de los Rufete” (cap. 36). Isidora decide allí que no depende de nadie y que es dueña de su voluntad. En otras palabras, no ha encontrado otra manera para ganarse la vida: o mantenida o prostituta, que para el caso son dos términos equivalentes.

Si comparamos esta obra de Galdós con *La tribuna* de Pardo Bazán, observaremos que funcionalmente aparecen casi los mismos personajes y situaciones.

Los personajes similares son la heroína (en ambas novelas las heroínas están enfrentadas a un mundo hostil y engañoso), el seductor, el hijo bastardo y el redimidor despreciado. Estos personajes constituyen el eje dramático alrededor del que se mueven personajes coadyuvantes: el que “sabe”, el que “preanuncia” con base en experiencias anteriores, el que “dice”, y otros, cuyas funciones varían de acuerdo con la obra.

En cuanto a las situaciones, amén de la inicial, en ambos casos aparece una seducción amorosa con su correspondiente promesa de casamiento, una ruptura e incumplimiento de la promesa y por fin el abandono del amante y el nacimiento del hijo bastardo.

Además de funciones actanciales y situaciones, coinciden los siguientes elementos: una cierta imitación de la escuela francesa centrada en un determinismo de tipo social (ni Isidora ni Amparo logran cambiar de clase); una leve adaptación de la herencia como tara (Isidora lleva ciertos remanentes hereditarios de la lo-

cura de Rufete, los hermanos de la Guardiania están “marcados con la mano de hierro de la enfermedad hereditaria”); una idea original sobre la herencia de virtudes y defectos (los padres de Amparo han sido respetables, *ergo* también debe serlo la joven; en la familia de “los Peces” todos son vividores), y la concepción del “milieu” muy clara en las dos novelas.

Dentro de este último punto aparece en *La tribuna* la necesidad de la educación de las clases inferiores y de la mujer. Este tema fue uno de los que más preocuparon a Emilia Pardo Bazán y constituyó un elemento constante en su programa feminista, como dice Ronald Hilton, quien añade: “A cet égard, elle était plus intelligente que les féministes des pays du nord de l’Europe qui avaient une seule idée fixe: les droits politiques de la femme”²⁴.

Volviendo a la comparación entre las novelas de Galdós y de doña Emilia, podemos observar que ambas siguen ciertos principios a los que hemos hecho referencia: circulación de saberes, parodia (muy en primer plano en el capítulo 12 de la novela de Galdós, discutible para la crítica en la novela de Pardo Bazán²⁵), reaparición de personajes, lugares de encuentros y separaciones (talleres, fábricas, bares, casas / viajes —largos y cortos—, guerras, ciudades seccionadas), discursos contrastados, visiones desde lo alto y a través de elementos transparentes, títulos con valor de estereotipo.

La tribuna va un poco más allá en la observación de la realidad y copia los métodos zolianos. Es sabido que Pardo Bazán asistió durante varias semanas a la fábrica de tabaco de La Coruña y sacó apuntes que transcribió meticulosamente en su novela. Ha sido también detectado el posible antecedente real de Amparo²⁶. De cualquier manera y pese al deseo de copiar el modelo zoliano, Emilia Pardo Bazán nunca llegó a las últimas consecuencias: cru-

²⁴ RONALD HILTON, “Emilia Pardo Bazán et le mouvement féministe en Espagne”, *BHi*, 54 (1952), 153-164.

²⁵ J. SÁNCHEZ REBOREDO, “Emilia Pardo Bazán y la realidad obrera. Notas sobre *La tribuna*”, *CuH*, 117 (1979), 567-580, juzga burlón el lenguaje de la escritora cuando se refiere a los hechos y/o personajes “revolucionarios” de esta obra, en contra de lo que opina JOSÉ A. BALSEIRO, *Novelistas españoles*, The Mac Millan Company, New York, 1933. Con este último concepto coincide SÁINZ DE ROBLES en el estudio preliminar a la edición de Aguilar de las novelas y cuentos de Emilia Pardo Bazán, publicadas en 1957.

