



Estudios Filológicos

ISSN: 0071-1713

efil@uach.cl

Universidad Austral de Chile

Chile

Mbarga, Jean-Claude

Semiotica del discurso en La tribuna (1882), de Emilia Pardo Bazán

Estudios Filológicos, núm. 40, septiembre, 2005, pp. 139-150

Universidad Austral de Chile

Valdivia, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=173413834010>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

 [Inicio Web Revistas](#)  [Web Biblioteca](#)  [Contacto](#)

Biblioteca UACH Sistema de Bibliotecas UACH Revistas Electrónicas UACH Sistema de Bibliotecas UACH Sistema de Bibliotecas UACH

 Artículos  Búsqueda artículos

[Tabla de contenido](#) [Anterior](#) [Próximo](#) [Autor](#) [Materia](#) [Búsqueda](#) [Inicio](#) [Lista](#)

 **Estudios filológicos**
ISSN 0071-1713 versión impresa

 [Como citar este artículo](#)
 [Agregar a favoritos](#)
 [Enviar a e-mail](#)
 [Imprimir HTML](#)

Estud. filol. n.40 Valdivia sep. 2005

Estudios Filológicos, N° 40, septiembre 2005, pp. 139-150

Semiótica del discurso en *La tribuna* (1882), de Emilia Pardo Bazán

Discourse semiotics in *La tribuna* (1882) by Emilia Pardo Bazán

Jean-Claude Mbarga

Universidad de Yaundé I, E.N.S. Departamento de Lenguas Extranjeras, Sección de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Cameroun. e-mails: jmbarga@cm.refer.org / jmbarga2004@yahoo.fr

El propósito del presente trabajo es demostrar la importancia del discurso como mediación en *La tribuna* (1882), de Emilia Pardo Bazán, a través del estudio de los actos de lenguaje ilocucionarios como ingredientes narrativos que participan de pleno derecho en la historia y que dan acceso a las significaciones profundas de la obra. Este es el propósito del presente trabajo.

Palabras clave: semiótica, discurso, actos de lenguaje, ilocucionarios, mediación, relato.

the novel.

Key words: semiotics, discourse, speech acts, illocutionary, mediation, story.

Entre las numerosas novelas de Emilia Pardo Bazán, *La tribuna* (1982)¹ es ciertamente una de las que ha suscitado más interrogaciones de parte de la crítica literaria contemporánea. No obstante, es raro observar que ésta casi no se ha preocupado por la importancia en esta obra de la producción del discurso como mediación en el sentido que Edmond Cros (1990: 23-25, y 1997) otorga al término, es decir, como medio de acceso a algunas significaciones profundas.

¿Cómo, a partir de la producción del discurso de los personajes, se puede "leer" *La tribuna*? He aquí la pregunta fundamental que sirve de hilo conductor de mi reflexión en el presente trabajo. En algunas novelas se observa que, además del narrador asumen los personajes de modo consistente la función narradora a través de diálogos, la noción de acto de lenguaje adquiere una gran importancia. Según Françoise Armengaud (1990: 77), la teoría de los actos de lenguaje, que se sitúa en la pragmática de tercer grado, tiene como punto de partida la convicción de que la unidad mínima de la comunicación humana no es ni una frase, ni otra expresión, sino el cumplimiento de unos determinados actos.

Cabe observar que en la novelística decimonónica es un fenómeno corriente la producción del discurso por el personaje a lo largo del relato mediante un acto de lenguaje, que es la unidad mínima básica de la comunicación lingüística (Lyotard 1979: 25) por la cual el personaje manifiesta, en palabras de Milagros Ezquerro (1983: 152-157), el cumplimiento de la función fática. Según Gonzalo Abril *et al.* (1989: 171), el lenguaje "produce relaciones intersubjetivas y al mismo tiempo es su producto (...) En cuanto acto, el lenguaje cumple la función de significar, de otorgar el sentido". Pero sin querer entrar en las diversas disquisiciones epistemológicas y divergencias taxonómicas que ha habido en torno a la teoría de los actos de lenguaje², lo que suscita el presente trabajo, en un ambiente de aparente banalidad de los actos de lenguaje ilocucionarios, es la importancia de los actos ejercitivos, comisivos y veredictivos como verdaderos hilos conductores de la trama narrativa en *La tribuna*, obra cuyo argumento paso a presentar a continuación, como para refrescar la memoria valiéndome del siguiente compendio de Pedraza y Rodríguez (1993: 758):

La tribuna tiene como protagonista a Amparo, obrera de una fábrica de tabacos de La Coruña. En ella encarna doña Emilia la defensa de los derechos de la clase trabajadora y de la mujer; el personaje participa activamente en las inquietudes políticas que agitan a España tras la Gloriosa.

