



LA “POLÍTICA CULTURAL DE LAS EMOCIONES” EN *LA TRIBUNA* DE EMILIA PARDO BAZÁN

Montserrat Amores

Universidad Autónoma de Barcelona

RESUMEN Emilia Pardo Bazán creó en la protagonista de *La Tribuna* una de las primeras líderes republicanas representadas en la literatura española del siglo XIX. En el personaje confluyen conflictivamente diferentes roles (el de género, el social y el político) que pueden comprenderse mejor al estudiar la novela como la historia de la formación y del encumbramiento de una líder revolucionaria desde la representación de las emociones y su función en la novela. El artículo analiza el personaje como “ser emotivo”, a partir del marco teórico que ofrece *The Cultural Politics of Emotions* de Sara Ahmed, considerando cada una de las facetas de Amparo: como mujer, como obrera, como oradora y como madre. Su aplicación tendrá en cuenta tres niveles de análisis: las emociones y sus acciones en las palabras de los personajes y en la trama; la voz narrativa como generadora de emociones; y, en última instancia, la voz de la autora.

“Acércate, Tribuna del pueblo . . . que nos una un santo abrazo de fraternidad”. Con este apodo, *Tribuna del pueblo*, bautiza el “patriarca” de los delegados de la Asamblea de la Unión del Norte a Amparo, protagonista de *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán, instantes después de que la muchacha pronuncie el discurso que la va a encumbrar como oradora y líder revolucionaria entre las obreras de la fábrica de tabacos de la ciudad (153). En la ceremonia, la joven se presenta ante los varones, políticos republicanos, adornada con mantón y pañuelo rojo para entregar un ramo de flores. Durante la actuación, Amparo, con voz temblorosa al principio y enardeceda poco después

por el ambiente, siente “fluir de sus labios las palabras” y se dirige al público “con desparpajo, sin cortarse ni tropezar” (152). Del contenido del discurso solo llegan al lector algunas expresiones que el narrador refiere mediante el estilo indirecto libre: “las operarias republicanas de la fábrica ofrecían aquel ramo a la Asamblea de la Unión del Norte y al Círculo Rojo en prueba de que . . . y para manifestar cuanto . . . y como testimonio de que los corazones que latían . . . etc.” (152).

La escena está cargada de emociones: admiración, respeto, entusiasmo y complacencia. El anciano patriarca se lleva la mano al pecho al escuchar a la oradora y ella recibe el abrazo “toda enterneida, ahogándose” (150). Estas sensaciones se contagian a las operarias. La fraternidad se convierte entonces en el afecto que vincula triangularmente al anciano republicano con la joven oradora y con las operarias, fundidos en una gran comunidad. No obstante, se advierten algunas notas discordantes que proporcionan complejidad al cuadro. Frente al emocionado patriarca, se descubre la actitud de un orador, sentado a su lado, que escucha el discurso “tieso y serio” y que inclina “de cuando en cuando, lentamente, la cabeza en señal de aprobación” (152). Este, “según Amparo, ‘echaba términos’ difíciles de entender” (150). Desde la misma perspectiva de la protagonista se compara la plateada barba del anciano con la de los “ermitaños de tragedia”, de manera que a la joven “se le figuraba la ancianidad clásica, adornada de atributos, coronada la cima de los tiempos” (152). Por su parte, el patriarca identifica a Amparo con el símbolo del pueblo joven y murmura que “parece la Libertad” (152). Finalmente, tras el fraternal abrazo, señala el narrador: “Y el viejo y la niña no estaban a dos dedos de romper a llorar, y algunos de los convidados se reían a socapa viendo aquel brazo paternal que rodeaba aquel cuello juvenil” (153). Germán Gullón calificó esta escena de “esperpéntica” (64) poniendo de manifiesto el carácter deformador y hasta cierto punto grotesco que ofrece el contraste del diálogo entre la protagonista y el anciano, y la respuesta de los asistentes.

Sea cual fuere el calificativo que pueda aplicarse a esta escena, lo más significativo es que esa fraternidad solo afecta a ancianos y a mujeres. Es un discurso débil del que se burlan los demás varones que asisten al banquete y, como se verá, también el narrador de la novela, que asume ese “propósito que puede llamarse *docente*” de la autora explicitado en el Prólogo, dispuesta a demostrar que “es absurdo el que un pueblo cifre sus esperanzas de redención y ventura en formas de gobierno que desconoce” (58), refiriéndose al republicanismo federal. Clarín señalaría al respecto que doña Emilia había

pintado en *La Tribuna* las “ridiculeces” de “los federales de nuestros días” desde la perspectiva de la “cáscara tradicionalista” (112–13). No obstante, como ha señalado Isabel Burdiel, aunque la novela ha sido considerada muy conservadora, “con Emilia Pardo Bazán, las cosas son más complejas” (172). Si, por un lado, la escritora narra la historia de la hija de un barquillero que consigue un empleo en la fábrica de tabacos de Marineda, donde se convierte en una líder republicana durante el periodo revolucionario del 68, por otro, en el ámbito privado, Amparo rechaza el matrimonio con un joven campesino, Chinto, que trabaja para su padre, y se entrega a un joven burgués, Baltasar Sobrado. Este la deja embarazada y la abandona a pesar de haberle dado palabra de casamiento. La cigarrera da a luz al hijo de ambos el día en que se proclama la República federal en las últimas páginas de la novela. Si la autora desarrolla a través de la trayectoria de la protagonista su propósito docente, la construcción del personaje de Amparo muestra lo complicado que resulta juzgar unívocamente su comportamiento, porque doña Emilia reúne en un mismo molde diferentes roles: el de género, el social y el ideológico (Amores 64). Como señala Jo Labanyi siguiendo a Judith Butler, si la identidad es una *performance* estratégica, “se trata más bien de reconocer las contradicciones del yo como una condición necesaria” y de explicar las razones que hacen que una identidad sea más incoherente que otras (“Afectividad” 49).

Mi propósito es estudiar a Amparo como mujer, como obrera, política y oradora sin perder de vista que en todas estas esferas se presenta como una desviación, un desliz, siguiendo a Butler, pues es política, pero no es hombre; es oradora, pero no es burguesa; es republicana, pero la voz narrativa no se identifica con esa ideología ni con la clase social protagonista de la novela. Sigo planteamientos muy próximos a Geraldine Scanlon, Akiko Tsuchiya y Marisa Sotelo Vázquez (*La cigarrera*) al señalar las “contradicciones discursivas” en las que incurre la autora cuando representa a la protagonista inscrita en “las marcas de género y de clase” (Tsuchiya 146). Avanzo a partir de estos estudios para analizar *La Tribuna*, especialmente el personaje de Amparo, su protagonista, desde la perspectiva del “giro emocional”, en concreto la propuesta de Sara Ahmed en *The Cultural Politics of Emotions*, para quien “emotions are a matter of how we come into contact with objects and others” (208). En su libro Ahmed propone una teoría social que explica cómo las emociones se generan y circulan como prácticas sociales y culturales. Defiende que las emociones son “pegajosas”, se contagian, se pegan a otros cuerpos, se modifican y actúan. Al estudiar las que circulan en los textos culturales (dolor,

vergüenza, miedo, repugnancia, amor, odio), cuestiona los esquemas dicotómicos entre público o privado, o entre emociones positivas o negativas, y muestra los mecanismos mediante los cuales las emociones actúan. En esos textos, el lenguaje figurativo cobra un interés especial, puesto que metáforas o símbolos se usan para nombrar ciertas emociones (Ahmed 12–13).