²⁶ J. M. GONZÁLEZ HERRÁN, “*La tribuna* de E. Pardo Bazán y un posible modelo real de su protagonista”, *Íns*, 1975, núm. 346, pp. 1, 6 y 7.

deza y ateísmo. Éste es un punto que ha sido muy trabajado por la crítica especializada²⁷.

Mi interés en enfrentar estas dos obras contemporáneas (por supuesto que no es la primera vez que se comparan textos de estos novelistas²⁸) se centra en el tratamiento que han sufrido los personajes femeninos en manos de dos escritores españoles, uno hombre y el otro mujer.

Una rápida visión de los tipos femeninos más destacados de ambos nos llevaría a la conclusión de que una Feita (*Memorias de un solterón*), por ejemplo, decidida a ser independiente y ganarse la vida, que reivindica constantemente otro papel para la mujer: una mujer educada, que no necesite del hombre como centro de su existencia y defiende su propia dignidad, no aparece en el espectro galdosiano.

En *La tribuna*, lo que llama la atención en primer lugar es el tipo de discurso que utiliza la protagonista, un discurso de tipo público (sobre todo a partir del capítulo 10), reservado en la novelística contemporánea al personaje masculino.

Aparece un discurso que sale de la esfera de lo privado y adquiere registros de un discurso político cuya presencia en el texto es gradual. En un primer momento surge de las manifestaciones de Amparo, aún niña, exponiéndose como lectora de periódicos del barbero, se amplía con su actuación como lectora de temas políticos en la fábrica y culmina con su conversión en la "tribuna del pueblo". Este último caso se da primero como resumen del narrador sobre la pieza oratoria en el Círculo Rojo y luego, en estilo directo, una arenga incitando a sus compañeras a la huelga. En otras palabras, el lenguaje de Amparo rompe con la tradición y sale del universo lingüístico tradicionalmente atribuido a la mujer²⁹. Estamos aquí muy lejos de los discursos femeninos tí-

²⁷ Como obras generales remito al completo estudio de NELLY CLEMESY, *Emilia Pardo Bazán como novelista*, Federación Universitaria Española, Madrid, 1981, 2 ts., y a la obra de FERNANDO BARROSO, *El naturalismo en la Pardo Bazán*, Playor, Madrid, 1971. También resultan interesantes las opiniones de BRIAN J. DENDLE en *The Spanish novel of religious thesis 1876-1936*, Princeton University-Castalia, New Jersey-Madrid, 1968, y las de DONALD F. BROWN en *The catholic Naturalism of Pardo Bazán*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1957. Esta enumeración no es, por cierto, excluyente.

²⁸ Cf., por ejemplo, el artículo de MARYELLEN BIEDER "Capitulation: marriage not freedom. A study of Emilia Pardo Bazán's *Memorias de un solterón* and Galdós's *Tristona*", *S*, 30 (1976), 93-109.

²⁹ GEORGE STEINER, *After Babel*, Oxford University Press, London, 1977, opina que en la mayor parte de las sociedades el *status* de las mujeres y el de

picos de la novela naturalista francesa o de las incursiones de Galdós en esa escuela. No obstante tratarse evidentemente de una “novela experimental”³⁰, tanto este discurso como otras actitudes de Amparo adquieren categoría de documento social, ya que a través del personaje surgen otros temas que preocuparon a la Pardo: la falta de educación de las masas, la indiferencia social y la incapacidad política en la que se sumergía a la mujer.

En algunos trabajos críticos sobre el feminismo en Pardo Bazán se ha hecho hincapié en cierta superficialidad y oportunismo advertidos en la prédica política de Amparo³¹, pero, evidentemente, aunque así fuera, esto no obsta para que tenga validez de discurso público.