A través de la protagonista conocemos diversos ambientes. Se nos habla de las míseras condiciones de su vida familiar. Su contacto con la clase burguesa, a raíz de sus amores con Baltasar Sobrado, sirve para marcar la contraposición entre las aspiraciones revolucionarias de los trabajadores y el conservadurismo de las clases acomodadas (...)

A pesar de sus arranques revolucionarios, Amparo, *La tribuna*, siempre se ha sentido atraída por las clases altas y, cuando se enamora del teniente Baltasar Sobrado, aspira a integrarse en ellas. Pero su condición de obrera la condena al fracaso. Su amante la seduce y la abandona. Sus ansias de superación se verán totalmente burladas y la abocarán a un activismo político más intenso, con una más agudizada conciencia de clase. Simbólicamente, el hijo de Amparo nace el mismo día del advenimiento de la república, con lo que se nos ofrece una perspectiva esperanzadora³.

Cabe señalar que *La tribuna* se inscribe en la corriente naturalista. Según observa acertadamente Nelly Clemessy, en esta obra la Pardo Bazán "utiliza junto con la consulta de documentos históricos su trabajo personal de investigación sobre la manufactura de tabacos de La Coruña" (Clemessy 1981: 314).

respecto observa acertadamente José García López (1990) que "el mérito de la producción novelística de Pardo Bazán reside sobre todo en la expresión". Por lo que el presente trabajo se sitúa en esta perspectiva de proporcionar unas claves de "lectura" de *La tribuna* a partir de los actos de lenguaje ilocucionarios ejercitivos, comisivos y veredictivos.

1. LOS EJERCITIVOS

Abundando en el sentido de John Austin (1970: 157), los actos de lenguaje ejercitivos son aquellos que consisten en formular una decisión en favor o en contra de una serie de acciones: ordenar, mandar, amenazar, abogar por, suplicar, implorar, aconsejar, recomendar, pedir, nombrar, proclamar, replicar, etc. Se caracterizan por su fuerza coercitiva, ya que, en palabras de Gonzalo Abril *et al.* (1989: 184-185), sirven para "el cumplimiento de actos de autoridad"⁴ y tienen una relación estrecha con la función dramática⁵ o de actuación de los personajes.

En *La tribuna*, lo ejercitivo se desprende de las sugerencias, las advertencias y los mandos.

1.1. *Las sugerencias*. Aparecen como hilos conductores en el marco del desarrollo de los temas de la revolución, la intolerancia religiosa, el materialismo de los Sobrado y la relación amorosa entre Baltasar Sobrado y Amparo Roséndez. Se pueden destacar tres ejes de manipulación entre los personajes: Amparo Roséndez y el pueblo, Enrique Borrén y Baltasar Sobrado, Dolores Sobrado y Baltasar Sobrado.

La revolución y la intolerancia religiosa constituyen las claves significativas que ponen de relieve las relaciones entre Amparo Roséndez y el pueblo. La atmósfera en que evolucionan los personajes es favorable a la sublevación del proletariado. Por lo mismo, algunos periódicos incitan a la sedición contra el gobierno: "Y si no bastan las palabras corrámonos a las armas y derramemos la última gota de nuestra sangre" (77).

Amparo Roséndez aparece como la instigadora principal a la rebelión, y esto explica el que ella sea la emisora fundamental de la mayoría de los discursos que llaman a la sublevación: "(...) ¡Ciudadanas, es preciso sacudir el yugo con nobleza y energía cuando venga lo que se aguarda! ¿Eh, chicas?" (95); "¡Conversación! Mira tú: en París, de Francia, el cuento ese de la Comun... ¡Anda si pusieron lo de arriba abajo! ¡Anda si se sacudieron! No quedó cosa con cosa...; así, así debemos hacer aquí, si no nos pagan" (204); "(...) Lo que digo es que... hay que tener hígados, y no dejarse sobar ni que le echen a uno el yugo al cuello sin defendérse... Lo que digo es que, cuando no le dan a uno por bien lo suyo, lo muy suyo..., lo que tiene ganado y reganado... Cuando no se lo dan, si uno no es tonto..., lo pide..., y si se lo niegan..., lo coge" (205); "No nos comerán -grita-. Vamos a tirarles piedras, a lo menos tengamos ese gusto" (211).

