

## **La dimensión espacial narrativa: *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán**

Natalia Álvarez Méndez

(UNIVERSIDAD DE LEÓN)

La experiencia del espacio es uno de los pilares de los que se sirve la humanidad para organizar conceptualmente el mundo. Por este motivo no es extraño que el espacio narrativo de ficción sea un componente esencial en la creación de las tramas novelescas. Proporciona sentido y coherencia a las historias recreadas al entretenerse con un compendio de acciones desarrolladas por unos personajes en un tiempo concreto. A su vez, es un elemento ficticio pero una realidad textual con características muy concretas, que desempeña una función tanto sintáctica como semántica y compositiva, bien sea referencial bien simbólica. A pesar de todo, no ha gozado siempre de una definición unívoca, por lo que es preciso delimitar los diversos planos que lo conforman. En ese sentido, cuando la plasmación de un espacio se traslada a un texto, destacan tres niveles diferentes de representación. Se podría hablar, pues, de un signo espacial con tres dimensiones (Álvarez Méndez 2002; Camarero, 1994; Zoran 1988). En primer lugar, sobresale el *espacio del discurso o del significante*, configurado por el conjunto de signos acumulados en el texto. En segundo lugar, el *espacio del objeto o del referente*, que es el lugar físico que el escritor percibe y traslada al discurso convirtiéndolo en parte integrante de la obra literaria. Y, por último, el *espacio del significado*, que contiene la historia de la narración.

La tradición literaria revela que la función inicial de la descripción espacial en el texto narrativo fue la ornamental, es decir, el adorno del discurso y la creación del decorado de los acontecimientos. Pero la manera de representar el espacio ha ido variando según el ideario de cada corriente estética y ha ido alcanzando paulatinamente un mayor protagonismo. En el transcurso de esa evolución, el siglo XIX es un período que ofrece una gran riqueza a la hora de crear espacios narrativos. Una de las grandes novelas de dicha época en la que se construye un significativo espacio es *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán. Para profundizar en las claves que conforman esa coordenada espacial -objetivo máximo del presente artículo- es preciso, aunque de manera sintética, tener en cuenta previamente la figura de su autora y las claves del movimiento literario en el que se encuadra la citada obra, anunciadas estas últimas en las siguientes palabras de Paz Gago:

Campo experimental de sus ideas teóricas sobre el naturalismo, proyección literal de las doctrinas y métodos zolianos de la observación y la documentación, la primera novela social -aunque *frustrada*, en autorizada opinión de Germán Gullón o de Marisa Sotelo- de la literatura española... (2003: 12).

Emilia Pardo Bazán despunta en su época como una gran intelectual que desarrolla una intensa actividad cultural y se implica y ahonda en todos los problemas de su tiempo. Es una escritora fecunda que cultiva tanto la poesía como la novela, el cuento, el artículo científico, la crítica, el ensayo, el periodismo, etc.<sup>1</sup>. Su mentalidad adelantada y abierta, fruto de su gran cultura y de sus viajes europeos, explica su interés por las técnicas literarias más revolucionarias del momento<sup>2</sup>. Por tal razón, además de obras de estética próxima al Romanticismo, al Realismo y al Modernismo incluso, se inclina en determinadas narraciones hacia procedimientos naturalistas. Sotelo Vázquez (1998: 429-442) ha reseñado con detalle cómo, aunque la estética dominante de la época es la del realismo-naturalismo, diversas obras de Pardo Bazán delatan una pervivencia del romanticismo. Así conjuga la composición realista y naturalista con la caracterización psicológica de tono romántico: “la autora de *La Tribuna* definía la tarea del novelista en un doble sentido, atendiendo al estudio del medio ambiente y al análisis psicológico de pasiones y sentimientos” (Sotelo Vázquez 2002: 9).

*La Tribuna* (1882) forma parte de sus novelas naturalistas, como también *Bucólica* (1884), *Los pazos de Ulloa* (1886), *La madre naturaleza* (1887), y *La piedra angular* (1891). Si *Los pazos de Ulloa* destaca en la historia literaria española por la construcción de las situaciones ambientales y de la psicología de los personajes mediante una técnica firmemente naturalista, *La Tribuna* tiene el mérito de haber generado una gran polémica en su época por el

<sup>1</sup> Así lo recuerda Federico Sáinz de Robles: “Y téngase en cuenta que la Pardo Bazán escribió novelas, cuentos, polémica literaria, biografía, viajes, estudios apologeticos, crítica literaria, historia de la literatura, ensayos acerca de temas sociales...” (1947, I: 37-38).

<sup>2</sup> Benito Varela Jácome incide en esta cuestión: “La curiosidad intelectual de la escritora está abierta a todo el panorama científico y literario europeo. Trata de aproximarse al darwinismo, a la ciencia experimental, al positivismo, al krausismo, a las teorías de César Lombroso y Max Nordau. Analiza, con rigor crítico, el proceso de los movimientos literarios europeos; critica la doctrina naturalista, polemiza sobre sus procedimientos y los aplica a su narrativa; difunde en España las cosmovisiones de los grandes escritores rusos; desarrolla una teoría de la novela española decimonónica; interpreta, incluso, los nuevos rumbos de la estética del siglo XX.” (1986: 11).

acercamiento a esa corriente que entonces era muy discutida en España<sup>3</sup>. No se aceptaba en ese momento el énfasis naturalista en reproducir la realidad con una objetividad tan exhaustiva y documental en todos sus aspectos. Y tampoco los criterios del determinismo positivista que presenta al ser humano condicionado por su herencia genética, las taras sociales y el entorno material y social en el que se desarrolla su existencia. La mayor parte de los críticos españoles atacan al anticlericalismo y al feísmo del movimiento naturalista. Pero, de manera general, se puede afirmar que tuvo su entrada en España desde los primeros años de la década de los ochenta y que se oponía a la ideología conservadora, por lo que encuentra eco en ciertos sectores republicanos y demócratas. Sin embargo, no se puede hablar del cultivo masivo de un naturalismo como el de Zola, pues se utilizan determinados recursos formales sin incidir en el ateísmo y en el determinismo, es decir, sin seguir los fundamentos científicos y experimentales defendidos por el escritor francés. Es interesante la reacción de la crítica de su tiempo:

En resumen, la mayoría de los críticos consideraron la novela, aunque con matizaciones, fruto lógico del naturalismo, pues la autora coruñesa, aunque disintiera del determinismo filosófico de la escuela francesa, era evidente que había operado siguiendo el método de trabajo propuesto por Zola. Asimismo, en general, valoraron positivamente aspectos concretos de la obra, como la pintura de ambientes y costumbres locales. Lo que hace de *La Tribuna* una novela que, sin dejar de ser costumbrista, cumple el objetivo al que aspiraba su autora (Sotelo Vázquez 2002: 31).

Pardo Bazán se sitúa en esa línea mencionada de sincretismo, pues critica el prurito cientificista de Zola y su concepción materialista del hombre, pero reconoce el enriquecimiento narrativo que éste introduce con las técnicas de observación y de análisis detallado de la realidad. Así, “en su cerebro ágil y poco emocional resolvió su íntima contradicción elaborando lo que pudiéramos llamar un concepto purificado del naturalismo, un naturalismo aséptico, lo que antes se ha definido como ‘un naturalismo a la española’.”

<sup>3</sup> Lo constata de tal manera Federico Sáinz de Robles: “Sólo Clarín, magnánimo y comprensivo, y sincerísimo crítico, juzgó con serenidad el manifiesto naturalista de doña Emilia. Sólo él vio claro que esta eximia mujer no propugnaba lo más repugnante de dicho naturalismo galo -las imágenes de cosas viles y feas, la imitación morosa de lo que repugna a los sentimientos delicados, una morbosa afirmación del positivismo o del pesimismo, un conjunto de recetas para escribir novelas, sino que encarecía lo más noble de él: la objetividad narrativa, la descripción minuciosa, el estudio de las pasiones grandes, la fuerza terrible de lo rigurosamente humano.” (1947, II: 101).