La aplicación de la teoría de Ahmed a la novela tendrá en cuenta el análisis en tres niveles: las emociones y sus acciones en las palabras de los personajes y en la trama; la voz narrativa como generadora de emociones; y, en última instancia, la voz autorial. Así, analizaré a Amparo como “ser emotivo” para mostrar que esas aparentes contradicciones del personaje pueden comprenderse mejor si analizamos *La Tribuna* como la historia de la formación y del encumbramiento de una líder revolucionaria desde la representación de sus emociones y la función de estas en la novela, razón por la cual mi análisis seguirá la trayectoria vital de la protagonista. En este sentido, las emociones de Amparo forman parte de un circuito que actúa no solo en relación con su subjetividad sino también con su entorno. Por ello mostraré cómo las emociones de Amparo se contagian transformadas en otras emociones.

Desde la voz narrativa es imprescindible determinar de qué forma se interpretan las emociones teniendo en cuenta que el discurso revolucionario de la cigarrera es percibido como disidente. Por esta razón me detendré en el análisis de las metáforas, las metonimias y los símbolos que se aplican a la protagonista para mostrar la emocionalidad de las acciones. Como se verá, la identificación de Amparo con diferentes metáforas, el uso de metonimias que vinculan España con la fábrica de cigarros y con la cigarrera, la relación simbólica que establece con ciertos rasgos de su carácter o de su físico son muestra igualmente de la complejidad del personaje, puesto que Amparo es símbolo de la libertad para el líder republicano, es fuego y es un puro para el señorito que la seduce, es ave cautiva que ansía libertad y encarna al pueblo español para el narrador y es, igualmente, la mujer-nación, convertida al final en madre.

Mi interés radica, asimismo, en desentrañar los mecanismos mediante los cuales se aprecian los prejuicios de clase de Pardo Bazán al hacer que Amparo anteponga a veces las emociones y las acciones derivadas de su rol social a las de género y, finalmente, restituye al personaje al situarlo en los últimos párrafos de la novela en el rol de la maternidad como la función natural de la mujer.

De la familia obrera a la fraternidad laboral

Los contemporáneos de Pardo Bazán intentaron destacar la verosimilitud del personaje. Clarín declaró que él “había conocido muchas *tribunas* en los tiempos de la revolución” (115). Ya en el siglo XX, José Manuel González Herrán señaló la posible inspiración de la autora en una “honrada cigarrera” santanderina, conocida como *La Republicana*, popular en los días previos a la proclamación de la República (“*La Tribuna*” 6), y Gloria Espigado (“El discurso”) ha mostrado el papel que durante el Sexenio democrático desempeñaron algunas mujeres dentro de la esfera política, analizándolas como “transgresiones conscientes” que modifican el modelo masculino.

Las representaciones literarias de la época, aparecidas en diferentes volúmenes de tipos costumbristas, muestran, asimismo, la creación de lugares comunes mediante los cuales se descalificaba a aquellas mujeres, burguesas la gran mayoría, que pretendieron ocupar un lugar de dominio masculino. Se insiste en su actitud contraria a su naturaleza que subvierte las costumbres y se las ridiculiza masculinizándolas, mostrándolas como ignorantes, banalizando su discurso y señalando que abandonan sus quehaceres domésticos para adueñarse del espacio público (Espigado, “*Pasiones*” 158). Son, generalmente, “retratos hechos por hombres, de modo que más bien lo que tenemos como resultado es un fresco de las ansiedades masculinas ocasionadas por la posibilidad de cambio ante las nuevas y liberales reglas del juego traídas por la revolución” (162–63).

El caso de *La Tribuna* es algo distinto del presentado en esos textos costumbristas, puesto que en la novela el lector encuentra el retrato creado por una mujer de una joven oradora de baja extracción social y con escasa educación. El origen de Amparo se sitúa indiscutiblemente en el artículo “*La cigarrera*” que Pardo Bazán publicó en la colección costumbrista *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* (1882).¹ María de los Ángeles Ayala (218) ya anotó las semejanzas entre el tipo, que considera un boceto, y el personaje de la novela, en la presencia física y en la ideología. González Herrán (“*La cigarrera*” 194), por su parte, señala que en el artículo de costumbres se encuentra en germen el propósito docente de la novela, apuntado más arriba,

1. Santiago Díaz Lage ha estudiado y editado el manuscrito autógrafo del texto y su paso a la versión impresa. Otros críticos han vinculado la novela con otros textos literarios: Cristina Enríquez de Salamanca, con el folletín *Rosa la cigarrera de Madrid* (1872) de Faustina Sáez de Melgar; y, José González Herrán (“*La cigarrera*”), con la *Carmen* de Merimée y la ópera cómica de Bizet.

pues revela a través de la descripción el vacuo “republicanismo efervescente” del tipo social (Pardo Bazán, “La cigarrera” 801). Este va unido estrechamente a la experiencia vital de la autora que, como recuerda en los “Apuntes autobiográficos” al comienzo de su novela *Los Pazos de Ulloa*, pasó dos meses en la Fábrica de Tabacos de La Coruña, la Palloza (véase Patiño Eirín, “Epifanías”):

Un día recordé que aquellas mujeres, morenas, fuertes, de aire resuelto, habían sido las más ardientes sectarias de la idea federal en los años revolucionarios, y pareciome curioso estudiar *el desarrollo de una creencia política en un cerebro de hembra, a la vez católica y demagoga, sencilla por naturaleza y empujada al mal por la fatalidad de la vida fabril.* (*Pazos* 74; la cursiva es mía)

Este propósito determina el retrato poco positivo que se ofrece de la protagonista. Pardo Bazán parte de una convicción establecida por el reformismo liberal europeo de la primera mitad del siglo XIX: la corrupción de la mujer en la fábrica. La autora expresa los peligros que suponía para la sociedad la incorporación de la mujer como trabajadora a la industria moderna, puesto que, por un lado, atacaba los fundamentos de la familia y, por otro, desestabilizaba el proceso de producción (Burguera 83–97). Como se verá, el comportamiento de Amparo y su actitud como política y como demagoga se desvían del modelo detentado por los hombres. Esa desviación responde al “cerebro de hembra” de Amparo, que tampoco se adecua al modelo de conducta femenino burgués.

De hecho, la novelista crea un personaje femenino con un comportamiento alejado respecto del género al que pertenece, que se muestra en el estudio naturalista de un temperamento. El narrador se preocupa por describir un entorno familiar en el que el amor materno-filial está ausente, puesto que la madre, obrera también en la Granera, trasunto de la Fábrica de Tabacos de La Coruña, no crea un hogar ni enseña a la niña las tareas propias de su sexo, aunque sí la instruye en el arte de liar puros. Cuando cae enferma, tampoco puede hacerse cargo de la niña. La voz narrativa culpa de ello a la condición de obrera de la madre, que explica a su vez que Amparo encuentre su espacio natural en la calle: “De estos instintos nómadas tendría bastante culpa la vida que forzosamente hizo la chiquilla mientras su madre asistió a la fábrica. Sola en casa con su padre, apenas este salía, ella lo imitaba, por no quedarse metida entre cuatro paredes” (*La Tribuna* 69).