Todas esas declaraciones de Amparo catalizan, desde el punto de vista perlocucionario, el despertar de la conciencia de las operarias de la fábrica de cigarros en Marinela, como se puede observar, por ejemplo, a través de las siguientes reacciones:

- "Eso, clarito.
- Tienes razón. Nosotros hacemos cigarros, ¿eh?, pues bien regular es que nos abonen lo nuestro.
- No, y apuradamente no es ley de Dios esa desigualdad y esa diferencia de unos zampar y ayunar otros.
- Lo que es yo, mañana, o me pagan o no entro al trabajo" (205).

Cabe precisar que las operarias no se contentan con esas reacciones discursivas, sino que bajo la influencia de Amparo arman una huelga contra la administración de la fábrica de cigarros (cap. XXXIV).

En el ámbito de la intolerancia religiosa, es también Amparo quien incita a la masa mariniana a que arremeta físicamente contra los religiosos protestantes (cap. XXIV):

⁴"Con los protestantes. A sacos".

La agresión física de los protestantes por el pueblo pone de manifiesto el poder de manipulación que tiene Amparo sobre este último, a la vez que refleja la situación de intolerancia religiosa que conoció España en aquel entonces (Jover Zamora).

Otro eje de manipulación es el que se observa entre Enrique Borrén y Baltasar Sobrado. Enrique es quien incita a Baltasar a que emprenda un amorío con Amparo:

"Entreténgala usted -aconsejó maquiavélicamente Borrén- y distrágase por otro lado.
¿Va usted a vivir así a su edad? ¡Pues no faltaba más, hombre!" (...)
"Principio quieren las cosas, hombre" (105).

Estas sugerencias suscitan un deseo en Baltasar Sobrado, como se puede leer a través de las siguientes declaraciones suyas, que culminan más tarde en la relación amorosa con Amparo: "Reparen ustedes, señores...; la chica es una perla; dentro de dos años nos mareará a todos" (49); "Mucho más guapa está -declaró Baltasar" (59).

En cierta medida, se puede decir que la propia Amparo participa también en ese eje de manipulación, ya que exhorta a Baltasar a que se case con ella (190), aunque, desafortunadamente, no consigue este casamiento por lo mismo que se rompe finalmente la relación amorosa.

El materialismo de los Sobrado es manifiesto en las relaciones entre Dolores Sobrado y su hijo Baltasar. Es otro aspecto que pone de realce la fuerza de lo ejercitivo a través de las sugerencias. Ante la certeza de que los García -otra familia aristocrática- se van a enriquecer en el futuro, Dolores exhorta a su hijo a que se case con Josefina García, la hija mayor, para aumentar la fortuna familiar: "Chico, ¿no sabes que las de García... ¡pásmate! Ganan el pleito en el Supremo?

Lo sé de fijo por el mismo abogado de aquí. (...) Baltasarito, hijo, van a calzarse ciento y no sé cuántos miles de duros, si ganan" (198).

Al final, Baltasar obedece a su madre, ya que se va a Madrid con Josefina García.

Para resumir, con respecto a los temas de la revolución, la intolerancia religiosa, el materialismo y el amor, debe decir que las sugerencias dan cuenta de unas relaciones de autoridad que subrayan la manipulación de unos personajes por otros mediante el discurso, con una incidencia en lo actancial.

1.2. *Las advertencias.* Son los actos de lenguaje por los cuales se llama la atención o se señala algo, trátese de avisos o amenazas. En la obra aparecen las advertencias -junto con las sugerencias- como configuraciones discursivas de manipulación que relacionan fundamentalmente a la guardia civil con el pueblo y a Baltasar Sobrado con Amparo Roséndez.

La represión y el miedo caracterizan el ambiente sociopolítico de la obra, en que las relaciones entre la administración de la fábrica y el proletariado dejan patente cierto darwinismo social, que evidencia el que la fuerza tiene prelación sobre el derecho. La guardia civil, al servicio de los administradores de la fábrica, constituye un verdadero instrumento de disuasión, un aparato represivo de Estado contra cualquier conversación política o cualquier intento de rebelión de parte de los obreros:

"¡Chis! ¡Por Dios! -suplicó Josefina-. Estamos llamando la atención... Luego dirán que nos metemos en política" (101); "(...) se les ruega que despejen el local en buen orden y sin ocasionar disturbios... De lo contrario, la guardia va a proceder al despejo" (208).