Además de ese discurso público, debemos detenernos en ciertas acciones poco corrientes en la narrativa del momento: Pardo Bazán hace trabajar a su personaje. Amparo es proletaria, está inserta en esa clase y pertenece a un partido de izquierdas, como mujer transita “el camino de profesiones cuyo honrado ejercicio podría salvarla de la miseria”³². No sólo se salva de la miseria sino que cría a su hijo sin ninguna ayuda y con el solo producto de su trabajo, tal como aparece en *Memorias de un solterón*.

Así como la Isidora de Galdós es incapaz de dar una puntada para ganar unos duros, la Amparo pardobaziana se esfuerza en la fábrica de tabacos, muda de confeccionar cigarros a liar pitillos (lo que marca además una cierta oportunidad de selección en el ambiente laboral) y logra mantenerse a sí misma.

El discurso político al que venimos haciendo referencia tiene su origen en intereses que tampoco resultaban comunes a los personajes femeninos. Pardo Bazán refuerza este aspecto de dos maneras: una, a través de las palabras de Baltasar Sobrado: “Pero se me hace muy cargante con estas cosas políticas. Las mujeres no tienen más oficio que uno” (cap. 15); la otra, al contraponer a la protagonista, el personaje burgués de Josefina García: “¡Chis! ¡Por Dios!... [...]... Estamos llamando la atención... Luego dirán que nos metemos en política”; y más adelante: “¡Ay...!

los niños están homologados y que hay un universo lingüístico que pertenece a las mujeres como lo hay perteneciente a los niños.

³⁰ BARROSO, *op. cit.*

³¹ Cf. TERESA A. COOK, *El feminismo en la novela de la condesa de Pardo Bazán*, Diputación Provincial de La Coruña, La Coruña, 1976.

³² Palabras de Emilia Pardo Bazán en su respuesta al marqués del Busto en la Academia de Medicina. Figuran en AMALIA MARTÍNEZ GAMERO, *Antología del feminismo*, Alianza, Madrid, 1975.

¡Yo no! Qué ridiculez, ¿eh, Sobrado? Yo no entiendo de eso [de política]" (cap. 14).

En otras palabras, que lo corriente era el desinterés de las mujeres más allá de la esfera privada, y el de Josefina resulta así un predecible discurso femenino (ironizado por cierto por Emilia Pardo Bazán, que carga las tintas en la necedad del personaje).

Estamos así ante una novela de protagonismo obrero y, al margen de lo que esto significa en cuanto a la aparición de la serie económica y social en la literatura, es de destacar que después de *Germinal* es la primera novela de este tipo³³ en la que, además, el protagonista obrero es una mujer, activista política y gremial.

Pardo Bazán condensa en este personaje muchos de los problemas feministas que en ese entonces le preocupaban y que refleja en numerosos escritos. Sabemos que el siglo XIX fue fecundo en el tratamiento de estos temas y en España fueron dos mujeres, gallegas por cierto las dos, las que sobresalieron en esa tarea.

Concepción Arenal advierte en 1895 que es un error muy grave educar a la mujer como si su sola misión fuera la de esposa y madre, ya que eso equivale a afirmar que de por sí no puede ser nada. Pardo Bazán abunda en ideas similares entre 1891 y 1893. Insiste en que los deberes de la mujer tienen que ver consigo misma y no son relativos a la familia que podrá o no constituir. Ambas sostienen la necesidad de la educación de la mujer, tópico al que ya hicimos referencia, y a su derecho a trabajar y aprender³⁴.

Esto es lo que se plasma en el personaje de Amparo. Su primer deber es tratar de instruirse, el segundo el de ser independiente, elegir su labor. Pardo Bazán la muestra eligiendo liar pitillos para gozar de mejor vista y de mejor compañía. Pareciera querer ilustrar los pensamientos de Stuart Mili, quien preconizaba que la mujer debía elegir libremente su fuente de trabajo³⁵.