El referente materno será sustituido muy pronto por el paterno. Desde esa misma perspectiva, la autora niega a la muchacha todas las cualidades del

“ángel del hogar”: Amparo no sabe hacer, ni le gustan, las tareas domésticas y se siente prisionera en ese espacio: “A fuerza de filípicas maternales, corría una escoba por el piso, salaba el caldo, traía una herrada de agua; en seguida, *con rapidez de ave, se evadía de la jaula* y tornaba a su libre vagancia por calles y callejones” (68–69; la cursiva es mía). Tampoco será una hija ejemplar, pues el narrador atribuye la causa de la muerte de su padre al disgusto de verla adquirir notoriedad como líder revolucionaria, en lugar de casarse con Chinto.

Amparo es una niña de la calle y en ella encuentra “la patria . . . el paraíso terrenal” (93), un rasgo que se presenta como una actitud desviada que “prefigura la mujer emancipada en el espacio público” (Thion 203). Como individuo social muestra desde la infancia su deseo de riqueza utilizando como mecanismo de compensación su fantasía al pasear por las calles de Marineda y el narrador la califica como “amante de lo que relumbra” (93). La joven aspira a pertenecer “al brillo de la sociedad alegre y juvenil” (77) y actúa en consecuencia pues, como habitante de la ciudad, desprecia a Chinto por ser aldeano: “Alguna duquesa confinada en oscuro pueblo, después de adornar los saraos de la corte, debe sentir por los señoritos de poblachón lo que la pitillera por Chinto” (123).

Amparo sabe leer, una habilidad que le concede ciertas ventajas cuando empieza a trabajar en la Granera. Su entrada en la fábrica se celebra en la casa “como si se casase la muchacha” (90), puesto que significa un grado de independencia similar al que conseguiría con una boda, y a partir de ese momento la protagonista crea con las compañeras operarias el entorno emocional del que había carecido en su hogar: “no tardó en encariñarse con la fábrica, en sentir ese orgullo y apego inexplicables que infunden la colectividad y la asociación: la fraternidad del trabajo” (94), un aspecto que ya se subraya en el artículo costumbrista de la autora (“La cigarrera” 802). De esta manera descubre en las cigarreras los sentimientos que no encontraba en el seno familiar.

La “fogosa oradora”

En este contexto se crea la “demagoga”, palabra utilizada por la autora en los “Apuntes autobiográficos”, para referirse a la oradora “sectaria de la idea federal” (Pazos 74). Sin embargo, como líder revolucionaria el papel de Amparo se aleja del estereotipo del varón que venía gestándose desde la década del treinta, de raíz lamenesiana: un individuo convertido en profeta, que

antepone su propia vida a la causa colectiva, como ha estudiado Román Miguel González (89–98, 144–45, 265–70). En la literatura se representa como un personaje que malvive en pequeños habitáculos rodeado de libros de Charles Fourier, Louis Blanc o Victor Hugo, y de la prensa liberal y democrática (Gabriel 244). Pardo Bazán, por el contrario, elude el estereotipo del poeta-profeta, se hace eco de la función alegórica que encarnaba la República en forma de mujer y lo hace justamente recordando a Amparo como oradora: “Cuando la fogosa oradora soltaba la sin hueso, pronunciando una de sus improvisaciones, terciándose el mantón y echando atrás su pañuelo de seda roja, parecía a la república misma, la bella república de las grandes láminas cromolitográficas” (125). Amparo se convierte, pues, en una “simbolización ginecomórfica de la Revolución” (Jover Zamora 95), aunque, como señala Espigado, “[h]ay una división clara entre la mujer símbolo, la alegoría, y las mujeres reales, susceptibles de derechos” (“Pasiones” 155).

Su actividad política se presenta de forma negativa (Scanlon, “Class” 139) respecto del modelo de comportamiento masculino. Su instrucción es deficiente, solo lee la prensa y, además, un tipo determinado de prensa. Su “fervor político” es un entretenimiento que nada tiene que ver con la seriedad y la virilidad de la política, a la que el socialista utópico Fernando Garrido identificaba con “jóvenes y robustos atletas de la nueva idea” (cit. en Santirso 32).

El narrador de *La Tribuna* no muestra a Amparo, como a los dirigentes obreros varones, enfrascada en lecturas durante largas horas de soledad y silencio, sino como lectora que cree a pies juntillas aquello que lee (106). Identifica el acto de leer de la protagonista con el de la lectura ingenua, impresionable y quijotesca, aspecto en el que ha insistido la crítica (McKenna; Patiño Eirín, “Lectoras”; Sotelo Vázquez, “Amparo”; Tsuchiya). Convierte su actividad política en momentos de fuga del mundo real, imaginando sus éxitos como líder revolucionaria:

En medio de la vulgaridad e insulsez de su vida diaria y de la monotonía del trabajo siempre idéntico a sí mismo, tales azares revolucionarios eran poesía, novela, aventura, espacio azul por donde *volar con alas de oro*. Su fantasía inculta y briosa se apacentaba en ellos. (147; la cursiva es mía)

Como señaló Gullón refiriéndose al credo ideológico de Amparo, “[h]ablar de ideas políticas resulta seguramente excesivo, pues más que pensar lo que hace

Amparo es sentir" (55; también Round 333). Efectivamente, el discurso federal se simplifica en boca de la cigarrera y se convierte en emociones que se trasladan a sus compañeras. Se representa así la oposición binaria razón/emoción que, según la tradición, distingue a los hombres de las mujeres (Ahmed 2–3; Labanyi "Afectividad" 45) y que se vincula con la premisa de que la cultura pertenece a la esfera masculina. No obstante, esta oposición pierde intensidad en relación con el momento de redacción de la novela, puesto que, como mostró Christina Dupláa, el binomio público/privado, que se aplica a la mujer burguesa, no puede atribuirse a la mujer obrera del último tercio del siglo XIX, cuya esfera de acción es también el espacio público y social, de manera que las emociones de Amparo deben comprenderse dentro de un espacio más amplio.

El proceso de formación de la protagonista se somete a una interpretación irónica por parte de la voz narrativa. Así ocurre en los capítulos 9 y 10 de la novela, en los que la joven lee en voz alta los diarios a las operarias. Se destaca su capacidad para trasladar las ideas impregnadas de emociones a las obreras, embelesadas oyendo a Amparo anunciar "el próximo advenimiento de una era de perfecta libertad y bienestar absoluto" (108). Ya en "La cigarrera" escribía doña Emilia: "No profesa la cigarrera un cuerpo de doctrinas enlazadas y coherentes, pero conoce sus ideas que se transmiten por eléctrico modo en los talleres . . . Si a la condición de jornalero se une la de mujer, y mujer impresionable, resultará un republicanismo efervescente como la magnesia, pero en el fondo bastante inofensivo" (801). El saber organizado que se identifica con la doctrina política vinculado a la esfera masculina se traduce en este caso en un conocimiento ligero y desvirtuado que se transmite inmediatamente a las obreras, lo que sitúa a Amparo en una posición de desventaja, un aspecto señalado por Ahmed cuando recuerda que las emociones afectan al juicio y genera seres no autónomos (3).