A través de esas declaraciones se lee en filigrana las huellas de la famosa "represión sistemática" de aquella época (Jover Zamora, Espados Burgos y Urquijo Goitia 1990).

En el marco de la relación amorosa entre Baltasar Sobrado y Amparo, las advertencias las

"(...) Si te escapas siempre de mí, si parece que te doy miedo, no tendrá nada de extraño que yo me vaya también al paseo, o a donde se me ocurra. Ya lo sabes (...) ¿Me voy al paseo? (...) -Que te portes mejor..." (189).

Sin embargo, a pesar de este tono amenazador, se nota a veces cierta suavidad y voluntad de persuasión en el discurso de Baltasar Sobrado, quien llega hasta comprometerse, como se puede observar en el siguiente diálogo fatídico con Amparo, la Tribuna:

"No sería yo el primero, ni el segundo, que se casase con... Hoy no hay clases.
-Y su familia..., su familia... ¿Piensa usted que no se desdeñarían de una hija del pueblo?
-¡Bah!... ¿Qué nos importa eso? Mi familia es una cosa, yo soy otra -repuso Baltasar, impaciente.
-¿Me promete usted casarse conmigo? -murmuró la inocentona de la oradora política.
-¡Sí, vida mía! -exclamó él, sin fijarse casi en lo que le preguntaban, pues estaba resuelto a decir amén a todo.
Pero Amparo retrocedió.
-¡No, no! - balbuceó, trémula y espantada-. No basta el jarabe de pico... ¿Me lo jura usted...? (...) -Lo juro" (190).

Cabe decir, pues, que en Baltasar Sobrado lo ejercitivo está en relación estrecha con casi todas las modalidades de eficiencia del sujeto del hacer, esto es, el deseo, el poder de actuación y el tacto⁶. A través de esos discursos, Baltasar alcanza cierta performance, es decir, consigue una operación del hacer que realiza una transformación de estado (Le Groupe d'Entrevernes 1979: 16), a saber, una modificación del hacer de Amparo y, por ende, de sus relaciones con el amante. De ahí la siguiente actitud final de ambos amantes, relatada con cierto detallismo descriptivo: "Una cabeza pesada, cubierta de pelo copioso y rizo, descansaba ya sobre su pecho [de Baltasar], y el balsámico olor de tabaco que impregnaba a la Tribuna le envolvía. Disipáronse sus escrúpulos y reiteró los juramentos y las promesas más solemnes" (190).

1.3. *Los mandos*: Son enunciados a través de los cuales se impone o se propone una determinada actitud o conducta. Destacan esencialmente los mandatos y las órdenes de Amparo Roséndez hacia Chinto y Baltasar Sobrado, como para evidenciar el autoritarismo y la altivez de Amparo, así como las relaciones de verticalidad que hay entre esa mujer y sus admiradores.

Casi todos los mandos de Amparo a Chinto son órdenes que no le dejan a éste la posibilidad de no conformarse con lo que se le pide. Estas órdenes se explican también por la repugnancia que manifiesta Amparo para con Chinto, que es muy feo:

"(...) Y ya te aviso que no me vuelvas a pudrir la sangre con tus compañías... [...] Anda a vender barquillos, que ahí en el paseo hay quien compre, y en la fábrica maldito si sacas un real en toda la tarde..." (71); "¡Vete de ahí -le gritó- ; vete, maldito, que nos apestas! ¡Anda, pellejo, despabílate!" (91); "¿A qué entras aquí, a ver? -gritó la cigarrera -¿Qué se te ofrece? (...) -¿Acabarás hoy o mañana? Habla expedito, que parece que estás comiendo sopas. (...) -¡Mira..., si no te quitas de delante, te repelo, hago contigo una desgracia! -gritó, ya furiosa, Amparo, dando al mozo, que estaba próximo a la puerta, un soberano empellón para arrojarlo del aposento" (128); "Sal, sal de ahí, bruto... ¡Quieres condenarme!" (233).

La ascendencia manifiesta de Amparo sobre Chinto es uno de los ingredientes narrativos que favorecen la relación amorosa con Baltasar Sobrado.