Emilia Pardo Bazán no deja en la teoría sus ideas y funda la "Biblioteca de la Mujer" que, a pesar de su carácter misceláneo, puso en contacto al público español con las obras que iban apareciendo sobre el feminismo en el extranjero. Ciertamente es que a Pardo Bazán la ayudó a llevar a cabo sus ideas su privilegiada posición

³³ Cf. el prólogo de BENITO VARELA JÁCOME a la edición de *La tribuna*, Cátedra, Madrid, 1978.

³⁴ MATILDE ALBERT ROBATTO, en *Rosalía de Castro y la condición femenina*, Partenón, Madrid, 1981, hace un cuadro del feminismo de la época. Cf. especialmente el cap. 2.

³⁵ MARTÍN-GAMERO, *op. cit.*

social, pero hay que reconocer que supo sacar “el mejor partido posible a su condición de mujer de clase alta”³⁶.

Volviendo a nuestro personaje, observamos que presenta las siguientes características: *a*) está situada en un mundo incipientemente capitalista en el que percibe salarios inadecuados; *b*) no obstante, no complementa sus ingresos con la prostitución (salida que “refuerza” los ingresos de las heroínas balzacianas, zolianas y galdosianas); *c*) Sobrado no le ofrece regalos pero, aunque lo hubiera hecho, ella no los hubiera aceptado. Sin embargo, atenta a las costumbres, la protagonista adquiere fruslerías que den a entender que es obsequiada por su amante:

Ahora , durante sus relaciones con Baltasar, trabajaba más que nunca y se vestía lo mejor posible, para hacer creer que el señorito de Sobrado era con ella dadivoso. Se regocijaba interiormente de que la sostuviesen sus ágiles dedos, mientras el barrio le envidiaba larguezas que no recibía; es más, que rechazaría con desdén si se las ofrecieran . . . (cap. 32).

La igualdad sexual se equipara y confunde con la igualdad social. Amparo insiste en que no se está en tiempo de que los hombres sean desiguales (cap. 33), le repite a Sobrado que están en un pie de igualdad (*id.*), su honor es como el de cualquiera (*id.*) y, sobre todo, la instrucción iguala a las clases (cap. 28).

Al avanzar el texto suceden dos fenómenos: por una parte, el discurso público de Amparo pierde el tono enfático, acartonado y ajeno de la prensa y adquiere otro más sencillo y personal. Las reivindicaciones toman entonces un corte revolucionario:

. . . a todos los ricos del mundo se les daba una higa que cuatro mil mujeres careciesen de pan que llevarse a la boca . . .
. . . ¿Qué justicia es ésta, repelo? Unos trabajan la tierra, otros comen el trigo; unos siembran y otros recogen; tú, un suponer, plantaste la viña, pues yo vengo con mis manos lavadas y me bebo el vino (cap. 34).

Por otra parte, esas reivindicaciones de clase se mezclan con las de su propia honra (cap. 38) y con la instauración de la República. Amparo considera entonces que ha llegado la hora de la venganza, venganza que, como corresponde a los códigos realistas, no se va a producir (aunque, como ya recordamos, hay una repa-

³⁶ M. ALBERT ROBATTO, *op. cit.*

ración más de veinte años después, en ese juego intertextual tan caro a esta literatura).

Por supuesto que es absolutamente claro que los conceptos revolucionarios están en boca del personaje y de ninguna manera en la ideología de Pardo Bazán, con lo que el texto no tiene ningún sentido monológico, para usar la expresión de Bajtín. Esto se desprende incluso de las palabras del narrador³⁷.

Estamos, pues, ante un texto en el que aparece un personaje femenino previsible en su función de "seducida-abandonada" en oposición social al personaje masculino de función "seductor-abandonante", pero en el que ese personaje sufre un tratamiento diferente al de sus equivalentes en otros textos del realismo-naturalismo.