Se muestra, por tanto, la incapacidad de Amparo para comprender lo que traslada, que se convierte en una crítica satírica por parte de la voz autorial al poner en boca de Amparo, llevada por el fervor revolucionario y mientras es vitoreada por el auditorio femenino, un discurso autoritario en el que, identificándose con el "pueblo soberano", señala con el dedo a los miembros del nuevo gobierno y concluye con un contundente: "He dicho" (113).

Del mismo modo se manifiesta la manipulación de las obreras por el discurso revolucionario de Amparo. Como emociones "pegajosas", el sentir político de la oradora se traslada a sus correligionarias:

Montaban en cólera tan aína como se encrespan las olas del mar. Sordas exclamaciones acompañaban y cubrían a veces la voz de la lectora. Era contagiosa la ira, y mujer había allí de corazón más suave que la seda, incapaz de matar una mosca, y capaz a la sazón de pedir cien mil cabezas de los pícaros que viven chupando la sangre del pueblo. (109)

Las contradicciones del modelo propuesto por Pardo Bazán se ponen de manifiesto no solo desde el punto de vista intelectual, sino también desde lo social y desde la perspectiva de género. Tanto el narrador como los personajes de Borrén y Baltasar destacan la transformación de Amparo, que pasa de ser una niña carente de rasgos sexuados a una bella cigarrera, de manera que, cuando llega la Gloriosa, Amparo descubre que es mujer al tiempo que la Septembrina despierta su interés por la política (Henn, *The Early Pardo Bazán* 106). Esta evolución se identifica con la que experimenta la nación española: “Si alguien cree que fue rápida la metamorfosis de la niña callejera en agitadora y oradora demagógica, tenga en cuenta que más prontamente aún que la fábrica de tabacos de Marineda se gaseó la nación hispana” (Pardo Bazán, *La Tribuna* 126). Adviértase la identificación entre Amparo—la Granera—España. El narrador utiliza la metonimia para mostrar igualmente la lectura política que compete a España. Las ideas convertidas en emociones contagian a las obreras y circulan con la rapidez del gas hasta expandirse por la nación. El género femenino y lo emocional del discurso otorgan un carácter lenitivo a la Gloriosa y convierten la España revolucionaria en una patria débil.

Al finalizar el capítulo 22 de la novela, Pardo Bazán deja a la protagonista preparada para triunfar en la política, cuando, durante el carnaval, convertida en *la Tribuna* y disfrazada de varón, vestida de grumete, baila libremente sin saberse observada, “mientras sus brazos, armados de castañuelas, se agitaban en el aire, y bajaban y subían a modo de *alas de ave cautiva* que prueba a levantar el vuelo” (174; la cursiva es mía). La niña que salía volando de su casa para encontrar en la calle la libertad, que entiende sus ambiciones políticas como un medio por el cual evadirse de la realidad se ha convertido en una mujer independiente que vuela sola. No obstante, muy significativamente, se destaca su situación como desviada desde el punto de vista social cuando solo encuentra una plena sensación de libertad al disfrazarse de grumete, fuera de la observancia social. La escena recrea una anécdota vivida por la escritora junto a las cigarreras de la Palloza durante la celebración del carnaval, tal y como recuerda en los “Apuntes autobiográficos” doña Emilia.

Durante la fiesta le llamó la atención “por su garbo y donosura una muchacha de veinte años, que, vestida de estudiante de la tuna, bailaba sobre el angosto espacio de una mesa, repicando una pandereta rota” (Pazos 76).

La transformación de la anécdota real en texto literario, sobre la que volveré más adelante, incide en el carácter simbólico de la escena, cifrado en la dualidad libertad-cautiverio. En la ficción, Amparo no podrá alzar el vuelo porque la atarán a la tierra sus ideas de boda con Baltasar en su afán por ascender de clase social. Pardo Bazán va a tejer la historia de una lesión, del agravio causado a la protagonista víctima de la pasión de un burgués acomodado, asunto, como es bien sabido, digno de un folletín. La entrega de la protagonista a Baltasar la convierte en un individuo débil. En este sentido, si, como se ha visto, Amparo se identifica con la España revolucionaria y republicana, la nación será igualmente débil. Recordemos, de la mano de Ahmed, que “the soft national body is a feminised body, which is ‘penetrated’ or ‘invaded’ by others” (2).

Un noviazgo sin amor

Resulta significativo que la escritora no haya configurado a Amparo como una mujer enamorada, suprimiendo en el personaje femenino justamente el sentimiento que la cultura ha desarrollado como el más arraigado en su sexo y el que determina la entrega sexual que podría exculparla de su falta ante los lectores. De nuevo, Leopoldo Alas señaló en su momento que “*la Tribuna* se enamora, y no mucho, de un caballero oficial que le dice que se casará con ella” (115). Y es que el lector no encontrará en la novela escena alguna en la que Amparo muestre señal de enamoramiento. De hecho, el narrador identifica claramente su conexión con Sobrado como una relación interesada de ambas partes: para Amparo, Baltasar es “oro”; para Baltasar, la cigarrera es “fuego”.

Los destellos del sol poniente, muriendo en las aguas de la bahía, alumbraron a un tiempo a Baltasar y a Amparo, haciendo que mutuamente se vieran y se mirasen. El mancebo, con su bigote blondo, su pelo rubio, su tez delicada y sanguínea, el brillo de sus galones que detenían los últimos fulgores del astro, parecía de oro; y la muchacha, morena, de rojos labios, con su pañuelo de seda carmesí, y las olas encendidas que servían de marco a su figura, semejaba hecha de fuego. Ambos se contemplaron un instante, instante muy largo, durante el cual se creyeron envueltos en la irradiación

de una atmósfera de luz, calor y vida. Al dejar de contemplarse, fuese que el resplandor del ocaso es breve y se extingue luego, fuese por otras causas íntimas y psicológicas, imaginaron que sentían un hálito frío y que empezaba a anochecer. (*La Tribuna* 98–99)

En el breve espacio que recoge este párrafo se resume, cual *mise en abyme*, la intensa pero breve historia de la pareja, que une a un hombre que sigue a la hembra (rojos labios-seda carmesí-olas encendidas-fuego) y a una mujer deslumbrada por el futuro acomodado que representa el estatus social de Baltasar (pelo rubio-brillo de sus galones-fulgores del astro). Ese instante de contemplación se extinguirá pronto, envolviendo a la pareja en ese “hálito frío” que anuncia la noche. Ese fuego es el que hará arder el puro, símbolo de explotación sexual y económica, en el que se convierte Amparo para Baltasar, que la devora con todos los sentidos (Scanlon, “Ideología” 291; “Class” 140; Sotelo Vázquez, *La cigarrera* 21–23; Tsuchiya 146): “Su pasión, ni tierna, ni delicada, ni comedida, pero imperiosa y dominante, podía definirse gráfica y simbólicamente llamándola apetito de fumador que a toda costa aspira a consumir el más codiciadero [*sic*] cigarro que jamás produjo, no ya la fábrica de Marineda, sino todas las de la Península” (*La Tribuna* 198).

Esa imagen se repite de nuevo con términos semejantes en el capítulo 21, cuando Baltasar ve a Amparo “hecha de fuego” (223). Se insiste de esta forma en la pasión efímera, significativamente, en el capítulo en el que le dará palabra de casamiento y ella cederá al requerimiento sexual.