Con respecto a Baltasar Sobrado, los mandos de Amparo son exigencias, que van desde un comportamiento de gentleman -como se haría para con una mujer noble, según anhela la propia Amparo- hasta una relación amorosa que culmina en el matrimonio:

"Estéso usted quieto... Y ya van dos veces que se lo digo, caramba. (...)

conservar la conducta. ¿A que no hace usted eso con la de García, ni con las señoritas de la clase de usted?" (167); "Ahora (...) es justo que me cumplas la palabra" (199); "Habla claro... ¿Nos casamos o no?" (200).

Pero, a diferencia de Chinto, quien se encuentra por completo bajo el yugo de Amparo, Baltasar consigue no conformarse algunas veces con lo que se le exige. Prueba de ello es, por ejemplo, el que en el capítulo XXXIII se niega a comprometerse, y abandona a Amparo después de una entrevista tumultuosa.

A la postre, cabe aseverar que lo ejercitivo está en relación estrecha con casi todas las modalidades de eficiencia del sujeto del hacer, a saber, el deseo, el poder de actuación y el tacto. Tiene lo ejercitivo una incidencia fundamental en la trama narrativa de esta obra que gira en torno a la función dramática de los personajes autoritarios o manipuladores que acabo de examinar. En cierta medida, se puede decir, desde el prisma de la programación narrativa, que lo ejercitivo recalca la potencia actuacional del personaje central en 'situación' constante.

La incidencia de lo ejercitivo en el hacer de los personajes me ha llevado a una lectura ideológica de la obra. A lo largo del relato, el autoritarismo de la mujer aparece como un fenómeno recurrente. En efecto, además de Amparo, esta actitud se observa también en Dolores Sobrado hacia sus hijos (55 y 102), la señora Roséndez frente a Amparo (42, 196, 197) y Chinto (92). No sería exagerado leer en filigrana, a través del feminismo manifiesto en esta obra, el que se aboga en pro de una sociedad matriarcal, en que la mujer sería la que manda.⁷

2. LOS COMISIVOS

Abundando en el sentido de Austin, los actos de lenguaje comisivos (Austin 1970, Armengaud 1990) son aquellos que comprometen al hablante a una serie de acciones determinadas: prometer, hacer voto de, comprometerse por contrato, garantizar, jurar, etc. En la obra, estos actos se manifiestan con una gran fuerza ilocutoria en la protagonización de algunos personajes, de manera destacada a través de las promesas, que implican una garantía de realización inmediata o ulterior. Ellas en la trayectoria narrativa de Amparo aparecen como hilos conductores, quien es el personaje que más promesas emite, en sus relaciones a veces tumultuosas con Chinto y Baltasar, y también con respecto al trabajo de la fábrica de cigarros.

Lo comisivo viene como para recalcar toda la repugnancia que siente Amparo hacia Chinto, así como su determinación de distanciarse de él: "-¡Mira..., si no te quitas de delante, te repelo, hago contigo una desgracia!" (128); "Se los restregaré [los cuartos] por la cara" (129).

Las apostillas respectivas del narrador, que vienen inmediatamente a continuación de ambas intervenciones, recalcan la animosidad de Amparo hacia Chinto: "-gritó, ya furiosa, Amparo, dando al mozo, que estaba próximo a la puerta, un soberano empellón para arrojarlo del aposento" (128) y "respondió Amparo, con magnífico desdén" (129).

Con respecto a Baltasar, las promesas de Amparo son esencialmente resoluciones agresivas que se sitúan en un contexto de venganza, tras el engaño y el abandono de que ha sido víctima de parte del amante contra quien se propone armar un escándalo:

"el día menos pensado... -pronunció- cuando te vea en las Filas o en la Calle Mayor..., me cojo de tu brazo delante de las señoritas, ¿yo es?, y canto allí mismo, allí..., todo lo que pasa. Y cuando venga la nuestra..., o te hacemos pedazos, o cumples con Dios y conmigo. ¿Entiendes, falsario?" (200); "(...)Y si viene la federal..., (...) te mato, ¿yo es?, para que vayas más pronto al infierno" (200); "Si algún día..., si pronto... viene la República..., la santa federal, ¡así Dios me salve!, Ana, lo arrastro" (214); "¡Que adónde voy! Pues a apedrearles la casa, para que lo sepas" (222).

