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

Maylis Santa-Cruz
Université Bordeaux Montaigne – GRIAL/AMERIBER

Documentos que componen el dosier:

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

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

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

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

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

DOCUMENTO I:

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

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

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

–¿Qué me dices? –balbució.

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

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

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

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

–Fui... y dice que...

–Acaba, maldito.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Al exterior, las ráfagas de la triste brisa de febrero silbaban en los deshojados árboles del camino y se estrellaban en las paredes de la casita. Oíase el paso de las cigarreras que regresaban de la Fábrica; no pisadas iguales, elásticas y cadenciosas como las que solían dar al retirarse a sus hogares diariamente, sino un andar caprichoso, apresurado, turbulento. Del grupo más compacto, del pelotón más resuelto y numeroso, que tal vez se componía de veinte o treinta mujeres juntas, salieron algunas voces gritando:

–¡Viva la República federal!

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

Documento 2:

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

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

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

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

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

DOCUMENTO 3:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFÍA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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