(Hesse 1981: 14). Partiendo de una concepción no utilitaria de la novela, la escritora gallega realiza una reflexión crítica acerca de la doctrina naturalista, analizando la obra y el pensamiento de Zola, y exponiendo tanto sus elementos positivos como negativos desde noviembre de 1882 en *La cuestión palpitante*<sup>4</sup>. González Herrán (1989: 17-18) ha sintetizado el pensamiento de Pardo Bazán acerca del naturalismo desde su perspectiva de historiadora y de crítica, aseverando que *La cuestión palpitante* no es un tratado teórico sino un ensayo de divulgación periodística. Reseña, además, cómo la escritora sostenía que ese nuevo movimiento literario no podía desarrollarse en España con los mismos rasgos que en Francia, pues “más bien lo que ella defendía (y en ello coincidía con Menéndez Pelayo, entre otros) era una reivindicación del realismo español” (1989: 18).

Desde ese mismo año, 1882, inserta en su novelística procedimientos naturalistas que potencian la relevancia del ambiente y el protagonismo de la dimensión espacial en sus tramas. La crítica ha establecido cómo la influencia zolesca se percibe en dos niveles: “la expresión y el contenido. Por un lado, los procedimientos narrativos, la acumulación descriptiva, la reiteración de datos físicos, de tics tipificadores. Por otro, las secuencias desnudas, atrevidas, las situaciones límite” (Varela Jácome, 1986: 22). Todo ello gracias a *La Tribuna*, la tercera novela escrita por Pardo Bazán, que, a pesar de no pretender convertirse en sátira política, presenta una moraleja clara y encuadra el relato en los años que siguen a la Revolución de 1868, destacando tanto por convertirse en una historia del mundo obrero (Sotelo Vázquez 2002: 17), como por sostenerse sobre los cimientos de la creación de una ciudad provinciana gallega que alcanza gran protagonismo narrativo.

En el prólogo de la citada novela, firmado en la Granja de Meirás, en octubre de 1882, Emilia Pardo Bazán insiste en que su naturalismo es distinto

<sup>4</sup> Federico Sáinz de Robles ahonda en su concepción de esta corriente: “Porque para la eximia gallega, el naturalismo francés tenía dos aspectos: uno, repudiable; aquel que con machaconería creía imponer su gusto y regusto por todos los asuntos miserables, los objetos repulsivos, los instintos hediondos, todo lo feo, todo lo terrible, todo lo morboso. Otro, perfectamente aceptable, el más inmediato al realismo, aquel que adscribe a la emoción humana las cosas bellas, los paisajes delicados. Naturalismo, para los franceses, es aquel sistema -¿o método?- literario que atribuye todas las cosas a la Naturaleza como primer principio y con un papel de protagonista. Así es muy corriente que los héroes de algunas novelas ‘plenamente’ naturalistas sean un mercado, una catedral, un alcantarillado, una enfermedad monstruosa, un vicio nefando... La condesa de Pardo Bazán no quería tanto, sino que la figura humana -el principio único y noble del realismo- tuviera una valoración, tuviera un contraste con el ambiente y con el ámbito y con los objetos circundantes.” (1947, I: 51-52).

al francés, y que, por lo tanto, no se la puede acusar de pintar al pueblo con crudeza naturalista. Pero, acto seguido, reconoce el deseo de exponer sin idealismos la belleza del pueblo español a través de esa técnica artística novedosa en su tiempo<sup>5</sup>. Por ello *La Tribuna* ha sido definida como obra naturalista<sup>6</sup>. Existen, no obstante, voces que recuerdan la mixtura presente en la novela de apariencia naturalista y estética romántica latente. Entre ellas sobresale la de González Herrán (1994: 282-286), quien ahonda en tres características de *La Tribuna* propias de un romanticismo tardío: su pintoresquismo costumbrista; su esquema de folletín social; y la existencia de parcialidad de la autora a consecuencia de sus prejuicios ideológicos y de su intención docente (1998: 497-498). En sus argumentaciones González Herrán demuestra con acierto la realidad del citado eclecticismo estético, detallando la combinación de pasajes y motivos propios del costumbrismo romántico con otros muchos que se corresponden de modo evidente con el gusto naturalista.

Teniendo en cuenta los presupuestos revisados hasta el momento es más sencillo profundizar en el proceso creativo de la dimensión espacial de la novela. Pardo Bazán utiliza en algunas de sus tramas espacios aristocráticos madrileños, pero emplea con mayor frecuencia ámbitos diversos de su querida región gallega, de la montaña, de la aldea, de la Galicia medieval y de la coetánea, etc.<sup>7</sup>. En *La Tribuna* pinta con detalle una urbe industrial

<sup>5</sup> Benito Varela Jácome lo confirma: “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.” (1986: 58-59).

<sup>6</sup> Entre otros, lo atestigua Federico Sáinz de Robles: “En esta obra se atenía por completo a sus postulados, sin trucos ni paños calientes. *La Tribuna* es una novela absolutamente naturalista: por su expresividad fríamente objetiva, por su tema audaz y bronco, por su lenguaje crudo y sincerísimo, por la exaltación de los detalles, por la morosidad con que se analiza la psicología de los personajes, por la precisión en las descripciones, por el no eludir las complejidades ni las complicaciones de las pasiones humanas. *La Tribuna* es una admirable novela naturalista. Pero que conste así: de un naturalismo no sucio ni chabacano, sino gallardo y emotivo, con la máxima corrección y delicadeza para su desnudez.” (1947, II: 102).

<sup>7</sup> Por ejemplo, como comenta Federico Sáinz de Robles: “*Los pazos de Ulloa* es la novela de la tierra gallega; de su señoritismo rancio; de su caciquismo impresionante; de su ancestralismo; de su paisaje sin par, de sus costumbres arraigadas; de sus minucias más características [...] En *Los pazos de Ulloa* nada deja de ser admirable. Las descripciones de los escenarios: bosques milenarios con murmullos de selva, poblados recónditos revolcados en sus tierras pródigas y enderezados en sus humos dormidos, casones destartalados, ríos fríos deshilachados, veneros gorgoritos del silencio... Y las descripciones de costumbres.” (1947, I: 52).



Tranvías na Coruña.  
Reprodución doada por Luís Alonso Álvarez á Real Academia Galega.

que denomina Marineda, empleando el común recurso literario de crear una ciudad imaginada, tal como antes hicieron escritores como Galdós, Valera y Pereda. Así defiende esta técnica en las advertencias que realiza en el prólogo a la narración:

Si bien *La Tribuna* es en el fondo un estudio de costumbres locales, el andar entrelazados en su trama sucesos políticos tan recientes como la Revolución de septiembre de 1868, me impulsó a situar la acción en lugares que pertenecen a aquella geografía moral de que habla el autor de las *Escenas montañosas*, y que todo novelista, chico o grande, tiene el indiscutible derecho a forjarse para su uso particular. Quien desee conocer el plano de Marineda, búsquelo en el atlas de mapas y planos privados donde se colecciona, no sólo el de Orbajosa, Villabermeja y Coteruco, sino en el de las ciudades de R\*\*\*, de L\*\*\* y de X\*\*\*, que abundan en las novelas románticas. 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. Tal es el procedimiento que empleo en *La Tribuna*, y lo considero suficiente -si el ingenio me ayuda- para alcanzar la verosimilitud artística, el vigor analítico que infunde vida a una obra (1986: 57)<sup>8</sup>.