En el marco de lo comisivo, la revolución y la intolerancia religiosa constituyen las claves significativas que más ponen de relieve las relaciones entre Amparo Roséndez y el pueblo. Lo comisivo aparece como un elemento que participa de la representación y la función dramática de Amparo. Recíprocamente, el comisivo es el medio mediante el cual la actitud

en esta obra hay una relación estrecha entre lo comisivo y la adquisición de la competencia modal del hacer, virtualizante (el deber-hacer y/o el querer-hacer) o actualizante (el poder-hacer y el saber-hacer).

Lo comisivo tiene una gran incidencia en la trama narrativa de la obra, si nos atenemos a la serie de estados y transformaciones que se encadenan en la base de una relación Sujeto/Objeto. Por ejemplo, es lo comisivo un resorte discursivo que favorece el ingreso de Amparo en la fábrica de cigarros de Marineda, por mediación de Enrique Borrén: "Sí, hija..., se hará lo posible, ¿eh? Por servir a una morena tan sandunguera..." (59).

Así, lo comisivo está en la base de la transformación de estado de Amparo, quien pasa de una chica vagabunda de Marineda a una obrera de la fábrica. Esta etiqueta la lleva luego a lo largo de la obra. El ingreso de Amparo en la fábrica constituye el catalizador de la organización y realización de una serie de acciones tales como la agresión de los curas protestantes (capítulo XXV) y la huelga en la fábrica (capítulo XXXIV). Los actos comisivos de Amparo y de otras operarias son elementos de ratificación de estas acciones. Se puede leer por ejemplo: "Lo que es yo, mañana, o me pagan o no entro al trabajo" (205); "(...) Estamos resueltas, pero resueltas de verdá, a conseguir que nos abonen nuestro jornal..." (208).

De una manera general, cabe decir que desde el punto de vista actancial, lo comisivo recalca la función dramática y el papel de personaje central que desempeña Amparo Roséndez en la novela. Por lo mismo, se puede aseverar que los actos comisivos dan cuenta de un fenómeno de subyugación patente, a través de la influencia que sufren algunos personajes y, en cierta medida, de su situación de inferioridad con respecto a Amparo Roséndez quien les dicta su ley⁸.

3. LOS VEREDICTIVOS

En el sentido de Austin, los veredictivos consisten en pronunciar un juicio (veredicto) basado en la evidencia o en buenas razones sobre unos hechos y su carácter axiológico. En la obra estos actos se manifiestan a través de las descripciones, críticas y sentencias.

3.1. Las descripciones aparecen en forma de evaluación, estimación y caracterización, y las que se hacen de Amparo Roséndez son esencialmente prosopografías y etopeyas que ponen de relieve lo positivo de su personalidad (belleza física y buen arte oratorio en el marco del activismo sindical). Tenemos, por ejemplo, las siguientes descripciones: Por el narrador: "La fábrica de tabacos de Marineda fue centro simpatizante (como ahora se dice) para la federal. (...) Amparo fue de las más apreciadas, por el sentido que daba a la lectura; (...) Su lengua era suelta, incansable su laringe, robusto su acento. Declamaba, más bien que leía, con fuego y expresión (...)" (76);

por Lola Sobrado:

"(...) es hermosa y reúne mucha gracia" (70);

por Baltasar Sobrado:

"(...) la chica es una perla; dentro de dos años nos mareará a todos" (49); "Pues ¿qué haces tú? ¿Robar los corazones?" (59); "(...) Mucho más guapa está" (59); "Pero se me hace muy cargante [Amparo] con estas cosas políticas" (107); "Pues esta chica aún politiquea más que los barbudos" (124);

por Borrén :

"(...) una chica tan sandunguera... Vas a valer más pesetas con el tiempo..." (59); "(...) ¡Olé y qué guapa se pone todos los días, hombre!" (107).

Hay una oposición antitética entre estas descripciones y la presentación despectiva de todo lo que rodea a Amparo, precisamente en el capítulo II (40-43), a ejemplo de su familia cuya historia era "la historia de la pobreza y de la incuria narrada en prosa por una multitud de objetos feos" (41).

Cabe observar que estos discursos descriptivos modalizan la actuación de Amparo, ya que el medio ambiente miserable en que vive condiciona su 'querer hacer', a saber, su deseo de cambiar su situación. La modalización de la actuación de Amparo es, por tanto, la modalización de su voluntad de cambio.