Para Amparo, Baltasar representa únicamente la clase social a la que aspira, los objetos que ansía poseer, y que había observado años atrás en casa de los Sobrado durante las Navidades, en el capítulo 5 de la novela. La joven sabe, porque la han prevenido su madre y su amiga *la Comadreja*, del peligro que acarrean los amoríos con un señorito. Sin embargo, esa prevención se convierte en boca de la obrera en un argumento cargado de contenido político, pues traslada su situación personal a la esfera social. Frente al discurso de la pérdida de la honra de la sociedad tradicional, Amparo, emblema de la nueva sociedad sin clases, reivindica su situación como “normal”. Como estudio de un temperamento y abordando el método experimental de la novela naturalista, el narrador presentará la entrega de Amparo a Sobrado teniendo en cuenta la ineludible presión del medio. En el proceso por convertir las emociones en una respuesta consciente, la mente de Amparo no olvida las opiniones de los que la rodean:

Quedábase Amparo pensativa. Cuantas sugerencias de inmoralidad trae consigo la vida fabril, el contacto forzoso de las miserias humanas; cuantas reflexiones de enervante fatalismo dicta el convencimiento de hallarse indefenso ante el mal, de verse empujado por circunstancias invencibles al principio, pesaban entonces sobre la cabeza gallarda de *la Tribuna*. Acaso tenía sobrada razón *la Comadreja* . . . ¿Qué han de hacer las pobres, despreciadas de todo el mundo, sin tener quien mire por ellas, más que perderse? (194)

Las reflexiones de la protagonista están afectadas, según el narrador, por el ambiente inmoral de la fábrica y la opinión de su amiga que imbuye a Amparo de un inevitable fatalismo que la conduce a la caída. De esta forma se exime en parte a la joven de su conducta. A esta situación se suma además el hecho de que el nombre de Amparo anda en boca de todos debido a su fama como oradora. Esta verá confirmada esa suposición cuando compruebe, en el capítulo 28, que su amiga Carmela ha malinterpretado el sobrenombramiento con el que la han bautizado, al creer que murmuraban sobre su honra. Debe recordarse que a Baltasar, como a don Rosendo, tampoco le gusta que Amparo triunfe en el espacio público: “se me hace muy cargante con estas cosas políticas. Las mujeres no tienen más oficio que uno” (139).

A la vez que se prolongan los preludios amorosos se afianza en Amparo la idea de la igualdad de clases. Consciente de su situación, se defiende ante Sobrado “cantando su credo y sus principios” (201). De esta manera la entrega sexual se presenta teñida de contenido social y político, carente de cualquier connotación sentimental y poética, en un entorno prosaico: “Mezquino era el paraíso, en verdad. Un cuadro de coles, otro de cebollas” (222). La protagonista cede no solo porque Sobrado le ha jurado que se casará con ella, sino también porque el señorito se apropió del discurso de la muchacha al defender que “Hoy no hay clases” (223). La identificación de Amparo con el cigarrillo dispuesto a ser consumido persiste. Después de proferir la “horrible blasfemia”, una “cabeza pesada, cubierta de pelo copioso y rizo, descansaba ya sobre su pecho, y el balsámico olor de tabaco que impregnaba a *la Tribuna* le envolvía” (224). Tras la entrega amorosa en la cigarrera no hay solo ilusión sino también orgullo al sentirse envidiada por sus compañeras cuando muestra los falsos regalos de Baltasar (pues se los ha hecho ella misma) y difunde la noticia de que se va a casar, clamando por la igualdad de clases.

Junto a la ambición, otro sentimiento considerado “no elevado” moverá a la protagonista: los celos que despierta su contrincante, la burguesa Josefina

García; unos celos que se manifiestan en su cuerpo: “Sintió la muchacha una ola de fuego que la envolvía desde la planta de los pies hasta la raíz del cabello, y después un leve frío que le agolpó la sangre al corazón” (219). Se trata de emociones que muestran la debilidad de Amparo. Doña Emilia establece de esta forma una estrecha relación entre la emoción y la sensación corporal. No obstante, esas emociones son dominadas por la protagonista, capaz en este caso de comportarse con rectitud. Esos celos no tienen consecuencia alguna fuera de su radio de acción, como se comprueba en el capítulo titulado elocuentemente “*La Tribuna* se porta como quien es” cuando, tras escribir alentada por *la Comadreja* el anónimo a su rival en asuntos amorosos, reflexiona, entra en razón y decide no cometer esa “indecencia”: “Despejósele completamente el cerebro, y con viveza suma hizo pedazos la epístola anónima” (252).

Conforme crezcan sus ilusiones personales se irán evaporando las colectivas, como expresa burlescamente el narrador: “¡Si advirtiesen cómo esa señora [de Sobrado] microscópica, aún vestida de color del deseo, iba avanzando, hasta colocarse en el eminente puesto que antes ocupaba *la Tribuna*, que se retiraba al fondo envuelta en su manto de un rojo más pálido cada vez!” (208). La ideología política y social sobre la que se sustenta la trama puede resultar engañosa, puesto que, al solaparse la actividad política y revolucionaria de la obrera con su objetivo individual, este último hilo argumental falsea el primero. No se trata de una reivindicación social, sino de ambición particular, lo cual invalida *La Tribuna* como novela social (Gullón 53 y 56) y responde a la insalvable “distancia social entre la autora y su heroína de ficción” (Sotelo Vázquez, *La cigarrera* 26). Ya en 1885 Clarín llamaba la atención con cáustica acritud sobre la divergencia existente entre el carácter del episodio revolucionario escogido por la autora como escenario de la acción y su pensamiento y le echa en cara que la Revolución del 68 y el Sexenio democrático se presenten en la novela desde una perspectiva nada imparcial, irónica las más de las veces, burlesca en algunas ocasiones y siempre distanciada, argumento que han esgrimido Víctor Fuentes (91 y 93) y David Henn (“Aspectos políticos” 81–82 y 89).²

2. Por otra parte, al aproximarse al obrero, Pardo Bazán no puede evitar una mirada condescendiente y paternalista. En agosto de 1883, el correspolcial de *El Globo* anuncia la aparición de *La Tribuna* y reproducía unas palabras de la autora: “«¡si usted supiese qué interesante es, a pesar de todo, visto de cerca ese niño grande que se llama pueblo! . . . En fin, a lo menos una vez en mi vida me habré acercado a Caliban y vistole cara a cara»” (“Emilia Pardo Bazán”).

Por su parte, Baltasar consume rápidamente a Amparo, convertida en aromático puro. De hecho, la relación se desarrolla brevemente durante los capítulos 32 y 33. Si al principio “Baltasar, embriagado por el aroma del cigarro, se mostró asiduo, olvidó su habitual reserva y obró como si no temiese la opinión del mundo ni de su familia” (225), pronto llega el aburrimiento para el señorito, que no se preocupa de las vicisitudes por las que pasa la cigarrera: “El cigarro era aromático y selecto; ¿qué le importaba al fumador el modo de elaborarlo?” (227). Para Amparo, sin embargo, el abandono se convierte en una experiencia dolorosa que la enfrenta a Sobrado con una “actitud agresiva” en la que se mezcla su condición de mujer ultrajada con el ideario republicano y el sentimiento religioso (235–36). Sobrado da por concluida la historia tirando al suelo impaciente el cigarro que estaba acabando. “Un átomo de fuego brilló entre las hojas, que crujieron encogiéndose, y a poco la colilla se apagó” (236). El uso de la metáfora del fuego enlaza de nuevo con el objeto simbólico en el que se ha convertido Amparo para Sobrado. Un objeto de consumo que convierte a la joven en sujeto explotado que deja el señorito burgués como se extingue el cigarro.

Al saberse abandonada será la vergüenza la que embargue a la protagonista, que hará que se acerque a su madre “con la cabeza baja” en el capítulo 33. Sin embargo, Amparo se defiende ante lo ocurrido: “Hoy en día no estamos en tiempos de ser los hombres desiguales . . . Hoy todos somos unos, señora . . . se acabaron las tiranías” (232). A diferencia de lo que harán las compañeras de la fábrica, la madre de Amparo, que representa a la obrera no contaminada por el discurso federal, reprocha a su hija la deshonra haciéndola única culpable de lo ocurrido.

Ahmed explica cómo las naciones utilizan el discurso de la vergüenza para eximirse de culpabilidad: “To be witnessed in one’s failure is to be ashamed: to have one’s shame witnessed is even more shaming” (103). Amparo siente vergüenza al reconocer que ha caído en la trampa tendida por Sobrado, una emoción, percibida con el cuerpo como “quemante” (*La Tribuna* 237), que se traslada a las operarias de la Granera en forma de una ola de solidaridad hacia la muchacha que la exime de culpa. El ultraje individual se convierte entonces en un agravio colectivo. La fraternidad entre las mujeres se fortalece debido a la implicación emocional, la vergüenza se convierte en compasión y actúa para enfrentar a hombres-burgueses y hembras-obreras. La herida causada por Sobrado a Amparo se torna en demanda colectiva y transforma a la cigarrera en una mujer mucho más poderosa, que encabezará la huelga

general gracias a la cual conseguirá que se vean reparados los derechos laborales de las operarias. Todas sus compañeras cierran filas ante el infortunio de Amparo y se cumple así el pronóstico de Sobrado, quien, reticente antes de engañar a la muchacha, había dicho a Borrén: “¡sabe usted lo que es esa fábrica? Una masonería de mujeres, que, aunque hoy se arranquen el moño, mañana se ayudan todas como una legión de diablos” (177).

De este modo explica el señorito-varón la transformación de las emociones en las operarias, unas emociones “pegajosas”, capaces de intensificar lazos fraternales y generar nuevos sentimientos. A partir de ese momento se multiplican las escenas en las que Amparo repite su discurso sobre la igualdad de clases, pero ahora se tiñe de un anhelo personal que traslada a las operarias. En este sentido resulta elocuente la articulación del mitin del capítulo 34 en el que se mezclan los tres espacios desde los que se construye el personaje, un discurso alejado de la racionalidad, que identifica los valores positivos de la república (la paz, la libertad, la fraternidad, la laboriosidad) con las mujeres obreras y los enfrenta a los negativos de los varones burgueses (la holgazanería, el abuso, la riqueza), y que polariza igualmente los términos Dios frente al diablo.

No obstante, como nuevo modelo, Amparo no cruza las fronteras de su sexo. Durante la representación del drama revolucionario *¡Valencianos con honra!*, como otras protagonistas de novelas de la época, *la Tribuna* se siente identificada con los ideales revolucionarios que ve en la escena (Sotelo Vázquez, “*¡Valencianos!*” 141). Sin embargo, y muy significativamente, no lo hace reconociéndose en el varón revolucionario, protagonista del drama. Al trasladar lo que ve a su experiencia personal, no es capaz de anteponer su rol de líder revolucionaria al de mujer, de forma que se solidariza con las emociones de la esposa del revolucionario.

Maternidad y dolor

Joan W. Scott señala dos fantasías creadas para consolidar la identidad femenina: “Una, la fantasía de la oradora femenina, proyecta a las mujeres en el espacio público masculino, donde experimentan los placeres y los peligros de la transgresión de las fronteras sociales y sexuales. La otra, la fantasía maternal feminista, parece en principio ser opuesta a la de la oradora” (123). Al final de la novela, doña Emilia consigue componer una escena en la que el

“balanceo aparentemente contradictorio” (Sotelo Vázquez, *La cigarrera* 42) se resuelve cuando el contrapeso se inclina hacia la fantasía maternal.

Como observó Scanlon, la sensación que impera en las últimas páginas durante la narración del parto es de claustrofobia y de frustración (“Ideología” 298). En primer lugar, la autora deja sin voz a la protagonista, desautorizándola como oradora. Incapaz de articular palabra, Amparo se expresa mediante su cuerpo dolorido. Además, deja de representar a las obreras puesto que, cuando llega la criatura y Baltasar se niega a darle su apellido, Amparo ya solo piensa en su situación personal y en la venganza. No deja de ser relevante que en tres ocasiones *la Tribuna* amenace de muerte a Sobrado y lo que representa: cuando este se niega a casarse con ella, augurándole que irá directo al infierno (236); tras dar a luz y recibir de Chinto la noticia de que Baltasar no va a dar su apellido a su hijo, con el propósito de acabar con todos los Sobrado (269); finalmente, en las últimas palabras de la protagonista, decidida a matar a los oficiales (270). Los términos en los que se expresa la oradora han perdido cualquier resquicio de racionalidad y se han cargado de emociones. Cuando rechaza a Chinto, el narrador ya la ha convertido en una “generosa yegua de pura sangre a la cual pretendiesen enganchar haciendo tronco con un individuo de raza ansina” (269).³ La imagen se llena de hondo contenido. El narrador vincula la función natural de la maternidad con metáforas que animalizan a la obrera y la identifican con una especie respetada e incluso animada. Esta identificación debe seguir interpretándose en clave social, pues contrasta con la “raza ansina” con la que se equipara a Chinto. El estado emocional de la protagonista sigue relacionándose todavía con emociones no elevadas: al orgullo de clase que se manifiesta en la actitud con Chinto, se suma el odio a Sobrado, al burgués que la ha abandonado.

El conflicto emocional se resolverá en los dos párrafos finales en los que se va a restituir a la protagonista mediante un estímulo que despertará en ella el “instinto maternal”. En ellos se contrapone de forma vívida la esfera privada en la que queda recluida la protagonista con la acción exterior de las cigarreras. Aunque Amparo quiere lanzarse a la calle, recuperando el espacio público que como oradora se ha ganado, su cuerpo dolorido la recluye en el espacio privado. El organismo de Amparo traduce, mediante la fiebre, el delirio, la incoherencia

3. Adviértase, por otra parte, que Chinto sustituye a Amparo en la función de cuidador de la madre de la cigarrera y se encuentra a su lado al final de *La Tribuna*. Para el papel del personaje en la novela, véanse Scanlon (“Ideología” 291–92) y Sotelo Vázquez (“El personaje”).

de sus palabras, una aguda jaqueca y la cólera, la amargura de la protagonista. Solo el instinto maternal consigue apaciguarla:

Ana se sintió iluminada por una idea feliz. Tomó el muñeco vivo, sin decir una palabra, lo acostó con su madre, arrimándolo al seno, que el angelito buscó a tientas, a hocicadas, con su boca de seda, desdentada, húmeda y suave. Dos lágrimas refrigerantes asomaron a los párpados de *la Tribuna*, rezumaron al través de las pestañas espesas, humedecieron la escaldada mejilla, y en pos vinieron otras, que se apresuraban, desahogando el corazón y aliviando la calentura que empezaba[.] (270)

Los discursos sobre el placer femenino habían dirigido hacia la maternidad su argumentario, defendiendo la idea de que el cuerpo de la mujer había sido creado para ser madre. El placer sexual se sustituye por el deseo tierno y maternal, un discurso ubicado en el modelo burgués del ángel del hogar (Jagoe 319–24). Por su parte, Labanyi recuerda que la escritora defendía que “las mujeres no necesitaban ser educadas para ser madres porque estaban programadas con instintos maternales” (Género 435), aunque eso no limitaba sus restantes funciones. Al final de *La Tribuna* la autora acude a este instinto, que considera natural, para dotar de emociones beneficiosas a la protagonista. Las lágrimas humanizan al personaje y convierten en positiva su sensibilidad. Ahora Amparo llora como una mujer-madre; antes había llorado con lágrimas de mentira como una joven lectora de novelas, o de ira, arrastrada por el despecho.

En contraste, el último párrafo de la novela se dirige al exterior para concluir con el triunfo de la República, aunque sin apartarse del espacio interior de la casa de Amparo, pues las acciones se refieren teniendo en cuenta el sentido del oído. El narrador pone el foco en aquello que oye la protagonista mientras llora con su hijo en brazos. La movilización de las cigarreras por la causa republicana se aprecia mediante el sonido de los pasos de las operarias, distinto del de la cotidiana salida de la fábrica. A ese andar “caprichoso, apresurado, turbulento” (270) se une el grito del grupo de las mujeres ensalzando el nuevo orden. El triunfo de la República con el que acaba la novela puede resultar contradictorio, puesto que intensifica la perspectiva revolucionaria al tiempo que relega a su líder a un segundo plano (Fuentes 91; Sotelo Vázquez, *La cigarrera* 149). No obstante, puede no ser tan incoherente si, sin perder de vista la carga simbólica al identificar a Amparo con la nación (González Herrán, “*La Tribuna*” 6), se tiene en cuenta el devenir de la

República federal y el momento desde el que se escribe la novela. Amparo ha fracasado en su propósito individual de ascenso social, pero ha triunfado como fervorosa oradora, capaz de transmitir el mensaje a las cigarreras. La República triunfará en las calles mientras ella reconduce su vida gracias al despertar de sus instintos maternales, convertida en una madre-patria regenerada, pues sus emociones se transforman: del odio y el rencor al dolor, del dolor al consuelo dulcificado por esas lágrimas que se convierten en bálsamo para la protagonista al coger en brazos a su hijo.

Al revivir en los “Apuntes autobiográficos” la escena que inspiró el capítulo titulado “Carnaval de las cigarreras”, Pardo Bazán recuerda que poco después supo que “la bailadora de luminoso reír” se había suicidado “por amores no correspondidos”. La explicación de la autora sobre el trágico acontecimiento insiste en el prejuicio que toma como punto de partida, “la media cultura fabril, la afinación de los nervios, el empobrecimiento de la sangre y el continuo y malsano roce de la ciudad, crean una mujer nueva, mucho más complicada y más desdichada por consiguiente que la campesina” (Pazos 77). La mujer nueva de *La Tribuna* no podía acabar con un tiro en el corazón como el alegre estudiantillo de la Palloza. Doña Emilia le tenía preparado un triste destino como “cerebro de hembra, a la vez católica y demagoga”, engañada por un hombre y también por el discurso republicano por el que se había dejado seducir.⁴ Si en la esfera de lo social y lo ideológico Amparo puede considerarse mujer derrotada, pues Pardo Bazán es incapaz de sustraerse a su ideología y a su clase social, como mujer, da una oportunidad al personaje. La maternidad reconduce el discurso de la autora, que convierte a *la Tribuna* en una especie de madre-patria que dirige ahora sus sentimientos al cuidado de su hijo. El desorden emocional de la protagonista se canaliza positivamente gracias a la maternidad.

Un “alma impresionable combustible, móvil y superficial”

Aunque durante la niñez Amparo no gozó del amor materno, pronto encontró en la fraternidad de las cigarreras y en la pasión política el espacio sobre el que construir sus emociones. Como se ha visto, los prejuicios de clase de

4. No deja de ser irónico que, en otra novela, *Memorias de un solterón*, de 1896, el hijo de Amparo, “jefe de los socialistas marinéndinos”, consiga que Baltasar, bajo amenaza de muerte, se case con su madre, cumpliendo así la palabra prometida.

Emilia Pardo Bazán hacen que la ambición política y el deseo de ascenso social de la protagonista sean considerados desafíos no legítimos para una persona que pertenece al proletariado. Por un lado, se desacredita su capacidad intelectual, puesto que su discurso se impregna de vagas ideas y de emociones; por otro, se desautoriza moralmente su relación con Sobrado al no convertir a Amparo en una mujer enamorada. Las emociones de la protagonista (la ambición, el interés, los celos, la vergüenza) se trasladan al cuerpo de las operarias en forma de acciones, de movilizaciones que desembocan en un afianzamiento de su conciencia de clase, en una huelga con el fin de restituir sus derechos, en la militancia de las cigarreras en la causa republicana que, finalmente, salen a la calle para celebrar el triunfo de la República.

La articulación de diferentes metáforas y símbolos en la novela muestran la complejidad del personaje y de sus emociones. En el idilio amoroso, el oro por un lado y el puro y el fuego por otro son las metáforas que vertebran emociones como la ambición, el interés o la pasión sexual. Para reivindicar la libertad negada a la mujer, Pardo Bazán utiliza la imagen del ave apresada en la jaula del hogar familiar de Amparo en la niñez, libre solamente cuando ha conseguido la independencia económica, pero vestida de hombre y fuera de las miradas de los otros para constatar la imposibilidad de esa total libertad ansiada. Desde el punto de vista político y social, Amparo encarnará la imagen de la libertad, la nación republicana que se reconducirá en las últimas páginas de la novela hacia el símbolo de la madre patria, cuando el desorden emocional de la protagonista, como “alma impresionable combustible, móvil y superficial” (*La Tribuna* 105), se canalice positivamente gracias a la maternidad.

Obras citadas

- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotions*. 2^a ed., Edinburgh UP, 2014.
- Amores, Montserrat. “Representar a un pueblo en revolución (1844–1920).” *Palabras en acción: revolución, obrero, socialismo y federalismo (1843–1917)*, editado por Joan Serrallonga y Montserrat Amores, La Catarata, 2018, pp. 51–74.
- Ayala, María de los Ángeles. *Las colecciones costumbristas (1870–1885)*. U de Alicante, 1993. Repositorio Institucional de la U de Alicante, rua.ua.es/dspace/handle/10045/14597.
- Burdiel, Isabel. *Emilia Pardo Bazán*. Taurus, 2019.
- Burguera, Mónica. *Las damas del liberalismo respetable: los imaginarios sociales del feminismo liberal en España (1834–1850)*. Cátedra / U de València, 2012.

- Butler, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Traducción de Mª Antonia Muñoz, Paidós, 2007.
- Clarín (Leopoldo Alas). «*La Tribuna*»... *Sermón perdido (crítica y sátira)*. Librería de Fernando Fe, 1885, pp. 111–20. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sermon-perdido-critica-y-satira--o/html/pooooo09.htm.
- Díaz Lage, Santiago. “Dos versiones de «La cigarrera», texto olvidado de Emilia Pardo Bazán.” *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, vol. 4, 2006, pp. 355–84, revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/83.
- Dupláa, Christina. “«Identidad sexuada» y «conciencia de clase» en los espacios de mujeres de *La Tribuna*.” *Letras Femeninas*, vol. 22, nos. 1–2, 1996, pp. 189–201.
- “Emilia Pardo Bazán.” *El Globo*, 11 de agosto de 1883, p. 1.
- Enríquez de Salamanca, Cristina. “*Rosa la cigarrera de Madrid* (1872) de Faustina Sáez de Melgar como modelo literario de *La Tribuna* (1883) de Emilia Pardo Bazán.” *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, vol. 6, 2008, pp. 235–44, revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/145.
- Espigado Tocino, Gloria. “El discurso republicano sobre la mujer en el Sexenio Democrático, 1868–1874: los límites de la modernidad.” *Ayer*, vol. 78, 2010, pp. 143–68.
- . “Pasiones políticas: la representación de la mujer política en el siglo XIX.” *Historia Social*, vol. 81, 2015, pp. 151–68.
- Fuentes, Víctor. “La aparición del proletariado en la novelística española: sobre *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán.” *Grial*, vol. 31, marzo 1971, pp. 90–94.
- Gabriel, Pere. “Trabajador de oficio y política en el siglo XIX: el buen obrero y la ilustración autodidacta.” *En el nombre del oficio. El trabajador especializado: corporativismo, adaptación y protesta*, editado por Vicent Sanz Rozalén et al., Biblioteca Nueva, 2005, pp. 235–69.
- González Herrán, José Manuel. “La cigarrera y el militar: *Carmen* (1845), de Prosper Mérimée; *La Tribuna* (1883), de Emilia Pardo Bazán; y algunos textos más.” *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas*, Actas del V Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, editado por Enrique Rubio et al., PPU, 2011, pp. 193–206.
- . “*La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán, y un posible modelo real de su protagonista.” *Ínsula*, no. 346, 1975, pp. 6–7.
- Gullón, Germán. “Del naturalismo al modernismo.” *El narrador en la novela del siglo XIX*, Taurus, 1976, pp. 43–67.
- Henn, David. “Aspectos políticos de *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán.” *Estudios dedicados a James Leslie Brooks*, editado por J. M. Ruiz Veintemilla, Puvill, 1984, pp. 77–90.
- . *The Early Pardo Bazán: Theme and Narrative Technique in the Novels of 1879–89*. Francis Cairns, 1988.
- Jagoe, Catherine. “Sexo y género en la medicina del siglo XIX.” *La mujer en los discursos de género*, editado por C. Jagoe, A. Blanco y C. Enríquez de Salamanca, Icaria, 1998, pp. 306–67.
- Jover Zamora, José María. *Realidad y mito de la Primera República: el “gran miedo” meridional a la utopía de Galdós*. Espasa-Calpe, 1991.

- Labanyi, Jo. "Afectividad y autoría femenina: la construcción estratégica de la subjetividad en las escritoras del siglo XIX." *Espacio, Tiempo y Forma: Historia Contemporánea*, vol. 29, 2017, pp. 41–63.
- . *Género y modernización en la novela realista española*. Traducido por Jacqueline Cruz, Cátedra / U de Valencia / Instituto de la Mujer, 2011.
- McKenna, Susan M. "Reading Practices in Pardo Bazán's *La Tribuna*." *Letras Peninsulares*, vol. 17, no. 2–3, 2004–2005, pp. 559–70.
- Miguel González, Román. *La pasión revolucionaria: culturas políticas republicanas y movilización popular en la España del siglo XIX*. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2007.
- Pardo Bazán, Emilia. *Los Pazos de Ulloa: novela original, precedida de unos apuntes autobiográficos*. Daniel Cortezo, 1886, pp. 74–77.
- . "La cigarrera." *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, dirigido por Faustina Sáez de Melgar, Juan Pons, 1882, pp. 797–802. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctm756.
- . *La Tribuna*. Editada por Benito Varela Jácome, Cátedra, 1989.
- Patiño Eirín, Cristina. "Epifanías oratorias en *La Tribuna*, mujer nueva." *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, vol. 5, 2007, pp. 101–20, [revisitalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/114](http://vistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/114).
- . "Lectoras en la obra de Pardo Bazán." *Lectora, heroína, autora: la mujer en la literatura española del siglo XIX*, Actas del III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, editado por Virginia Trueba et al., PPU, 2005, pp. 293–306.
- Round, Nicholas G. "Naturalismo e ideología en *La Tribuna*." *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach (con motivo de sus XXI años de docencia en la Universidad de Oviedo)*, U de Oviedo, 1983, vol. 5, pp. 325–43.
- Santirso, Manuel. "A vueltas con la revolución." *Palabras en acción: revolución, obrero, socialismo y federalismo (1843–1917)*, editado por Joan Serrallonga y Montserrat Amores, La Catarata, 2018, pp. 27–50.
- Scanlon, Geraldine M. "Class and Gender in Pardo Bazán's *La Tribuna*." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 67, 1990, pp. 137–50.
- . "Ideología y experiencia femenina en *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán." *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental*, editado por Virginia Maqueira D'Angelo et al., Instituto U de Estudios de la Mujer / U Autónoma de Madrid, 1989, vol. 2, pp. 289–98.
- Scott, Joan W. "El eco de la fantasía: la historia y la construcción de la identidad." *Ayer*, vol. 62, no. 2, 2006, pp. 111–38.
- Sotelo Vázquez, Marisa. "Amparo lee periódicos: la función educativa de la prensa revolucionaria en *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán." *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa da Museo Emilia Pardo Bazán*, vol. 5, 2007, pp. 77–100.
- . *La cigarrera revolucionaria: La Tribuna de Emilia Pardo Bazán*. Ediciones del Orto / U de Minnesota, 2010.
- . "El personaje de Chinto en *La Tribuna*: entre la caracterización naturalista y la mirada aristocrática de doña Emilia Pardo Bazán." *Moenia*, 8, 2002, pp. 65–78.

- _____. “*¡Valencianos con honra!* de Palanca y Roca, hipotexto de «Ensayo sobre la literatura dramática revolucionaria», de *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán.” *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa da Pardo Bazán*, vol. 3, 2005, pp. 137–48, revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/article/view/49.
- Thion Soriano Mollá, Dolores. “Realismo y espacio urbano: notas sobre *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán.” *Anales de Literatura Española*, vol. 24, 2012, pp. 195–214.
- Tsuchiya, Akiko. “Deseo y desviación sexual en la nueva sociedad de consumo: la lectura femenina en *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán.” *La mujer de letras o la letraherida: textos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, editado por Pura Fernández y Marie L. Ortega, Servicio de Publicaciones del CSIC / U de Toulouse / Le-Mirail, 2008, pp. 137–50.