El nombre literario de Marineda -que aparece posteriormente en otras obras de la escritora, como *De mi tierra*, *La piedra angular*, *Memorias de un solterón*, *Doña Milagros*, *La dama joven*, *Rodando*, y varios cuentos-, figura ya en el primer párrafo de la novela anunciando su importancia en la misma. El mundo urbano recreado se corresponde con un espacio físico real, el de la ciudad de A Coruña (Villanueva y González Herrán 1999: XXV). La teoría de la literatura demuestra que el *espacio del objeto o del referente* consta de una descripción que sitúa al lector en un lugar que puede reproducir alguna zona geográfica de la realidad, pero que, una vez que se ha insertado dentro del discurso textual, tiene vida propia. Cierto es que las transformaciones de esos espacios inspirados en un ámbito específico realizadas por los escritores modernos son tan intensas que llegan incluso a eliminar cualquier realidad que no sea la que se inscribe en el seno de la ficción, pues no pretenden copiar la vida sino suplantarla o sustituirla a través de la imaginación. Pero en el siglo XIX y en el caso concreto de Emilia Pardo Bazán, a pesar de que Marineda adquiera vida propia, refleja por completo la topografía de A Coruña. No sólo

<sup>8</sup> Todas las citas de *La Tribuna* recogidas en la presente investigación se han tomado de esta edición de Benito Varela Jácome.

está recreado perfectamente el ambiente de los diversos barrios y paseos, sino que, además, si se intentan trasladar los espacios novelísticos de Marineda a la realidad física de la mencionada ciudad gallega, no hay duda de que el trazado descrito se corresponde exactamente. Así lo constata Varela Jácome en su prólogo a *La Tribuna*:

Al cotejar el plano novelístico con el plano real de La Coruña, descubrimos, sin esfuerzo, que el “Barrio Alto” es la Ciudad Vieja; el “Barrio Bajo”, la Pescadería. El “Páramo de Solares” separa los dos núcleos urbanos; el antiguo “Derribo” corresponde a la actual calle empinada de Nuestra Señora del Rosario; el campo de San Agustín se transforma más tarde en plaza del Marqués de San Martín; el “Campo de Belona”, por la invocación a la diosa de la guerra, se identifica con el Campo de la Estrada, donde hacían prácticas los soldados de Caballería; el “Campo da Forca”, lugar donde antiguamente se ajusticiaba a los reos, corresponde al Campo de la Leña, Plaza de España desde 1937. Las murallas que rodeaban la Ciudad Vieja fueron derribadas en 1840; más tarde se desmontó el peñasal en que se asentaban para construir la Plaza de María Pita que elimina la solución de continuidad entre las dos zonas urbanas.

La protagonista de *La Tribuna*, en sus excursiones a la Ciudad Vieja, confluye en el “Páramo de Solares” que en realidad no es más que el espacio limitado por Puerta Real, Puerta de Aires, Campo de la Leña y Cuesta de San Agustín. La separación entre los dos núcleos urbanos puede comprobarse en la vista general que encabeza la *Historia y descripción de la ciudad de La Coruña*, de Enrique de Vedia y Gossens.

El otro polo de atracción de doña Emilia es la Pescadería, el “Barrio de Abajo” de sus relatos, animado por los paseos, los cafés, el teatro, las sociedades de recreo. Los cuatro puntos de localización preferidos son la iglesia de “San Efrén”, la “Calle Mayor”, el “Paseo de las Filas” y la Marina.

La “Calle Mayor”, la principal vía de enlace entre los sectores alto y bajo, es la actual calle Real; en ella resaltan sus “altas casas, defendidas por la brillante coraza de sus galerías refulgentes, en cuyos vidrios centellea la luz de los faroles. La Marina, surgida como consecuencia del relleno para la construcción del malecón, figura con su verdadero nombre. El “Paseo de Filas” es el Cantón. Mientras que el bullicioso mercado está localizado en el mismo lugar.

La descripción de la iglesia de “San Efrén”, cita de la burguesía coruñesa, corresponde, sin duda ninguna, a la parroquial de San Jorge. (1986: 42-43).

La función referencial y localizadora que desempeñan los espacios de la novela, reseñados en la anterior cita, se vuelve más compleja gracias al potencial semántico propio del *espacio del significado o de la historia*. En este último nivel el espacio está íntimamente ligado a otras instancias narrativas, como el tiempo y los personajes, dando lugar a la plasmación de completos ámbitos de actuación. Por esta causa se debe tener en cuenta que se construye no sólo un espacio físico o geográfico, sino también un espacio social en el que se desarrolla la existencia de las diversas figuras novelescas, y un espacio



psicológico que pone de relieve la conciencia de los personajes. Además, existe una dimensión espacial tanto arquitectónica como antropomórfica. A ello se suma que la elección de un escenario urbano garantiza la creación de un microcosmos que abarca a los personajes, a los ambientes y a los acontecimientos. En algunos casos su fuerza sémica es tan relevante que alcanza un protagonismo destacado, actuando a veces como un ser humano. Pero no se trata de un elemento unívoco, ya que dentro del espacio geográfico que constituye la ciudad se insertan varios planos: el espacio social, el económico, el político, etc., que conforman la cultura de esa urbe y, por lo tanto, la verosimilitud deseada para el mundo imaginario reproducido por la escritora. A su vez, en su seno se distinguen espacios públicos y privados, del centro o de la periferia, pobres o ricos, etc., todos ellos con una gran carga significativa en la trama relatada. Es indudable, por todas esas razones, la riqueza semántica de la ciudad en el género narrativo<sup>9</sup>.

En esa línea, en el *espacio de la historia* de *La Tribuna* sobresale la identificación entre clases sociales y subespacios específicos de Marineda. No se puede olvidar que un modelo claro de proyección semántica y simbólica es el lugar físico que, dentro de determinadas narraciones, ocupa cada clase social o cada grupo ideológico. Este fenómeno confirma la idea de que cada personaje tiene un lugar propio en el que se encuadra y al que pertenece. Esto genera una destacada importancia de la función espacial simbólica, ya que se pueden observar las diferentes sensaciones que, para ciertos personajes, connota un determinado ámbito ante otros que percibe como ajenos. Por lo tanto, no se enfrenta el lector a un lugar meramente topográfico, sino a un espacio social delimitado por fronteras políticas o económicas, que

<sup>9</sup> Prado Biezma asevera al respecto que la “ciudad es metonimia simbólica de la sociedad civil y, como tal, es presencia principal de toda novela que intenta comprender y explicar al hombre desde la perspectiva de las estructuras materiales de la Historia: dinero y poder; en Balzac, en Dickens, en Flaubert, en Zola, en Galdós, en Clarín, en Joyce y gran parte de la novela moderna, heredera en este aspecto de la novela realista. Grandes urbes o pequeñas ciudades de provincia, en las que las calles, los grandes edificios, las casas, las puertas y las ventanas tejen una red de dictados y de silencios colectivos, históricos o contemporáneos, por los que se enreda la conciencia del héroe. Frente a ellas o en su interior, pequeños rincones, nidos ocultos, en los que el yo intenta recobrar su intimidad y, con ella, su identidad perdida: grutas, jardines, el viejo sillón del cuarto de estar, la alcoba...” (1999: 25).

influye en las interrelaciones de los diferentes personajes<sup>10</sup>. En *La Tribuna*, a pesar de que existen voces que niegan el carácter clasista de la urbe real de A Coruña<sup>11</sup>, las diferencias sociales se reflejan en la división en barrios de la ciudad provinciana de Marineda. “Las funciones de la aristocracia, la burguesía, los artesanos, los obreros, los pescadores, se desarrollan en el sector donde habitan: el barrio antiguo, la calle mayor, las arterias paralelas, el cinturón del extrarradio, los muelles” (Varela Jácome 1986: 40). Sobresalen en el entramado de calles la zona suburbana mísera, el Barrio de Arriba y el Barrio de Abajo, así como la fábrica de tabacos en la que la protagonista desempeña su actividad laboral. Todos esos espacios sostienen la historia amorosa y política que Emilia Pardo Bazán narra en su novela.

Si el lector asiste a la contemplación detallada de todos los ámbitos de Marineda es porque la protagonista, Amparo, actante esencial de la novela, nos da su visión de los mismos gracias a sus continuos desplazamientos, igual que lo hacen los personajes de otros grandes escritores de la época<sup>12</sup>. Gracias a ese constante callejear se refleja, por ejemplo, el contraste de miseria y riqueza que se establece entre la zona de extramuros y la Pescadería o la Ciudad Vieja, o, lo que es lo mismo, entre los trabajadores y la burguesía. La buena economía del Barrio de Abajo se opone a la pobreza de la cuesta de San Hilario. En resumen, el mundo marginado se localiza en el ámbito

<sup>10</sup>Cuesta Abad alude a cómo el espacio social, vinculado a la extensión física en la que se distribuyen los personajes, “supone un orden del universo de ficción en subespacios que entrañan un significado pertinente para el conflicto. La pertenencia a un estrato social determinado (clases bajas, burguesía, aristocracia...) condiciona la actuación del personaje, le impone un sistema de valores y lo inserta en una posición concreta con respecto a los personajes situados en otras esferas sociales.” (1989: 478).

<sup>11</sup> En referencia a esta polémica expone Varela Jácome: “Hemos visto como Pardo Bazán proyecta sobre Marineda el espacio geométrico de La Coruña. Quizá su testimonio no corresponda exactamente a las interrelaciones sociales de la época. Podemos pensar con Miguel González Garcés que la Coruña no es una ciudad cerrada, clasista; pero no hay duda de que la bipolarización ideológica arraigada en aquellas fechas, puede determinar la oposición, la intransigencia.” (1986: 45).

<sup>12</sup> En ese deambular incide Prado Biezma: “Para que pueda nacer de la pluma de un narrador real, el enredo de calles que componen la morfología más aparente de una ciudad, es preciso que los personajes salgan a la calle, que los personajes anden por ella, que no se queden en sus casas sumidos en su insularidad: los personajes de Dickens, los de Balzac, los de Zola transitan por la ciudad de manera incesante de barrio en barrio, de casa en casa... La mayoría de los personajes de Galdós *no paran*; esta naturaleza le permite al narrador elaborar un perfecto callejero de las ciudades en las que ubica sus relatos; un callejero que el lector curioso puede ir recorriendo sobre un plano, al ritmo de los personajes.” (1999: 245).

próximo al cementerio; el del proletariado en la zona sur; el de la burguesía, el ocio y el progreso económico en el Barrio de Abajo, con el casino, el teatro, los comercios, cafés, paseos, etc.; y el de la aristocracia conservadora en el Barrio de Arriba.

La citada distribución del espacio físico y social se puede apreciar con mayor detalle revisando el argumento relatado. Ya en el capítulo I la acción se sitúa en la zona suburbial de la calle de los Castros. En esas páginas iniciales se retrata con detalle la miseria de la casa del señor Rosendo, el barquillero y padre de Amparo. Se habla de su trabajo infatigable en el “mezquino cuarto bajo”, del dormitorio “o cuchitril”, de “los vidrios verdosos y puercos del ventanillo” de la cocina, etc. Es, en su conjunto, la imagen de una sórdida vivienda, cuya pobreza se recrea con un claro procedimiento naturalista en el que resalta el lenguaje crudo, fiel a la realidad observada, y la exaltación expresiva de los detalles. En el capítulo II se atiende a las figuras del padre y la madre de la protagonista, lo que permite a la autora insistir en el dibujo de la pobreza de su morada. De tal modo se compara la cocina con una cueva “oscura y angosta”, que posee una “moribunda hoguera” y con una amplia gama de menaje viejo, roto e inservible. A su vez, la visión de la alcoba matrimonial ofrece un estado tan lastimoso que confirma esa “historia de la pobreza y de la incuria narrada en prosa por una multitud de objetos feos” (pág. 69). Se advierte en esos pasajes la técnica naturalista con la que se describe exhaustivamente la vivienda, así como el determinismo que parece condenar la existencia pobre de la muchacha.

No extraña que en ese contexto se produzca una dialéctica del espacio interior, delimitado con rasgos negativos, frente al exterior, caracterizado con rasgos positivos. En numerosos relatos se contemplan ejemplos de *semiotización* del espacio (Valles Calatrava 1999: 21-23), derivando en diversas categorías contrapuestas<sup>13</sup>. Esto es así porque los términos espaciales opuestos adquieren un determinado contenido semántico a raíz de sus

<sup>13</sup> Guijarro García reconoce, sin embargo, que no se trata en todos los casos de una relación exclusivamente dialéctica: “En este sentido, Weisgerber afirma que, puesto que el texto y sus relaciones internas cargan de sentido a cada uno de los términos del binomio, la relación que mantienen éstos entre sí no tiene por qué ser simplemente una oposición, sino que ésta puede convertirse en una relación de complementariedad, identidad, simetría, síntesis o inclusión.” (1990: 6).

relaciones en el seno del discurso narrativo<sup>14</sup>. En las dialécticas originadas por la semiotización de los lugares (Garrido Domínguez 1993: 216), es frecuente la confrontación entre espacio interior y exterior. El interior puede aportar seguridad y calma frente a lo inhóspito del exterior. O, por el contrario, el interior puede ser sufrido como la opresión del encierro frente a la libertad del mundo exterior. Una semiotización similar de esos espacios es la que experimenta Amparo, quien define, ya en el capítulo II, la calle como el paraíso que le proporciona dicha y salud, y la casa como una prisión: “con rapidez de ave, se evadía de la jaula y tornaba a su libre vagancia por calles y callejones” (págs. 68-69).

Las descripciones espaciales arquitectónicas de las primeras páginas se completan con las antropomórficas y con la reiteración de rasgos corporales analizados con detalle. Así, por ejemplo, en el capítulo II se describe pormenorizadamente la imagen de una de las vecinas de la protagonista, Pepa la comadrona, presentada como una mujer colosal, “más a lo ancho 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 varonil también, en el dedo meñique” (pág. 70). La técnica descriptiva no elude en ningún momento la exaltación de rasgos negativos.

Regresando al motivo de la atracción de Amparo por el exterior, se observa cómo se convierte en un personaje itinerante que en su callejear, a partir del capítulo III, acerca al lector a diferentes ambientes de la ciudad. En primer lugar, recorre lugares propios de la buena sociedad marinadina pasando por la plaza de Abastos hasta llegar a la calle de San Efrén de la ciudad nueva. Allí contempla la misa ofrecida un domingo y retrata con gran expresividad el marco espacial creado por personas trajeadas y compuestas. Repasa coloridos, posturas, gestos, grupos por edad y por sexo, etc., siendo numerosos los datos que ofrece desde una perspectiva muy cercana. Con igual exhaustividad

<sup>14</sup> Este no es un rasgo exclusivo de la literatura actual sino que deriva de un modelo estructural de espacio concebido desde tiempos antiguos. Así lo observa Lotman: “Toda actividad del hombre como *homo sapiens* está ligada a modelos clasificacionales del espacio, a la división de éste en ‘propio’ y ‘ajeno’ y a la traducción de los variados vínculos sociales, religiosos, políticos, de parentesco, etc., al lenguaje de las relaciones espaciales. La división del espacio en ‘culto’ e ‘inculto’ (caótico), espacio de los vivos y espacio que esconde una amenaza, y la idea de que a cada espacio le corresponden sus habitantes -dioses, hombres, una fuerza maligna o sus sinónimos culturales-, son una característica inalienable de la cultura.” (1996: 83-84).

plasma la salida al paseo elegante de las Filas en ese domingo primaveral y el espectáculo que se configura ante sus ojos. Su visión, nuevamente centrada, en gran parte, en el vestuario de los personajes, delata la división socioeconómica clasista de esa ciudad provinciana:

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 llevado por caballeros provecos y seriotos, 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 de rojo vivo, por el relampagueo de las vainas de sable y el hule reluciente del casco de los roses (1986: 75).

Es en ese contexto donde Amparo contacta por primera vez con la burguesía de Marineda. El alférez Baltasar escucha atentamente las predicciones de su amigo Borrén relativas a la futura belleza de la muchacha cuyo aspecto corporal está condicionado por la pobreza: “es verdad que había ojos grandes, pobladas pestañas, dientes como gotas de leche; pero la tez era cetrina, el pelo embrollado semejaba un felpudo y el cuerpo y traje competían en desaliño y poca gracia.” (pág. 77). La pintura de las diversas clases sociales existentes se potencia a partir del capítulo IV, en el que se ofrece un dato que completa el trazado topográfico de la ciudad al retratar la imagen de un frío día de enero, casi un año más tarde, en el páramo de Solares. Este lugar separa el Barrio de Arriba del de Abajo, es decir, la Ciudad Vieja de La Pescadería. Seguidamente se fija la atención en un nuevo e importante foco espacial, la casa de Sobrado Hermanos, familia de ricos comerciantes del Barrio de Abajo a la que pertenece Baltasar. Son interesantes las notas descriptivas que a lo largo de extensos párrafos detallan el banquete, con todos los elementos que lo componen, y la sala de recibir en la que se dispone el café. La precisión descriptiva se aprecia, por ejemplo, en relación con la iluminación de esta última estancia en la que se prodigan

las luces: “dos bujías, a los lados del piano vertical, sobre la consola; en los candelabros de cinc, otras cuatro de estearina rosa, acanaladas; en el velador central, entre los álbumes y estereóscopos, un gran quinqué, con pantalla de papel picado” (págs. 80-81). El capítulo V encuadra la acción en ese mismo lugar, al que entran unas niñas pobres a cantar villancicos de Reyes. En ese momento se reseñan las pisadas “de pies descalzos o calzados con zapatos rudos” y se incide en una descripción crudamente naturalista de la miseria. En ella, con una expresividad objetiva y sincera, no se eluden los elementos de fealdad del espacio corporal generados por la pobreza: “...los cutis cárdenos, fustigados por el cierzo; las ropas ajadas y humildes, de colores desteñidos; la descalcez y flacura de pies y piernas” (pág. 84). Empero, la imagen más impactante es aquella que delimita el retrato del bebé que lleva en brazos una de las pequeñas: “la infeliz oruga humana, envuelta en un mantón viejísimo, con una gorra de lana morada, que aumentaba el tono de cera de su menuda faz, arrugada y marchita como la de un anciano por culpa de la mala alimentación y del desaseo.” (pág. 86).

Las diferencias entre clases sociales se reflejan, por lo tanto, mediante el contraste entre pobreza y riqueza que se aprecia no sólo en la imagen corporal sino también en el espacio habitado. Algunos estudiosos, como Gaston Bachelard (1965: 33-83) entre otros, han manifestado la posibilidad de analizar el alma del ser humano a través de la casa, ámbito que no se debe percibir exclusivamente mediante la concepción funcional y técnica correspondiente a un edificio. La casa es un espacio de la intimidad en el que, por muy pobre o lujoso que sea, lo importante es la sensación que genera en el ser humano que la habita. Cuando la casa que se presenta es sencilla se ha hablado de la comparación con el nido, por su carácter de fragilidad y simplicidad. En otras ocasiones, por ejemplo en algunas obras de Galdós (Prado Biezma 1999: 250-254), las casas de los personajes ricos se proyectan como moradas, mientras que las de los pobres se asimilan con guaridas o ratoneras del animal humano. Ese es el sentimiento experimentado por Amparo ante la visión de la espectacular riqueza de la sala de los Sobrado. Sus ojos se detienen en el carácter bello y ostentoso de todos sus componentes: “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” (pág. 87). Y es en ese ámbito donde la protagonista toma conciencia de su clase social, ofreciendo una primera muestra de rebeldía y de orgullo al rechazar con dignidad los restos de comida que la familia rica reparte entre el

coro de niñas. Ella se siente “en su elemento” y sin ningún tipo de extrañeza en un espacio rico que no es el que le corresponde por su estatus social.

Ya en ese momento, a pesar de la pobreza de su vestimenta, Amparo llama la atención por la incipiente belleza de su piel y de sus ojos negros, lo que atrae nuevamente a Baltasar, quien logra que le busquen una recomendación para que trabaje en la fábrica de tabacos de la ciudad. Esto permite que se introduzca en la ficción un emblemático lugar de A Coruña. No hay que olvidar, en este punto, que la acción novelística se sitúa en una época de modernización económica, con el consiguiente auge del desarrollo fabril. En el siglo XIX las industrias textil y tabaquera asalariaban a mujeres de clase social baja, tanto de la ciudad como del medio rural. *La Tribuna* ha sido caracterizada como la primera novela española de protagonismo obrero, ya que no sólo analiza el ideario de la revolución de 1868, sino que refleja el mundo laboral de las cigarreras con total detalle. El aprendizaje de una profesión, de una actividad laboral industrial, es lo que permite el avance social de la protagonista. Por eso se celebra en el capítulo VI su ingreso en la fábrica como si fuera una boda, pues el trabajo de Amparo y la remuneración económica que conlleva suponen la independencia respecto al sistema patriarcal.

El hecho de que comience a trabajar en la fábrica motiva que el padre de la protagonista precise de la ayuda de un aprendiz<sup>15</sup>. Este personaje, hijo de una lavandera de las cercanías, es utilizado por la escritora para ofrecer visiones detalladas del paisaje de la ciudad, destacando la calle de Embajadores, el mar, o la zona que rodea la fábrica, descritas con pormenor en el capítulo VII. Con él se introduce en la novela uno de los pasajes de tintes naturalistas más destacados, cuando en el capítulo VI se describe su figura, insistiendo en sus taras hereditarias, su falta de educación y la influencia del medio que lo ha rodeado. Su fealdad tosca se define a través de unas “facciones abultadas e irregulares, piel de un moreno terroso, ojos pequeños y a flor de cara” (pág. 90). A ello se añade que Chinto se convierte en el foco de diversión de los comensales por su forma de hablar propia del registro de la aldea y no de la ciudad, y por “sus largas melenas, semejantes

<sup>15</sup> Personaje analizado pormenorizadamente por Marisa Sotelo Vázquez, estudiosa que incide en su caracterización “a mitad de camino entre la *bête humaine* y un verdadero paria de la incipiente sociedad industrial coruñesa decimonónica.” (2002: 65).

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” (pág. 90). Más adelante, será caracterizado como un mulo y no como un ser humano: “La explotación del hombre tomaba carácter despiadado y feroz, según suele acontecer cuando se ejerce de pobre a pobre, y Chinto se veía estrujado, prensado, zarandeado y pisoteado al mismo tiempo” (pág. 121). A su vez contribuye a reflejar nuevamente la conciencia de clase de Amparo, que lo rechaza en varias ocasiones por admitir la pobreza y por no rebelarse para que la sociedad evolucione.

La protagonista que, hasta entonces, ha mostrado un claro rechazo hacia su mísero hogar y una definida atracción hacia la calle y la rica casa de los Sobrado, se enfrenta en el capítulo VI al imponente espacio de la fábrica. Al subir la cuesta de San Hilario, contemplando el mar sereno, por vez primera en la narración llega al patio de la fábrica, la vieja Granera, y siente un gran respeto ante la vetustez y magnitud del edificio. Amparo deja entonces de callejear e introduce al lector en un espacio interior, un importante ámbito social cerrado que va a ser descrito con minuciosidad a lo largo de numerosos capítulos. Para ello y de acuerdo con el Naturalismo, Emilia Pardo Bazán se documenta no sólo a través de periódicos de la época federal sino asistiendo a la fábrica, durante dos meses, con el fin de captar actitudes, expresiones y tipos. Logra así recrear con total fidelidad el ambiente laboral de ese espacio, resaltando tantos sus elementos negativos como los positivos.

En el capítulo VI se describe con exactitud el procedimiento adecuado para liar puros. Los pormenores son abundantes, pues el conocimiento del mismo de la escritora es total. En el capítulo XI Amparo se traslada al taller de pitillos donde predomina el número de muchachas de Marineda y no el de las aldeanas. La descripción espacial es muy positiva, acorde con la de las jóvenes que lo ocupan, pues hay una vista al mar y a la montaña, con estancias desahogadas, sin atmósfera continuamente viciada, y con una labor más delicada y limpia. Se comenta en la novela al respecto: “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). Más avanzada la narración, en el capítulo XXI, Amparo visita el taller de la picadura en el que empieza a trabajar Chinto. Esa parte más baja de la fábrica es comparada con el mismo infierno. Así se refleja en las descripciones en las que se citan numerosos elementos caracterizadores de la actividad laboral con una técnica naturalista objetiva,



que a la acumulación y precisión descriptiva une la exaltación de los detalles relativos al horror del estado del espacio corporal de los empleados:

En el taller del desvenado daba frío ver, agazapadas sobre las negras baldosas y bajo sombría bóveda, sostenida por arcos de mampostería, y algo semejante a una cripta sepulcral, 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. La atmósfera era a la vez espesa y glacial [...] dirigiéndose a una 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.

[...]

Amparo la tiró del brazo, horrorizada de aquella imagen de la decrepitud que se le aparecía como vaga visión del porvenir. Recorrieron la sala de oreos, donde miles de mazos de cigarros se hallaban colocados en fila, y los almacenes, henchidos de bocoyes, que, amontonados en la sombra, parecen sillares de algún ciclópeo edificio, y de altas maniguetas de tabaco filipino envueltas en sus finos miriñaques de tela vegetal; atravesaron los corredores, atestados de cajones de blanco pino, dispuestos para el envase, y el patio interior, lleno de duelas y aros sueltos de destrozadas pipas; y por último, pararon en los talleres de picadura.

Dentro de una habitación caleada, pero negruzca ya por todas partes, y donde apenas se filtraba luz al través de los vidrios sucios de alta ventana, vieron las dos muchachas hasta veinte hombres vestidos con zaragüelles de lienzo muy arremangados y camisa de estopa muy abierta, y saltando sin cesar. El tabaco los rodeaba; habíalos metido en él hasta media pierna; a todos les volaba por hombros, cuello y manos, y en la atmósfera flotaban remolinos de él. Los trabajadores estribaban en la punta de los pies, y lo que se movía para brincar era el resto del cuerpo, merced al repetido y automático esfuerzo de los músculos; el punto de apoyo permanecía fijo. Cada dos hombres tenían ante sí una mesa o tablero, y mientras el uno, saltando con rapidez, subía y bajaba la cuchilla picando la hoja, el otro, con los brazos enterrados en el tabaco, lo revolvía para que el ya picado fuese deslizándose y quedase sólo en la mesa el entero, operación que requería gran agilidad y tino, porque era fácil que, al caer la cuchilla, segase los dedos a la mano que encontrara a su alcance. Como se trabajaba a destajo, los picadores no se daban punto de reposo: corría el sudor de todos los poros de su miserable cuerpo, y la riqueza del traje y violencia de las actitudes patentizaban la delgadez de sus miembros, el hundimiento del jadeante esternón, la pobreza de las garrosas canillas, el térreo color de las consumidas carnes. Desde la puerta, el primer golpe de vista era singular: aquellos hombres, medio desnudos, color de tabaco y rebotando como pelotas, semejaban indios cumpliendo alguna ceremonia o rito de sus extraños cultos. A Amparo no se le ocurrió este símil, pero gritó:

- Jesús... Parecen monos. (1986: 164-166).

No ha de extrañar la conjugación de alusiones al espacio corporal con las referencias al espacio geográfico que se describe. No se debe olvidar que el cuerpo humano ha estado y está muy relacionado con la dimensión

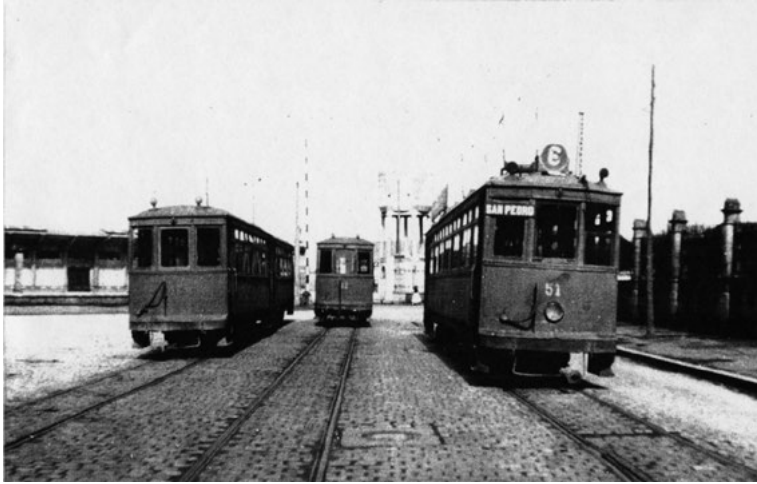
espacial, pues desde épocas remotas se ha expuesto como un símil estilístico de la misma. El propio cuerpo ha sido concebido en múltiples ocasiones como “una porción de espacio, con sus fronteras, sus centros vitales, sus defensas y sus debilidades, su coraza y sus defectos” (Augé 1996: 66). A partir de un modelo de mundo basado en el cuerpo somos, además, conscientes de la utilidad de oposiciones que éste engendra. La mayor parte de ellas se basarán en la distinción entre dentro-fuera, aquí-allá o cerca-lejos. También es importante el eje vertical-horizontal, con la representación del arriba-abajo y las consiguientes imágenes de ascensión y caída. De ahí que la suciedad y el aspecto sombrío y sepulcral de ese subespacio de la fábrica, se acompañe del dibujo de seres cuyos cuerpos se hallan en un estado miserable y consumido.

Frente a lo mencionado, entre los rasgos más positivos de la fábrica destaca el sentido comunitario y fraternal existente entre las mujeres trabajadoras, preocupadas por las necesidades humanas y no sólo por las reivindicaciones políticas. Quizá por eso a Amparo no le importa utilizar el uniforme típico de las cigarreras, aunque nadie se lo imponga, porque este vestuario delata su identidad colectiva. En un principio la protagonista considera la calle como el paraíso terrenal y la fábrica como un ámbito de opresión y cautiverio, con una atmósfera negativa en sus colores y sensaciones. Pero enseguida lo percibe como un lugar fraternal, en el que incluso en algunas ocasiones se da entrada a una diversión natural de “juego libre y sano; una afirmación enérgica de la femineidad de la fábrica” (pág. 172), como cuando se celebra el carnaval. Del mismo modo, se corrobora nuevamente esa fraternidad en el capítulo XXIX, que relata el robo obligado de una cigarrera y la ayuda que las demás le dispensan. Se genera así una caracterización espacial peculiar como fruto de la mixtura de lo doméstico y privado -es decir, del mundo propio de las mujeres del siglo XIX- con lo público -correspondiente al ámbito de la fábrica-. En ese contexto laboral de cariz familiar Amparo alcanza una mejora en cuanto a su posición social y también avanza sexualmente al percibirse como mujer. Ya en el capítulo VI se incide en su nueva imagen: “Desde el día de su entrada vestía el traje clásico de las cigarreras; el mantón, el pañuelo de seda para las solemnidades, la falda de percal planchada y de cola.” A partir del capítulo VIII se describe detalladamente su preocupación por la propia belleza femenina, algo que enlaza con la coquetería que produce en ella una metamorfosis descrita con metáforas cromáticas y una acumulación de rasgos físicos positivos. El descubrimiento de su coquetería parte del encuentro en el capítulo VII con Baltasar, pues los jóvenes se ven y se contemplan en la calle

en “un instante, un instante muy largo, durante el cual se creyeron envueltos en la irradiación de una atmósfera de luz, calor y vida.” (pág. 99). Se sugiere en esas líneas una íntima interrelación de los personajes con el espacio que los circunda, anunciando una peculiar vinculación entre ambos que se potenciará en el discurrir posterior de la novela.

A partir del capítulo IX, denominado “La gloriosa”, se incrementan los contenidos políticos y, con ello, la relevancia del espacio en el que trabaja la protagonista. Amparo se convierte en oradora, en tribuna de las cigarreras, mientras asiste al enfrentamiento ideológico entre federales y moderados. Al caer la tarde, con la llegada de la brisa y la disminución del sofocante calor en la fábrica, se genera un espacio favorable a su exaltada defensa de la forma republicana federal, llevada a cabo con la lectura ardorosa en la fábrica de periódicos de Madrid y periódicos locales. Amparo adoctrina a sus compañeras y las incita a reclamar sus derechos con la huelga y la lucha obrera. Se genera así una confraternidad política en esa comunidad de mujeres, aunque marcada por la ingenuidad de la protagonista que asume con “crédulo asentimiento” todo lo que en la prensa se escribe. Son reveladores los pasajes que describen el crecimiento de la efervescencia republicana en el verano con un ambiente en la fábrica marcado por la atmósfera asfixiante, los efluvios de nicotina, la mezcla de útiles de liar y restos de comida, y el trabajo constante y agotador. De tal modo, en el capítulo X se habla ya de la existencia de un “centro político femenino”.

En ese ámbito destacan descripciones espaciales detalladas percibidas no sólo a través del sentido de la vista sino también del oído y de elementos cinestéticos. La percepción inicial de un espacio se puede llevar a cabo a través de tres sentidos: la vista, el oído y el tacto en menor medida (Bal 1985: 101-102). Desde una determinada perspectiva observamos a través de la mirada la presentación de formas, volúmenes, colores, etc., junto a la luz, que es un elemento esencial a la hora de recrear los ámbitos narrativos. Es, por ello, el método más efectivo de percibir el mundo y de situar todos sus elementos. De ahí se deriva la importancia de la mirada de los personajes sobre su entorno. Por otra parte, los sonidos también pueden ayudar al lector a imaginar el espacio ambiental (Guijarro García 1990: 9), así como el tacto orienta sobre la proximidad o lejanía de los elementos o del material en que los objetos han tomado forma, sin olvidar tampoco la relevancia de determinadas sensaciones gustativas y olfativas que pueden conducir a los personajes a una significativa asociación de recuerdos. De tal modo, estos tres sentidos generan las diversas presentaciones de espacios en la ficción



Tranvías da Coruña.  
Reproducción doada por Luís Alonso Álvarez á Real Academia Galega

e influyen en la percepción de paisajes, formas, rumores, bullicios, etc. La conjunción de los mismos nos lleva a adueñarnos del espacio narrativo mediante sinestéticas imágenes de sonidos, sabores, tactos, perfumes, olores, luces, sombras, y un largo etcétera.

A su vez, son relevantes en ciertas ocasiones las sensaciones producidas por elementos cinestéticos. Determinados gestos pueden semantizarse de modo más o menos explícito. La semiótica narrativa habla en esa línea de un espacio cognoscitivo que atiende a las relaciones entre los personajes mediante acciones como tocar o acercarse para escuchar (Greimas y Courtes 1979: 154). Las teorías proxémicas han estudiado el modo en que el cuerpo proyecta los valores espaciales y en que afecta a las relaciones sociales, ya que experimenta y transmite el espacio de forma peculiar. Por ello la representación de éste se realiza en muchas ocasiones partiendo del propio espacio corporal, el lugar inicial de la existencia. Gracias a los procedimientos mencionados -combinación de percepción sensorial y elementos cinestéticos y proxémicos-, el lector se encuentra con pinturas exactas de la realidad contemplada y vivida por los personajes de *La Tribuna*. Es el caso, por ejemplo, del pasaje en el que Amparo comparte su tiempo con dos amigas en el taller de pitillos:

Sentábanse las tres amigas juntas, no lejos de la ventana que daba al puerto. Al través de los sucios vidrios, barnizados de polvo de rapé que se había ido depositando lentamente, y en cuyos ángulos trabajaban muy a su sabor las arañas, se divisaban la concha de la bahía, el cielo y la lejana costa. La zona luminosa de un rayo de sol, bullendo en átomos dorados, cortaba el ambiente, y el molino de la picadura acompañaba las conversaciones del taller con su acompasado y continuo *tacatá, tacatá*. Agitábanse las manos de las muchachas con vertiginosa rapidez; se veía un segundo revolotear el papel como blanca mariposa, luego aparecía enrollado y cilíndrico, brillaba la *uña* de hojalata rematando el bonete y caía el pitillo en el tablero sobre la pirámide de los hechos ya, como otro copo de nieve encima de una nevada (1986: 116-117).

La protagonista adquiere en la ciudad fama de cigarrera guapa que amotina a las demás, en medio de enfrentamientos con las trabajadoras aldeanas de la fábrica, las menos favorables al sistema federal. En la novela continúan las ideas acerca de política en los capítulos siguientes, pero se combinan con la alusión a otro motivo, el del interés creciente de Baltasar en Amparo. Se perfila así la posibilidad de una trama amorosa, aunque de momento persiste el énfasis de la muchacha en la política hasta el punto de que se ve a sí misma como una heroína, sobreexcitada y poseída por el fervor político que se vive en la ciudad. Se convierte, entonces, en la Tribuna del pueblo tras irrumpir

en el espacio masculino de la Asamblea de la Unión del Norte y pronunciar un discurso, asistiendo después con otras mujeres republicanas a la firma del contrato de la Unión del Norte. El conflicto tiene lugar cuando Amparo abandona el activismo político y la lucha contra las clases privilegiadas, acercándose a la burguesía por amor. Parece aproximarse el acercamiento entre los jóvenes cuando el muchacho la ve bailar disfrazada de grumete en el carnaval de la fábrica y queda perturbado por su belleza, pero lo trasladan a Navarra. Esto provoca que Amparo siga centrada en la política, defendiendo la república federal frente a la monarquía, pero, a su vez, la devoción, la religiosidad, aun sabiendo que la iglesia critica la incursión de la mujer en el mundo laboral.

En ese contexto tienen lugar nuevas hazañas de la Tribuna acontecidas en diferentes espacios. En primer lugar, amotina a las cigarreras contra los predicadores protestantes en la fiesta anual celebrada en extramuros, al pie de las fortificaciones de la ciudad. El ambiente es retratado nuevamente con tintes naturalistas mediante la alusión no sólo a aspectos topográficos sino también a elementos propios del -ya citado y muy significativo- espacio corporal. De tal modo, a los aspectos ambientales captados a través de la vista, del oído y del olfato, se suman las imágenes de mendigos definidos como asquerosos: “un elefantiaco enseñaba su rostro bulboso, un herpético descubría el cráneo pelado y lleno de pústulas, éste tendía una mano seca, aquel señalaba un muslo ulcerado” (pág. 186); “un fenómeno sin piernas, sin brazos, con enorme cabezón envuelto en trapos viejos, y gafas verdes, exhalaba un grito ronco y suplicante” (pág. 186).

Seguidamente, el motivo amoroso que late en la intriga persiste. Amparo opina que ella podría casarse con alguien de clase superior, aunque nunca se perdería sin la garantía del matrimonio. Es entonces cuando Baltasar regresa a Marineda y le declara abiertamente su amor ante las reticencias de la joven. Se desarrolla entonces una sintonía entre la naturaleza campestre, que rodea el nuevo hogar de la muchacha, y el sentimiento que crece en el interior de la misma:

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 profunda languidez y 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 paquebotes 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 las alcanzaba el último resplandor solar, las olas estaban verdinegras y sombrías; al poniente, dorada red de movibles mallas parecía envolverlas (1986: 199).

Dicha complicidad entre el espacio y los sentimientos del personaje no es un elemento novedoso en la tradición literaria y tampoco en la novela objeto de análisis, pues ya se sugirió con anterioridad el empleo en la misma de este mecanismo. La explicación es sencilla. El espacio se presenta como un elemento que, en el marco de su funcionalidad simbólica, contribuye al ensamblaje de otros integrantes de la narración, como los acontecimientos y los personajes. Su vinculación con estos últimos da lugar al espacio psicológico, es decir, a un ámbito que adquiere un determinado sentido en el conjunto de la trama tras ser reconstruido por las impresiones psíquicas del personaje que lo vive y con el que se relaciona. El escritor se vale de esa dimensión espacial para caracterizar a los personajes y justificar su manera de actuar en determinadas situaciones. Esto se logra gracias a la capacidad semántica del espacio, cuyas coordenadas sirven de proyección de las relaciones y conductas de los personajes con sus consiguientes contenidos significativos. En esta línea destaca la gran capacidad simbolizadora que el espacio ofrece con respecto a la psicología de los caracteres y su comportamiento. Así pues, puede reflejar el estado de ánimo de un personaje, determinar la conducta de una figura, proyectar sus sentimientos, reconfortarle o destruirle, funcionar como metáfora o proyección del mismo, etc.

La pintura de ese nuevo espacio vital que acoge a la protagonista, tras la muerte de su padre, se completa en páginas posteriores de la narración. Si los alrededores muestran un paisaje sereno y cómplice con los futuros amantes, el barrio concreto en el que transcurre la existencia de Amparo ofrece una desoladora imagen captada con detalladas descripciones naturalistas. En ellas se ahonda en su pobreza<sup>16</sup>, reflejada tanto en sus habitantes como en los elementos que se encuentran en el camino, en la vestimenta de los niños, en sus enfermedades, en datos físicos negativos, en la suciedad y un

<sup>16</sup> Tal como ha aseverado Benito Varela Jácome, Emilia Pardo Bazán en *La piedra angular* (1891), explora nuevamente el espacio de Marineda y “completa la ‘historia de la pobreza’ de *La Tribuna*. El barrio miserable que rodea el cementerio es una impresionante *bajada a los infiernos*. Encontramos en las callejas suburbanas la carencia de profilaxis social, la promiscuidad, el infradesarrollo.” (1986: 24).

largo etcétera. Por ejemplo se afirma que en ese ámbito, en el que residen cigarreras, pescadores y pescantinas, “Todas las excrescencias de la vida, los prosaicos menesteres que en los barrios opulentos se cumplen a sombra de tejado, salían allí a la luz y vistas del público” (pág. 214).

Más adelante entra en escena un espacio narrativo estereotipado y propicio para que Baltasar le jure matrimonio y que la joven ceda a los intereses masculinos: “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” (pág. 224). La Tribuna se forja ilusiones, tal como narra el capítulo XXXII, pero, a pesar de su utópica creencia en la igualdad de clases manifestada con ardor, la realidad pone de relieve la frialdad de Baltasar que piensa en la riqueza recién adquirida por una joven de la ciudad a la que ya había pretendido con anterioridad. 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.” (pág. 226). La joven, embarazada, pide a Baltasar que cumpla su palabra, pero éste se niega. El desengaño amoroso provoca que la fábrica recupere a su Tribuna, de modo que de nuevo ese espacio cobra gran relevancia en la historia. En él Amparo protagoniza un episodio fundamental en esta novela obrera, pues amotina a todas las cigarreras y las conduce a una huelga para reclamar sus derechos.

En ese contexto se incide de nuevo en la semiotización entre espacios pobres y ricos, ofreciendo un nuevo contraste entre los lugares que acogen la existencia de las diversas clases sociales. Así, por ejemplo, es significativo el pasaje que describe la imponente imagen del barrio en el que vive Baltasar, con edificios que adquieren rasgos humanos al asemejar que tratan con indiferencia a la gente pobre como Amparo:

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..., y en lo más remoto, y sobre las losas, el golpe del chuzo del sereno repercutía con majestad. 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 deshiciera allí, al pie del imposable 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 (1986: 260).



Finalmente, el último párrafo de *La Tribuna* es una muestra más de la relevancia otorgada al ambiente en el que se ubican los hechos y los acontecimientos a lo largo de toda la novela. En esta ocasión, el espacio descrito en las líneas finales de la obra es aquel en el que se encuadra el angustioso nacimiento del hijo de Amparo:

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 voces gritando:

- ¡Viva la República federal! (pág. 270).

En conclusión, queda claro que el trasunto de la realidad propuesto en la novela es una copia fiel de la vida humana del momento. Ésta se muestra con gran precisión naturalista, como si plasmara el reflejo de un espejo que se detiene ante el paisaje, el ambiente, la sociedad y sus habitantes. La significación global de *La Tribuna* no se alcanzaría con la misma riqueza narrativa sin la creación de la simbólica dimensión espacial analizada. El completo retrato topográfico de la urbe -con los caminos, las casas, los cuerpos de sus habitantes, etc.-, es decir, la imagen detallada del espacio geográfico, se enriquece con el diseño de un concreto espacio social y psicológico que revela las diferencias de clase y de ideología, y que testimonia la influencia del ambiente en los individuos.

## BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Méndez, N. (2002): *Espacios narrativos*, León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.

Augé, M. (1996): *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa.

Bachelard, G. (1965): *La poética del espacio*, México, Breviarios, Fondo de Cultura Económica.

Bal, M. (1985): *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra.

Camarero, J. (1994): "Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del espacio literario", *Signa* 3, págs. 89-101.

Cuesta Abad, J.M. (1989): "Los espacios de 'Fortunata'. Dialéctica espacio-refugio/espacio-prisión", en *Actas del Congreso Internacional Galdós. Centenario de Fortunata y Jacinta*, Madrid, Universidad Complutense.

Garrido Domínguez, A. (1993): *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.

González Herrán, J.M. (1988): "*La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán, entre romanticismo y naturalismo", en *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, coord. por Yvan Lissorges, págs. 497-514.

\_\_\_\_\_, (1989): "Emilia Pardo Bazán y el Naturalismo", en *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, núm. 514, octubre 1989, págs. 17-18.

\_\_\_\_\_, (1994): "*La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán, entre romanticismo y naturalismo", en *Historia y crítica de la literatura española*, coord. por Francisco Rico Manrique, Vol. 5, Tomo 2, (*Romanticismo y Realismo: primer suplemento*, coord. por Iris María Zavala), págs. 282-286.

Greimas, A.J. y Courtés, J. (1979): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.

Guijarro García, R. (1990): "Análisis semiótico del espacio en el texto narrativo", en A. Sánchez Trigueros y A. Chicharro (eds.), en *Actas del III Simposio Internacional de la A.A.S.*, Granada, Universidad de Granada, págs. 261-273.

Hesse, J. (1981): *Emilia Pardo Bazán. La tribuna*, Madrid, Taurus.

Lotman, I.M. (1996): *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Universitat de Valencia, Frónesis-Cátedra.

Paz Gago, J.M<sup>a</sup>. (2003): "*La Tribuna... 120 años después*", en *La Tribuna. Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 1, págs. 11-13.

Prado Biezma, J. (1999): *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*, Madrid, Síntesis.

Sáinz de Robles, F.C. (1947/1964): *Emilia Pardo Bazán. Obras Completas*, Tomo I, Madrid, Aguilar.

\_\_\_\_\_, *Emilia Pardo Bazán. Obras Completas*, Tomo II, Madrid, Aguilar.

Valles Calatrava, J.R. (1999): *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*, Almería, Universidad.

Sotelo Vázquez, M. (1998): "Emilia Pardo Bazán: entre el Romanticismo y el Realismo", en *Del romanticismo al realismo: actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, coord. por Luis Felipe Díaz Larios y Enrique Millares, págs. 429-442.

\_\_\_\_\_, (2002): *Emilia Pardo Bazán. La Tribuna*, Madrid, Alianza Editorial.

\_\_\_\_\_, (2002): "El personaje de Chinto en *La Tribuna*. Entre la característica naturalista y la mirada aristocrática de doña Emilia Pardo Bazán", en *Moenia. Revista Lucense de Lingüística y Literatura*, nº 8, págs. 65-78.

Varela Jácome, B. (1986): *Emilia Pardo Bazán. La tribuna*, Madrid, Cátedra.

Villanueva, D. y González Herrán, J.M. (1999): *Emilia Pardo Bazán. Obras Completas*, Tomo I, Madrid, Biblioteca Castro.

Zoran, G. (1988): "Towards a Theory of Space in Narrative", *Poetics Today* 5, págs. 309-335.