3.2. Las críticas aparecen fundamentalmente en forma de insultos, reproches, acusaciones, y vienen como para subrayar la importancia de Amparo como foco de atención de los demás personajes, sobre todo el proletariado, quien le reprocha su comportamiento revolucionario, el hecho de meterse con la aristocracia y de comprometerse en política. Así tenemos, por ejemplo, las siguientes críticas contra Amparo:

por Baltasar:

"Pero se me hace muy cargante [Amparo] con estas cosas políticas" (107); "Pues esta chica aún politiquea más que los barbudos" (124);

por Josefina García:

"(...) No merece la pena; es el tipo de una cocinera, como todas las de su especie" (70); por Ana: "Es el demonche. Ella sola levanta la piedra" (210).

Estas críticas se oponen al 'querer hacer' de Amparo, ya que el proletariado no está convencido de que ella pueda cambiar el orden social. Pero no inciden estas críticas en el comportamiento de Amparo, a pesar del fracaso final de ésta.

3.3. Las sentencias aparecen en forma de dictámenes, de resoluciones judiciales o de condenas, con respecto a Amparo y al proletariado. Sobre Amparo son prolépticas las sentencias, ya que aparecen en forma de predicciones: "la chica es una perla; dentro de dos años nos mareará a todos" (49); "esta pollita nos va a dar muchos disgustos" (49); "Tú te quedarás pobre, y el señorito se irá riendo" (197).

Las sentencias acerca del proletariado dan cuenta de la imposibilidad de cambio de la situación social: "¡Está el mundo perdido! -decía la maestra del partido de Amparo (...) -¡Está el mundo revuelto, muchachas!" (149); "-¡Condenar el alma por mil pesos ! Yo tampoco, chicas -intervenía la maestra" (150); "la monarquía era un yerto cadáver, sentenciado por la civilización a no abandonar su tumba" (174); "el que está debajo, mujer, debajito se queda" (204).

Por lo general, cabe decir que los actos de lenguaje veredictivos, además de que contribuyen a la representación de los personajes, vienen, en el ámbito de la programación narrativa, como para recalcar el fatum social que sufre el proletariado, por lo mismo que dejan patente la oposición entre el 'ser' de Amparo, mujer de la clase baja, y su 'querer hacer', esto es, su deseo de cambiar de estatuto social casándose con Baltasar Sobrado, hombre de la clase alta. Se nota, pues, que en Amparo el 'querer hacer' y el 'poder hacer' fracasan ante el 'ser', y esto explica en cierta medida el desenlace de la obra, a saber, el fracaso de la protagonista. Este desenlace lo favorece la coexistencia sicológica armoniosa entre el "hacer" y el "ser" en Baltasar, un hombre de la clase alta quien abandona a una proletaria para casarse en toda lógica con una mujer de la clase alta como él. Esto viene como para recalcar la oposición entre Baltasar y Amparo y, por ende, la imposibilidad de una relación matrimonial entre ellos. Así pues, a través de lo veredictivo se lee en filigrana cierta contraposición entre las aspiraciones revolucionarias de los trabajadores y el conservadurismo de las clases acomodadas.

Se desprende del presente estudio que en *La tribuna* lo ejercitivo, lo comisivo y lo veredictivo constituyen mediaciones discursivas importantes que dan acceso a las significaciones profundas de esta obra que son dialécticas, simbólicas e ideológicas. Cabe afirmar, en consecuencia, que lejos de situarse en un marco magmático de trivialización e indiferenciación semántica, el discurso en esta obra constituye un verdadero lugar del significado.

NOTAS

¹ Señalo que es la edición que cito a lo largo del presente trabajo.

Caparrós 1987; Victoria y Escandel 1996; Reyes 2000.

³ Pedraza y Rodríguez 1983. Para más informaciones sobre el contenido de esta novela, remito, entre otros, a Goyanes, Bazán, Madrid, Publicaciones españolas, 1971; Jácome, *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*, anejo XXII de *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Santiago de Compostela, 1973; Etreros, "El naturalismo español en la década de 1881-1891", en AA: VV. *Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, Madrid, C.S.I.C., Anejos de la RL 38, 1997: 49-131; Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y realismo*, Barcelona, Crítica, 1982: 410.

⁴ Sobre la noción de autoridad, también remito a Chantal Delsol (*L'autorité*, Paris, P.U.F.) 1994.

⁵ Tomo esta expresión de Milagros Ezquerro.

⁶ Sobre la noción de "modalidades de eficiencia del sujeto del hacer", esto es, el devoirfaire, el vouloir-faire, el pouvoir-faire y elsavoir-faire. Véase Le Groupe d'Entrevernes 1979, Joseph Courtés 1977 y 1991.