Como ejemplos he elegido dos personajes centrales: Isidora Rufete y Nana. Ambos personajes poseen cualidades típicamente femeninas y utilizan sus cuerpos como salida de apuros económicos. Ambas mujeres están sumergidas en la ignorancia y no aspiran en ningún momento a salir de esa situación; sus ideas políticas son simples esbozos que corresponden a un estado doxológico; ninguna de las dos trabaja ni es capaz de mantenerse a sí misma. Nana envilece a los hombres con los que tiene trato e Isidora envilece a Joaquín Pez, sacándolo de apuros a costa de su propia dignidad.

Por otra parte, en ningún momento abandonan la esfera del discurso privado, que es el que se considera adecuado para las mujeres. Jamás exponen ideas que vayan más allá del orden afectivo y/o económico. Las de igualdad social que exaltan a Isidora se fundan en su asimilación, por un supuesto derecho de sangre, a la clase alta. Nana —la cortesana— actúa en este aspecto como un parásito consciente. De alguna manera es lo que tiene en mente Miquis cuando dice a Isidora que tendría que ir a Francia.

Tanto Nana como Isidora juzgan normal la situación de mantenidas y, una en un nivel hiperbólico y la otra en un nivel realista, se acuestan con diferentes hombres que las sostienen pero se entregan por amor a uno que las explota. No hay en ellas un claro concepto de la honra, a pesar de que en algunas ocasiones informan que quieren ser honradas. En verdad son personajes absolutamente faltos de ética.

Si los enfrentamos a Amparo, aplicando una variación del es-

³⁷ Cf. CARLOS BLANCO AGUINAGA, JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS e IRIS ZAVALA, *Historia social de la literatura española*, Castalia, Madrid, 1981, 2 ts.

quema que utiliza Bal para que se revelen las características pertinentes del personaje³⁸, veríamos que el eje semántico podría estar constituido por los siguientes pares de oposiciones:

	<i>Laboriosidad</i>	<i>Independencia económica</i>	<i>Prostitución</i>	<i>Degradación</i>
Isidora	-	-	+	+
Amparo	+	+	-	-
Nana	-	-	+	+

El resultado que surge es que las cualidades no deseables tienen signo positivo en el modelo francés y en el personaje galdosiano, mientras que la situación se invierte en el personaje de Pardo Bazán. Un personaje, por otra parte, al que podríamos denominar "round" siguiendo la tipología ya un tanto superada de Forster, y que según la de Bal tendría las características de predecible y referencial³⁹, ya que hay una serie de indicios textuales que lo determinan y que posee una clara correspondencia con un marco de referencia.

La tribuna es una de las novelas más zolianas de Emilia Pardo Bazán. En ella están presentes el detallismo descriptivo (sobre todo en el ámbito laboral: confección de barquillos y cigarros), la exactitud geográfica (la fantápolis Marineda = La Coruña), la puntualización histórica (1868, Amadeo, la Primera República, la última guerra carlista), la crudeza de algunas descripciones, la apelación al lenguaje de "baja estofa" (como lo calificó su enconado crítico Luis Alfonso, quien llamó a la Bazán "insignificante autora" refiriéndose a esta novela⁴⁰, en la que asimismo le producían náuseas las "niñas mocosas" y las muchachas que gritaban "repelo" además de no encontrar defensa para el uso de detalles obstétricos⁴¹). Aparece también la animalización de personajes y cierto regodeo en lo horrible. En cuanto al determinismo, es de tipo social (no hay ascenso posible para Amparo) o moral (debe ser honorable como sus mayores).

³⁸ M. BAL, *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid, 1985.

³⁹ E. M. FORSTER, *Aspects of the novel*, E. Arnold, London, 1927, y M. BAL, *op. cit.*

⁴⁰ Publicado en *La Época* el 14 de abril de 1884.

⁴¹ GIFFORD DAVIS, "The *coletilla* to Pardo Bazán's *Cuestión palpitante*", *HR*, 24 (1956), 50-63.

Por supuesto que no existe ni asomo de ateísmo, apenas una cierta tibieza en algún personaje masculino. En general todos son ortodoxamente creyentes (en un capítulo se persigue a los predicadores protestantes y se agrede a una compañera que ha sido catequizada por ellos) e incluso en el metatexto narrado (la obra teatral de corte republicano que se representa en Marineda), se deja claro que los “federales” son buenos cristianos. En resumen, que estamos ante todas las características del especial naturalismo de la Pardo Bazán.

Es en esta novela y en el personaje de Amparo donde la escritora acumula por primera vez las más claras reivindicaciones femeninas de su momento: *a*) en lo laboral (esfera donde se destacan la falta de seguridad, de higiene y el agotamiento del operario)⁴²: el derecho de la mujer de trabajar y ganar un salario digno, tan digno como el de un hombre. En este aspecto la escritora logra un “documento de las aspiraciones de la clase obrera en el período 1868-1873”⁴³; *b*) en lo político: el derecho a pensar (no sólo de la mujer, también del obrero —como diría Etienne, en *Germinal*: “Comment! La réflexion serait défendue á l’ouvrier!”—), a opinar, a participar, a pertenecer a un partido, a tener militancia e ideas públicas que defender; *c*) en lo sexual: la igualdad entre los sexos y el hecho de que la honra de una mujer esté equiparada a la de un hombre.

Junto a ellas, o envolviéndolas a las tres, está la constante reivindicación socio-económica que preconiza la igualdad de clases.

La tribuna presenta una clara concepción del mundo dada a través de un constante entrecruzamiento de discursos: el del narrador, que expresa muchas veces la ideología de la autora, el de Amparo, un discurso de tipo público, los discursos de los otros personajes, discursos semi-literarios como el de la prensa reproducido en las lecturas de la protagonista y un discurso de obra teatral en boca del narrador.

La autora se permite “saquear” (para usar la palabra de Segre) todos los registros de la lengua, desde lo alambicado a lo ordinario, desde lo culto a lo vulgar⁴⁴.

Pardo Bazán demuestra estar viviendo dentro de la intertextualidad general de su momento al utilizar recursos pertenecien-

⁴² SÁNCHEZ REBOREDO, *op. cit.*

⁴³ VÍCTOR FUENTES, “La aparición del proletariado en la novelística española. Sobre *La tribuna* de Emilia Pardo Bazán”, *Grial*, 31 (1971), 90-94.

⁴⁴ C. SEGRE, *Principios de análisis del texto literario*, Crítica, Barcelona, 1985.

tes a la escuela francesa en boga. Por otra parte, mujer de su época, se sumerge en las luchas femeninas en un periodo en que se nota un ascenso de la mujer en la sociedad⁴⁵, y una mayor preocupación por su psicología⁴⁶.

El hecho de que Pardo Bazán fuera una mujer que escribía como tal explica la aparición en la novela española de una concepción diferente de lo femenino. Esto hizo que el público de hombres, al que Pardo Bazán se dirigía, se sintiera muchas veces incómodo y hasta escandalizado ante su literatura⁴⁷.

MARÍA DEL CARMEN PORRÚA
Universidad de Buenos Aires

⁴⁵ SÁNCHEZ REBOREDO, *op. cit.*

⁴⁶ Véase EMILIO GONZÁLEZ LÓPEZ, *Emilia Pardo Bazán. Novelista de Galicia*, Hispanic Institute, New York, 1944, quien transcribe opiniones de BALSEIRO, *op. cit.* A su vez, MARY E. GILES en "Feminism and the feminine in Emilia Pardo Bazán's novels", *H*, 63 (1980), 356-367, hace un exhaustivo análisis psicológico de otros tres personajes pardobazianos: Asís, Feita y Antonia.

⁴⁷ EUGENIA SERRANO, "De doña Emilia a George Sand: veracidad", *EL*, 1965, núms. 320-321.