⁷ Cabe señalar que ésta no es sino una vertiente del feminismo que se manifiesta de varias maneras, según los escritores, e incluso en el mismo escritor. Por ejemplo, en el caso de Pedro Antonio Alarcón en *El sombrero de tres picos*, se alaba la fidelidad de la esposa a la vez que se condena el adulterio del esposo. Sobre este particular remito a Jean-Claude Mbarga (1997).

⁸ Este fenómeno de subyugación es recurrente en la novelística española decimonónica. Véase, por ejemplo, Jean-Claude Mbarga 2000: 185. ("Doña Perfecta de Benito Pérez Galdós: disquisiciones sobre un coso de eponomía paradójica". Iris, Université Paul Valéry, Montpellier III).

OBRAS CITADAS

Abril, Gonzalo, Jorge Lozano *et al.* 1989. *Análisis del discurso*. 3^a ed. Madrid: Cátedra.

Armengaud, Françoise. 1990. *La pragmatique*. 2^a ed. Paris: P.U.F.

Austin, John. 1970. *Langshaw Quand dire c'est faire*. Paris: Seuil.

Baquero Goyanes, Mariano. 1971. *Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Publicaciones españolas.

Cervoni, Jean. 1987. *L'énonciation*. Paris: P.U.F.

Clemessy, Nelly. 1981. *Emilia Pardo Bazán como novelista*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Courtés, Joseph. 1977. *Introduction à la sémiotique narrative et Discursive*. Paris: Hachette Supérieure.

_____. 1991. *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*. Paris: Hachette Supérieure.

Cros, Edmond. 1990. *De l'engendrement des formes*. Montpellier, CERS: Université Paul Valéry.

_____. 1997. *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Buenos Aires: Corregidor.

Delsol, Chantal. 1994. *L'autorité*. Paris: P.U.F.

Domínguez Caparrós, José. 1987. "Literatura y actos de lenguaje". J. A. Mayoral, ed.

- Espadas Burgos, Manuel, José Ramón Urquijo Gotilla. 1990. *Historia de España. Guerra de la Independencia y época constitucional (1808-1898)*. Madrid: Gredos.
- Etreros, Mercedes. 1977. "El naturalismo español en la década de 1881-1891". AA. VV. *Estudios sobre la novela española del siglo XIX*. Madrid: C.S.I.C. Anejos de la RL 38. pp. 49-131.
- Ezquerro, Milagros. 1983. *Théorie et fiction. Le nouveau roman hispano-Américain*. Montpellier C.E.R.S: Université Paul Valéry.
- García López, José. 1990. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Vicens-Vives.
- Jover Zamora, José María, coord. *Historia de España: La era isabelina y el sexenio democrático (1834-1874)*. 2^a ed. Madrid: Espasa-Calpe, tomo XXXIV.
- Le groupe d'entrevernes. 1979. *Analyse sémiotique des textes*. Paris: Presses Universitaires de Lyon.
- Lyons, John. 1980. *Semántica*. Barcelona: Teide.
- Lyotard, J.F. 1979. *La condition post-moderne*. Paris: Minuitp. 25.
- Mbarga, Jean-Claude. 1997. "Lo ejercitivo en *El sombrero de tres picos*. Pedro Antonio de Alarcón". *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*. 22-71.
- _____. 2000. "Doña Perfecta de Benito Pérez Galdós: disquisiciones sobre un caso de eponimia paradójica". Iris: Université Paul Valéry. Montpellier III. 185.
- Pardo Bazán, Emilia. 1982. *La tribuna*. 3^a ed. Madrid: Taurus.
- Pedraza Jiménez, Felipe B, Milagros Rodríguez Cáceres. 1983. *Manual de literatura española. VII. Epoca del Realismo*. Navarra: Cénlit.
- Reyes, Graciela. 2000. *El abecé de la pragmática*. 4^a ed. Madrid: Arco Libros.
- Rico, Francisco. 1982. *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y realismo*. Barcelona: Crítica.
- Searle, John R. 1972. *Les actes de langage*. Paris: Hermann Editeurs des Sciences et des Arts.
- _____. 1972. *Sens et expresión*. Paris: Minuit.
- Varela Jácome, Benito. 1973. *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*. Anejo XXII de *Cuadernos de estudios gallegos*. Santiago de Compostela.
- Victoria, M. y V. Escandel. 1996. *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel.