



COMILLAS
UNIVERSIDAD PONTIFICIA

ICAI

ICADE

CIHS

LA MUJER PROLETARIA EN *NANA* Y *LA TABERNA* DE
ÉMILE ZOLA.
ENTRE ASCENSO SOCIAL Y HERENCIA DEL MEDIO

Autora: Alejandra María de Marco Monereo

Director: Dr. José Luis Aja Sánchez

Madrid, junio de 2022

Departamento de Traducción e Interpretación y Comunicación Multilingüe

TRABAJO DE FIN DE GRADO

AGRADECIMIENTOS

A José Luis Aja, por su paciencia y diligencia. Por haberme orientado a lo largo de esta investigación, por haberse implicado y por haberme brindado su imprescindible apoyo.

A todos los profesores que he tenido a lo largo de estos cuatro años. Por haber contribuido a mi formación profesional y personal.

A todos mis compañeros y amigos que han hecho este viaje tan ameno y a los que voy a echar de menos.

Por último, a mi familia, por todo lo que me han dado y por haber sido mi pilar y mi guía para lograr mis objetivos en la vida.

A mis padres, a mis cuatro abuelos, a mi hermano y a mi novio.

RESUMEN

Émile Zola (1840-1902) nos muestra a través de las novelas *L'Assommoir* (1877) y *Nana* (1880) la realidad acerca de la condición de la mujer de clase trabajadora en la Francia del siglo XIX. Este estudio analizará, a través de contextos ideológicos e históricos, los retratos femeninos de las protagonistas de ambas novelas. Aprovechando que ambas mujeres son elementos representativos del fresco social de su época, la lavandera y la prostituta, podremos mostrar diferentes aspectos de sus vidas y la relación con sus respectivos entornos. Para ello, efectuaremos el estudio de ambos retratos a través de un análisis empírico con la ayuda de los parámetros establecidos por Sánchez-Labela: dimensión física, psicológica y social.

Palabras clave: naturalismo, Segundo Imperio, clase trabajadora, Émile Zola, retrato femenino, contexto sociocultural, contexto socioeconómico

Émile Zola (1840-1902) shows us through the novels *L'Assommoir* (1877) and *Nana* (1880) the reality of the condition of working-class women in nineteenth-century France. This study will analyse, through ideological and historical contexts, the female portraits of the protagonists of both novels. Taking advantage of the fact that both women are representative elements of the social fresco of their time, the washerwoman and the prostitute, we will be able to show different aspects of their lives and their relationship with their respective environments. To do so, we will study both portraits through an empirical analysis with the help of the parameters established by Sánchez-Labela: physical, psychological and social dimensions.

Keywords: naturalism, Second Empire, working-class, Émile Zola, female portrait, socio-cultural context, socio-economic context

Índice

Tabla de contenido

AGRADECIMIENTOS	2
RESUMEN	3
OBJETIVOS	5
INTRODUCCIÓN. ÉMILE ZOLA: <i>L'ASSOMMOIR</i> (1877) Y <i>NANA</i> (1880). CONTEXTO IDEOLÓGICO E HISTÓRICO	6
MARCO TEÓRICO	11
METODOLOGÍA	16
NANA Y GERVAISE. LAS CLASES POPULARES EN EL SEGUNDO IMPERIO A TRAVÉS DE DOS RETRATOS FEMENINOS	17
1.1. DIMENSIÓN FÍSICA.....	17
2.1. DIMENSIÓN PSICOLÓGICA	35
3.1. DIMENSIÓN SOCIOLÓGICA.....	40
CONCLUSIONES	47
BIBLIOGRAFÍA:	49

Objetivos

La finalidad de este trabajo es la de efectuar un estudio comparativo de dos novelas del universo *Rougon-Macquart* de Émile Zola, estableciendo un paralelismo entre ambos personajes protagonistas. El principal objetivo de esta investigación es ahondar en los detalles brindados por el autor acerca de la condición de la mujer de clase trabajadora en la Francia de mediados del siglo XIX. En esta ocasión se emplearán las novelas *L'Assommoir* (1877) y *Nana* (1880), dos de las obras de mayor renombre de la saga *Rougon-Macquart* y cuyas protagonistas son personajes femeninos.

Aprovechando que ambas mujeres son elementos representativos del fresco social de su época, la lavandera y la prostituta, podremos mostrar diferentes aspectos de sus vidas y la relación con sus respectivos entornos. También cabe destacar que Gervaise y Nana son madre e hija y resultará interesante descubrir la evolución profesional, sentimental y social de ambas teniendo en cuenta su origen y puntos de partida comunes: la clase trabajadora. Si bien ambas comparten el mismo objetivo vital, que no es otro que el de escapar de la pobreza, nos planteamos las siguientes preguntas: ¿Qué fórmula o estrategia emplean estos personajes para prosperar? ¿Seguirán las mismas estrategias para lograrlo? ¿Qué dificultades deberán afrontar? ¿Cuál será la reacción del entorno ante sus tentativas de ascenso social? ¿Lograrán mantener su estatus?

Otro punto a destacar de esta investigación son los procesos y consecuencias del determinismo genético, teoría que Zola emplea como hilo conductor de la saga y que definiremos más adelante. El alcohol es el principal elemento que precipita las vidas de los personajes hacia la perdición y que les suele impedir progresar. ¿Es el alcoholismo la causa del fracaso o es el fracaso lo que lleva al alcoholismo? ¿Cuáles son sus consecuencias para los personajes? ¿Cómo afecta el alcoholismo a la condición de la mujer obrera, ya inicialmente perjudicada por el machismo intrínseco de la época? ¿Cómo son las relaciones intrafamiliares y con los hombres?

De esta manera, otro de los objetivos de este trabajo es analizar los procedimientos narrativos empleados por el autor para la creación de ambos personajes, para lo que nos apoyaremos en la literatura crítica necesaria.

Introducción. Émile Zola: *L'Assommoir* (1877) y *Nana* (1880). Contexto ideológico e histórico.

Hablar de Émile Zola es hablar de historia, de clases, de violencia, de desesperanza y, en definitiva, de la vida. La obra de Zola es, a través del naturalismo, una crónica viva de la Francia del siglo XIX como época de progresos y desigualdades sociales. Nacido en el París de 1840 y criado en la Costa Azul, el joven Zola que previamente había renunciado a terminar sus estudios, concibió el proyecto de su obra cumbre: *Les Rougon-Macquart*. Interesado por las teorías del filósofo Hippolyte Adolphe Taine, descubrió los fundamentos de la teoría naturalista que le acompañarían a lo largo de su vida y obra (Mitterand, 2002). El naturalismo se basa fundamentalmente en el determinismo, que la Real Academia Española define como: «Doctrina según la cual todos los acontecimientos, y en particular las acciones humanas, están unidos y determinados por la cadena de acontecimientos anteriores».

Al inicio de la primera novela de la saga *La Fortune des Rougon*, el autor expresa su deseo de estudiar y demostrar sus teorías a través de personajes ficticios:

Quiero expresar cómo una familia, un pequeño grupo de seres humanos, se comporta en una sociedad, desarrollándose para dar lugar al nacimiento de diez o a veinte individuos que parecen, a primera vista, profundamente diferentes, pero que el análisis muestra íntimamente ligados los unos a los otros. (Zola, 2006)

Siguiendo en cierta medida el modelo de Honoré de Balzac (1799-1850) en la *Comedia Humana*, Zola buscaba elaborar un universo que retratará con exactitud la sociedad de su época. El proyecto literario ocupó veinticinco largos años de su vida, todos consagrados al estudio y la observación científica, con el fin de relatar los hechos con la mayor precisión y objetividad posibles. Podemos asemejar la labor de Émile Zola a la labor de un científico, debido a su rigor documental en la descripción de los personajes y de su entorno ambiental. De esta manera, quedan al descubierto todos y cada uno de los defectos y vicios de la sociedad, retratados con todo detalle y sin escrúpulo alguno, con temas como la violencia, la corrupción, el maltrato y la marginalidad (Miterrand, 1999). La herencia es el principal vector intergeneracional y el que impide que los personajes escapen de su desdichado destino. Tal y como reza el

subtítulo de la saga *Les Rougon Macquart, Historia natural y social de una familia bajo el Segundo Imperio*, en ella se busca estudiar y poner de manifiesto los defectos hereditarios de una familia a lo largo de cinco generaciones, combinando todas las clases sociales que componían el espectro social: aristocracia, burguesía y clase trabajadora. Cabe añadir que a este contexto social se le sumaban los grandes avances técnicos de la época, como el desarrollo del ferrocarril, de la minería, del urbanismo, etc:

Physiologiquement, ils sont la lente succession des accidents nerveux et sanguins qui se déclarent dans une race, à la suite d'une première lésion organique, et qui déterminent, selon les milieux, chez chacun des individus de cette race, les sentiments, les désirs, les passions, toutes les manifestations humaines, naturelles et instinctives, dont les produits prennent les noms convenus de vertus et de vices. Historiquement, ils partent du peuple, ils s'irradient dans toute la société contemporaine, ils montent à toutes les situations, par cette impulsion essentiellement moderne que reçoivent les basses classes en marche à travers le corps social, et ils racontent ainsi le second empire, à l'aide de leurs drames individuels [...]. (Zola, 2017)

En este trabajo, se estudiarán dos de las novelas más notables de la saga *Rougon-Macquart* que se encuentran fuertemente relacionadas. La primera *L'Assommoir* de 1877, traducida como *La taberna* en castellano, cuya acción transcurre entre los años 1850 y 1869, y la segunda, *Nana*, publicada en 1880 y que se desarrolla entre 1865 y 1870. *L'Assommoir*, inicialmente publicada por fascículos a modo de folletín, es sin duda una de las más crudas, ya que se consagra íntegramente al mundo obrero y a la decadencia y marginalidad causadas por el alcoholismo en este tipo de entornos. El escenario principal de la novela es el barrio parisino *La Goutte D'Or* (la gota de oro o gota dorada), nombre sin duda irónico ya que en este lugar abundan la pobreza, el vicio y el desamparo. Tal y como retrata la novela, existiría una relación de causa y efecto entre el alcoholismo y la mediocridad humana, que según el propio título original, evoca una relación y un doble sentido en la palabra *assommoir*, siendo esta según su antigua definición «un débit de boissons de dernière catégorie ou instrument qui sert à assommer» (Dubois, 2014). Fue el propio autor de la novela quien definió, intencionadamente, el concepto como: «cabaret populaire (où les buveurs sont assommés par l'alcool)» (Dubois, 2014). Podemos por lo tanto resaltar el carácter reduccionista del título de la novela, ya que a pesar de sus más de quinientas páginas y

sus trece capítulos, la historia, sus personajes, su desarrollo y su declive están causados y orquestados por el alcoholismo. Es el propio Zola, de nuevo en el prólogo de esta novela, quien desvela las razones de la desdicha de sus personajes a pesar de sus intentos por prosperar en la vida:

Et il ne faut point conclure, que le peuple tout entier est mauvais, ils ne sont qu'ignorants et gâtés par le milieu de rude besogne et de misère où ils vivent. (*L'Assommoir*, Préface; p. 8)

Por tanto, *L'Assommoir* no es otra cosa que la vida de la protagonista, Gervaise Macquart, cuyos males e imposibilidad de ascenso social se ven truncadas por un enemigo superior: el alcohol.

La segunda novela que abordaremos es *Nana*, considerada la continuación de *L'Assommoir*, que muestra la vida de Anna Coupeau (Nana), hija de Gervaise Macquart y de su abusivo marido Coupeau. Desde el principio, el lector constata que esta nueva protagonista es fruto de un entorno familiar y social humilde, violento y alcoholizado, habiendo seguido ella misma los intentos de su madre por escapar de la miseria. Tal y como se describe desde el principio de la novela, el único mérito de Nana, en oposición a su madre, es haberse convertido en el objeto del deseo sexual de la aristocracia y de alta burguesía parisinas. Nana, cuya belleza se compara a la de Venus, representa el modelo de la *cocotte* o prostituta, inspirada en cortesanas notorias del Segundo Imperio como Blanche D'Antigny o Cora Pearl (Vaabel, 2013). Se describe así un personaje frívolo y mundano que, a pesar de haber logrado salir de *La Goutte D'Or*, aún es presa de sus orígenes miserables y de la perversión moral de la que es testigo desde la infancia:

Mélange soudure. Prédominance morale du père. Ressemblance physique, par influence, avec le premier amant de sa mère, Lantier. Hérité de l'alcoolisme se tournant en perversion morale et physique. (Zola, 2017)

Contrariamente a Gervaise, retratada como la madre trabajadora representante del pueblo a pesar de su dramático final, Nana tiene un poder sobrenatural sin necesidad de ser un personaje excesivamente inteligente o audaz. Nana no es una mujer madura y puede asemejarse a una adolescente cuya belleza y vicios han logrado otorgarle una cierta posición social y riqueza:

[...] Tête d'oiseau, cervelle toujours en mouvement, avec les caprices les plus baroques. Demain n'existe pas. (Rod, 2017)

Cabría pensar que la labor de Nana en la sociedad y para con sus amantes es inofensiva, siendo ella una simple cortesana que satisface los deseos de estos. Sin embargo, el poder de Nana no es otro que la destrucción, la depravación y el declive de todo aquel que pierde la cabeza por ella. El propio Zola la describe como una bestia sobrenatural que, a través de algo tan animal como el sexo o el olor, conduce a los hombres a la perdición:

Une cité entière abattue aux pieds de Nana. Elle ne laisse que des ruines et des cadavres autour d'elle. Elle nettoie, elle liquéfie tout. Et elle reste grosse et grasse avec ça, bonne fille malgré tous les malheurs qu'elle cause... Elle dissout tout ce qu'elle touche, elle est le ferment, la nudité le cul, qui mène à la décomposition de notre société [...]. (*Nana*, Préface; p. 15)

Tal y como indica la doctrina determinista, el personaje se topará con un trágico final, abandonada y desfigurada tras haber conocido la gloria. La muerte de Nana también se identificará con el fin del Segundo Imperio, marcado por la guerra franco-alemana. Nana se convertirá en la alegoría de la destrucción de una era y de una sociedad. El autor emplea el último párrafo de la novela para describir el cadáver desfigurado y abandonado de la que había sido la musa de París. Resulta paradójico que en la última descripción física del personaje, se muestre, por primera vez, el cuerpo y el rostro sin vida de la protagonista de manera negativa y casi morbosa.

Une lumière vive éclaire brusquement le visage de la morte. Ce fut une horreur. Tous frémirent et se sauvèrent (*Nana*, XIV, p. 517).

Zola establece una analogía entre la decadencia de Nana y la corrupción económica que caracteriza al Segundo Imperio recurriendo a los rasgos fisiológicos, una estrategia propia del ideario naturalista, para describir el cadáver de la protagonista en la fase que antecede al proceso de descomposición:

Nana resta seule, la face en l'air, dans la clarté de la bougie. C'était un charnier, un tas d'humeur et de sang, une pelletée de chair corrompue, jetée là, dans un coussin. (*Nana*, XIV, p. 517).

Pero, ¿qué implica ser mujer en el universo de Zola? ¿Cuál es el precio a pagar por prosperar en la hostil sociedad del Segundo Imperio? En ambas novelas, y a lo largo de la saga, quedan patentes los símbolos de clase y poder de la época, tales como el dinero, la influencia social y el poder sexual de la mujer que a su vez están relacionados con el maltrato y la corrupción del ser humano. A pesar de la poderosa y emergente burguesía de la época, Zola ilustra con el ejemplo de Gervaise la dificultad de las clases trabajadoras por ascender socialmente:

La galerie de personnages qu'il met en place est avant tout celle des conditions, pour reprendre le terme de Diderot dans la réflexion sur le drame bourgeois du XVIIIe siècle : des bourgeois, des artisans, auxquels s'adjoignent des ouvriers, et les marginaux qui sont la fille de joie, l'artiste, l'actrice, ad libitum. (Réverzy; p. 21, 2008)

Si bien este sistema de movimientos y cambios sociales puede parecer más democrático que el existente en el Antiguo Régimen, se observa que los personajes encuentran serias dificultades para lograr una prosperidad real y duradera; con el ahorro viene el despilfarro, con el amor viene el maltrato y con la sexualidad viene la dominación; tal y como explica el propio Zola en el prólogo de *La Fortune des Rougon*:

[...] la bousculade des ambitions et de appétits. J'étudie les ambitions et les appétits d'une famille lancée à travers le monde moderne [...] finissant par produire de véritables monstruosités [...] ma croyance est que les hommes seront toujours des hommes, des animaux bons ou mauvais selon les circonstances. (Zola, en Reveyzy, 2008: 17)

Marco teórico

Para establecer el marco teórico de este análisis, se hace necesario explicar las técnicas del retrato literario y, en este caso, de la literatura del siglo XIX. En el caso de las novelas elegidas para este estudio, los personajes descritos encarnan la representación ideológica del modelo social propuesto por el autor. De esta manera, Zola conformará un fresco social de la Francia del siglo XIX retratando los modelos sociales de la época a través de sus personajes. El retrato en la expresión artística surge de la necesidad: el individuo busca verse reflejado en una representación de sí mismo. Es una tendencia transversal presente en todas las manifestaciones creativas: literatura, escultura, arquitectura, cine, pintura (Hernández, 2016, p. 13). Por lo tanto, la creación del retrato, en este caso de dos personajes femeninos, servirá como representación artística y literaria y como modelo del prototipo de mujer de clase trabajadora en el siglo XIX.

Si bien el retrato da prioridad a los rasgos físicos de los personajes, se apoyará en otros dos elementos clave a la hora de construir el personaje. Estos son los elementos psicológicos que mueven su evolución en el relato y el peso de sus relaciones con el mundo, es decir, los elementos de sociabilidad que forjan su carácter (Hernández, 2016, p. 14). De esta manera, se establecen las coordenadas físicas como elemento descriptivo para el desarrollo del relato y se introducirá un elemento de subjetividad. A través de esta subjetividad, el lector podrá conocer otra visión de la realidad no solo especular, ya que el retrato literario muestra lo que se ve y lo que no se ve (Hernández, 2016, p. 14). Este esquema tripartito, que incluye los rasgos físicos, los rasgos psicológicos y las relaciones con el entorno, proviene de la herencia clásica y se ha venido manteniendo en la narración de relatos a lo largo del tiempo. No obstante, esta estrategia del retrato varía en función del periodo histórico que analicemos (Hernández, 2016, 13-18).

Podemos observar por lo tanto, que los ideales estéticos del retrato han ido evolucionando a lo largo de los siglos. A partir del Renacimiento, la fisiognómica inicia su auge (Hernández, 2016, 22) y establece una serie de estereotipos psicológicos vinculados al físico. Este componente subjetivo se convierte en una técnica descriptiva que, a partir del siglo XIX, va tomando forma para darle la voz cantante al autor. El escritor será quien decida cómo mostrar al personaje, recurriendo a su vez a la opinión

de otros personajes para describir a través de una perspectiva narratológica. Con esta nueva técnica, el personaje retratado provendrá cada vez más de la intención del autor, siendo un producto de ficción que, a partir del siglo XIX, se convertirá en arquetipo (Hernández, 2016, 25-26). Tal y como veremos a lo largo de este estudio, la literatura del objetivismo narrativo y del naturalismo, sirve para canalizar una realidad social o para expresar una corriente ideológica.

Esta técnica naturalista de Zola choca con el subjetivismo de personajes narrativos como los que aparecen en la obra de Balzac o de Flaubert, cuyo componente individualista o subjetivo los separa del tipo (Hernández, 2016, 28) gracias a su función psicológica. Por el contrario, los personajes de Zola obedecen a una construcción ideológica del relato, por lo que tienden a representar patrones más o menos estandarizados. Esta es una estrategia que define al naturalismo, pues también los personajes de los hermanos Goncourt pueden ser contruidos en virtud de un ideal como el determinismo del medio o el darwinismo. Se crean, por tanto, tipos (Hernández, 2016, 28), entre los que tenemos, en el caso de *L'Assommoir* o de *Nana*, figuras más o menos extrapolables a otros ejemplos de su estrato social como la lavandera, la tendera, la alcohólica, la actriz o la prostituta. En cualquier caso, el autor decimonónico, guiado por los principios del positivismo —Comte, Taine Y otros pensadores del momento — se propone plasmar una visión de la sociedad a través de un personaje protagonista, siendo este un marco narrativo especialmente eficaz para desarrollar la técnica del retrato de forma pormenorizada (Hernández, 2016, 33-34). En ocasiones, el retrato individual sirve como apoyo al personaje secundario, una realidad que se produce de forma evidente en el caso de las obras que nos ocupan en este análisis. Tal y como observaremos más adelante, resulta imposible analizar el retrato de Nana sin tener en cuenta personajes como Fontan o el conde Muffat, del mismo modo que Coupeau y Lantier son personajes cruciales para el análisis y el desarrollo de Gervaise.

En la segunda mitad del siglo XIX, los retratos femeninos cobran especial relevancia porque los autores del periodo empiezan a fijarse en figuras menos pasivas que en siglos anteriores. Se observa cómo van cobrando protagonismo mujeres dinámicas, capaces de rebelarse o que logran, a pesar de su fracaso final, vencer temporalmente al medio en el que se encuentran (Hernández, 2016, 37-38). Este es el caso de Gervaise y Nana, cuyas caídas no desmerecen sus intentos de sublevarse ante una situación injusta de

sumisión. Gervaise logrará redimirse de su pobreza mediante un trabajo que le sirve para ganarse el respeto de su barrio, aunque este breve triunfo termine ahogado en alcohol. Nana vengará a su madre y a todas las mujeres de condición humilde al ejercer la prostitución, que se convertirá en un arma de humillación para los hombres y en una herramienta de ascenso social. Este cambio de roles será estudiado de cerca por el feminismo en el siglo XX, pues muchos de estos personajes se convierten en el primer motor de cambio y en la reivindicación social de la mujer, ya que estas heroínas son un claro ejemplo de transformación en clave de género (Hernández, 2016, 39).

Otro elemento de la narración que emplearemos para este análisis son las herramientas retóricas en la construcción de personajes literarios. Tal y como hemos mencionado anteriormente, el autor utiliza el retrato literario como estrategia para plasmar un fresco social desde una perspectiva ideológica. La lengua es el medio expresivo con el que cuenta el autor para cumplir este objetivo. Dado que la descripción de los personajes está supeditada a una planificación ideológica, la expresión verbal se sitúa en función de una intención no explícita. A partir de aquí se desarrolla el valor connotativo de los retratos, que dan a entender más de lo que la simple descripción del personaje indica. Roland Barthes describe la connotación, desde la definición aportada por Hjelmslev, como «un sens second, dont le signifiant est lui-même constitué par un signe ou système de signification premier, qui est la connotation (Barthes, 1970: 12). Según Roland Barthes, la connotación establece un vínculo entre el texto y los elementos externos a él. Es una forma de polisemia, pues proporciona significados metalingüísticos, que no están en repertorios lexicográficos ni en bibliotecas. Constituye una diseminación subjetiva del significado (Barthes, 1970, p. 14), pues aporta una información no implícita en el mensaje verbal. Barthes califica la connotación como una forma de «ruido», porque introduce un diálogo ficticio entre el lector y el autor (Barthes, 1970, p. 14). Junto a los elementos connotativos del texto, se prestará especial atención a la dimensión simbólica utilizada en los retratos, así como a los elementos retóricos que se introducen por medio de las figuras estilísticas.

Por último, cabe destacar los rasgos que definen al personaje literario, a través de los cuales se intentará comprender su manera de actuar a través de los planteamientos ideológicos descritos anteriormente. El ciclo narrativo e ideológico preconcebido por

Zola cobra especial importancia, pues este es el que va a marcar las consecuencias de los actos de los personajes. A pesar de que el personaje se va construyendo a lo largo de la novela, este se verá abocado a los preceptos preconcebidos por el autor para la construcción del desenlace de la narración. E. M. Forster explica que, para la creación de un personaje, el autor debe basarse en cinco principios básicos de la vida de cualquier ser humano: el nacimiento, la comida, el sueño, el amor y la muerte (Forster, 1985, p. 36). Si tenemos en cuenta el nivel de detalle empleado por Zola a la hora de describir a sus personajes y su modo de vida, observamos que estos están notablemente preconcebidos y que nada en su desarrollo es fruto de la casualidad. Siguiendo con esta idea, podemos afirmar que los personajes de estas novelas son personajes planos, pues si bien guardan rasgos verosímiles y de la vida cotidiana, se mantienen con un único objetivo vital a lo largo de toda su existencia. La siguiente cita ayuda a ilustrar esta dicotomía entre personajes planos y personajes redondos:

La diferencia es más relativa que absoluta porque a menudo un personaje plano puede ser adornado con detalles personales realistas que tienden a hacer de él una persona más completa, mientras que el personaje redondo, a pesar de su mayor complejidad, puede consistir en una combinación convencional de rasgos. [...] La cuestión central suele desarrollarse alrededor de sus contradicciones internas y de sus conflictos. (Casty, 1971, p. 136)

Los personajes están marcados por el contexto en el que se desarrollan, que se puede catalizar a través de tres dimensiones: física, psicológica y social. Para construir y analizar estas dimensiones de cualquier personaje, es imprescindible entender su contexto y fijar una relación entre el personaje y su entorno de actuación (Galán, 2007:3). De acuerdo con esta idea, Sánchez-Labela establece una serie de subcategorías para estos parámetros. En relación con la dimensión física, se estudiarán aspectos como el sexo, el nombre, la edad, el estado civil, la nacionalidad, la cultura, la raza, los rasgos indiciales, la expresión de género y el tratamiento. Para estudiar la dimensión psicológica, Sánchez-Labela identifica subcategorías como la personalidad, los conflictos internos, los objetivos o metas, los valores que representa el personaje, sus emociones y su estado anímico. Por último, clasifica en la dimensión sociológica rasgos como la clase social y socioeconómico (imprescindible en este estudio), el nivel cultural,

la sociabilidad, la relación con otros, la actitud para con las relaciones y los conflictos externos (Sánchez-Labela, 1971, p. 289).

Para el análisis de los personajes Nana y Gervaise, incidiremos especialmente en dos elementos clave empleados para su descripción: el cuerpo y el vestido. Estos se emplean en parte por la técnica del retrato habitual en la novela del siglo XIX, donde el plano connotativo cobra un significado especial (Barthes, 1970). De ahí que se haya dado prioridad al análisis de ambos elementos, relacionados con la dimensión física (Sánchez Abella, 2016). En el marco de la dimensión psicológica hemos dado prioridad a la expresión de las emociones por su fuerte incidencia en la vida de ambos personajes. A lo largo de este estudio, veremos la estrecha relación que existe entre el argumento y los importantes cambios a lo largo de las trayectorias vitales de Gervaise y de Nana. En el marco de la dimensión sociológica nos hemos centrado en la importancia del sexo, especialmente en el caso de Nana, como elemento significativo del retrato.

Metodología

La metodología empleada para esta investigación consta en primer lugar de una fase preliminar que es la lectura profunda y detallada de las novelas *L'Assommoir* (1877) (Zola, 2012) y *Nana* (1880) (Zola, 2002). La segunda etapa de esta investigación consistirá en el análisis de contextos de ambas novelas y de otros estudios o trabajos académicos, con el fin de configurar los aspectos más sobresalientes de los retratos literarios elegidos, es decir, Nana y Gervaise. A partir de la clasificación propuesta por Sánchez-Labela (2016), seleccionaremos una serie de contextos de las novelas citadas para construir la identidad de estos personajes en función de las taxonomías propuestas por este autor. Seguiremos de cerca las claves interpretativas que proporciona el plano connotativo y tendremos en cuenta, asimismo, los planteamientos de Isabel Hernández arriba citados para entender en toda su dimensión el significado de los retratos femeninos estudiados.

Nana y Gervaise. Las clases populares en el Segundo Imperio a través de dos retratos femeninos

1.1. Dimensión física

1.1.1. Nana y el cuerpo

La novela arranca mostrando la desnudez de Nana desde el primer capítulo, en un teatro de variedades, donde Nana representa un papel en *La Blonde Vénus*. La simple lectura de este título evoca en el lector imágenes como la de *El nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli, en las que se representa a la diosa Venus como prototipo de belleza femenina y fertilidad:

À ce moment, les nuées, au fond, s'écartèrent, et Vénus parut. Nana, très grande, très forte pour ses dix-huit ans, dans sa tunique blanche de déesse, ses longs cheveux blonds simplement dénoués sur les épaule, descendit vers la rampe avec un aplomb tranquille, en riant au public (*Nana*; I, p. 36).

No obstante, esta imagen onírica y mitológica de Nana desaparece y se ve caricaturizada. El lector regresa a una narración en que desmonta totalmente esta materialización de la diosa Vénus y la sustituye por la figura de una joven actriz torpe y carente de profesionalidad en escena:

Jamais on n'avait entendu une voix aussi fausse [...]. Et elle ne savait même pas se tenir en scène, elle jetait les mains en avant, dans un balancement de tout son corps, qu'on trouva peu convenable et disgracieux. (*Nana*; I, p. 37).

La imagen general que recibe el lector es la de un teatrillo de mediados del siglo XIX invadido por un sentimiento de desinterés general:

[...] on s'impatientait, un murmure inquiétant grandissait lentement, les spectateurs se désintéressaient et regardaient dans la salle, [...] les scènes suivantes furent trouvées ennuyeuses (*Nana*; I, p. 35).

El público espera con ansias la entrada en escena de Nana que, al ser la estrella de la obra, causa multitud de reacciones :

[...] les hommes braquaient leurs jumelles. (*Nana*; I, p. 38).

Zola describe el físico de la joven como el de una diosa o una muñeca blanca e inmaculada cuyo cabello dorado y cuerpo causan estupor a pesar de su corta edad. A pesar de su actuación mediocre y de su provocativo vestuario, Nana rebosa juventud y sus atributos evocan la inocencia de la niñez:

Toute la salle regarda. C'était le chérubin, l'échappé de collège, ses beaux yeux écarquillés, sa face blonde enflammée par la vue de Nana, [...] son rire lui creusait un amour de petit trou dans le menton. (*Nana*; I, p. 37)

Puede interpretarse a Nana como la imagen de una niñez o adolescencia pervertida que es el blanco de todas las miradas, tanto masculinas como femeninas. Junto con estas descripciones, podemos estudiar la estrategia descriptiva que Zola utiliza para contraponer el candor del cuerpo casi inocente de Nana con la voluptuosidad que aparecerá más adelante. En la escena de su debut en el teatro:

Tout de suite, elle s'était tournée, remontant, faisant voir sa nuque où des cheveux roux mettaient comme une toison de bête; et les applaudissements devinrent furieux. (*Nana*; I, p. 38)

El autor emplea la expresión “cheveux roux” en sentido figurado, ya que en la época se asociaba a las pelirrojas con la voluptuosidad sexual, mientras que hace referencia a “toison de bête” con una animalidad metafórica. Mostrar la nuca era también una forma de sensualidad bastante atrevida para la época, al igual que los movimientos en escena.

El autor siempre insinúa en su narración la desnudez del personaje e indica a través de sus movimientos, premeditados o no, las posturas que toma cuando hay hombres delante, dotando al personaje de un constante afán de exhibicionismo, tanto de cara al público como en la intimidad. Podemos tomar como ejemplo un extracto del segundo capítulo, en el que Nana recibe en su apartamento del Boulevard Haussmann

a dos aristócratas que, en lugar de solicitar sus servicios, vienen a pedirle su colaboración para una obra de caridad comunitaria. Como si de clientes se tratara, la joven los recibe en bata en la intimidad de su salón, y se sienta ante ellos con movimientos provocativos:

D'un mouvement, elle s'était penchée, [...]; et son peignoir ouvert laissa voir son cou, tandis que ses genoux tendus dessinaient, sous la mince étoffe, la rondeur de la cuisse. (*Nana*, II, p. 76)

En este fragmento, el autor vuelve a dibujar el cuerpo de Nana a través de la mirada del resto de personajes mientras que lo amalgama con expresiones faciales inocentes y pueriles:

[...] le petit trou adorable de son menton se creusait. Elle avait son air bon enfant. (*Nana*, II, p. 77)

Nana no repara en mostrar su cuerpo, tanto ante el gran público como en privado, ya que a pesar de ser una mujer extremadamente joven, no muestra un atisbo de recato cuando se encuentra ante hombres mucho mayores que ella o de clase social más elevada:

Tous se tournèrent. Elle ne s'était pas couverte du tout, elle venait simplement de boutonner un petit corsage de percale, qui lui cachait à demi la gorge. (*Nana*, V, p. 166)

Otro proceso narrativo que exalta la carnalidad de Nana son los colores y las texturas que componen su figura. El autor describe la piel y las prendas que lleva la joven para insinuar sus atributos:

Par derrière, son pantalon laissait passer encore un bout de chemise. Et les bras nus, les épaules nues, la pointe des seins à l'air, dans son adorable jeunesse de blonde grasse. (*Nana*, V, p. 166)

Lo mismo sucede a continuación:

Elle avait les hanches très fortes, le pantalon ballonnait, pendant que, la poitrine en avant, elle saluait encore avec son fin sourire (*Nana*, V, p. 167).

El autor emplea los adjetivos “nus”, “à l’air”, “blonde grasse” y las expresiones “épaules”, “seins”, “hanches” y “poitrine” para describir la escena con todo detalle, con el fin de transportar al lector a la escena y que no pierda de vista cada movimiento o forma del cuerpo de Nana. De esta manera, reproduce la tensión y el ambiente cargado de la escena que presencian los personajes en la narración logrando, una vez más, enfatizar sobre el poder carnal de la protagonista.

1.1.2. El despertar del sexo en Anna y los orígenes de clase.

El sexo es el hilo conductor de la vida de Nana y el instrumento que emplea para atraer y manipular a todo aquel del que puede obtener un rédito económico, social o sentimental. Siendo Sigmund Freud (1856-1939) coetáneo de Émile Zola, no es de extrañar que el este último se inspirara en las teorías sobre el desarrollo psicosexual del primero con el fin de establecer una relación entre la infancia de Nana y su insaciable apetito sexual. Para recordar la infancia de Nana, es necesario remontarse a la novela *L’Assommoir (1877)*, en la que se muestra La Goutte-d’Or como un lugar de perversión y sexualidad omnipresente del que Nana es testigo desde muy temprana edad. En las escenas que aparecen a continuación el cuerpo cobra un protagonismo especial, de ahí que incluyamos estos contextos en la descripción física del personaje:

La curiosité de l’enfant face aux choses du sexe se traduit toujours en termes scopiques. Nana voit, et voit surtout ce qu’elle ne doit pas voir (Réverzy p. 32; 2008).

Uno de los peores ejemplos familiares que recibe Nana es el de Lantier, primera pareja de su madre, que se dedica a instrumentar su sexualidad para engañar a mujeres,

[...] apprendre comment se servir de son pouvoir sexuel pour se faire entretenir : en s’introduisant dans un couple, l’étalon de Lantier dévore les boutiques et attaque la confiserie de Virginie après avoir englouti la blanchisserie de Gervaise. Nana est à ce titre la digne fille de Lantier. (Réverzy p. 33)

Según el estudio de Éleonore Réverzy, Nana, a través de la observación, recibe e implementa modelos de conducta erróneos guiados por una fuerte carga sexual impropia para su edad:

Cette fichue gamine parlait sans cesse de jouer à la maman, déshabillait les plus petits pour les rhabiller, voulait visiter les autres partout, les tripotait, exerçait un despotisme fantasque de grande personne ayant un vice. (*L'Assommoir*, IV, p. 519)

La segunda parte de la perversión de Nana comienza en la adolescencia, cuando trabaja en un *atelier* como florista, lugar en el que la joven, ya pervertida por la infancia, aprende sobre sexo a través del lenguaje. Sus compañeras de trabajo, que resultan ser mujeres más experimentadas que ella, emplean el lenguaje de la calle mezclado con una elevada carga sexual:

Les mots y font toujours double sens. Les expressions les plus innocentes y sont l'objet d'une compréhension détournée et prennent "une signification cochonne" (Réverzy; p. 37).

O, a continuación:

Ainsi, «ma pince est fendue » ou « mon feu est éteint » sont déchiffrés dans un sens obscène : c'est le langage des métaphores et des périphrases qu'apprend alors la jeune ouvrière [...] (Réverzy; p. 38).

Estos y otros traumas causados por el entorno a lo largo de los primeros años de vida, transforman con el paso del tiempo a Nana en un alma corrompida y corrompedora, siendo el cuerpo y el aspecto físico del personaje el principal medio narrativo que Zola utiliza para exponer este rasgo del personaje.

De esta manera, Zola no solo describe a la Nana adulta como una criatura casi mística y mitológica por su físico, sino que le atribuye una especie de poderes sobrenaturales como pueden ser los olores o la temperatura de los lugares que habita o los espacios que ocupa. El autor se esfuerza en detallar a lo largo de la novela los ambientes en los que Nana se halla, causando fuertes reacciones en los personajes masculinos que la visitan. De hecho, la atmósfera de calor que reina en el camerino de

Nana, lugar de encuentro con sus amantes y, sobre todo, con el conde Muffat, es un símbolo de la carnalidad y de la voluptuosidad que emana el cuerpo de Nana:

Il faisait trop chaud dans ce cabinet, une chaleur lourde et enfermée de serre. (*Nana*, II, p. 76)

A través de su olor embriagador, Nana logra apresar al conde Muffat, que parece ser un personaje especialmente sensible a estos estímulos:

Le comte Muffat, [...] ayant besoin d'air, emportant un vertige de ce cabinet de toilette, une odeur de fleur et de femme qui l'éttoufait [...]. (*Nana*, II, p. 78)

Lo mismo constatamos con el análisis de la siguiente cita:

Mon Dieu ! qu'il fait chaud ici, dit-il. Comment faites-vous, madame, pour vivre dans une pareille température ? (*Nana*, V, p. 167)

El conde Muffat no es el único hombre poseído por los encantos de Nana, ya que esta despierta los instintos más primarios en los jóvenes con su actitud provocadora:

[...] et Georges [...], très excité par la vue de Nana, hésita devant une idée qu'il mûrissait gravement, celle de se mettre à quatre pattes, sous la table, et d'aller se blottir à ses pieds, ainsi qu'un petit chien. (*Nana*, IV, p. 133)

Otro caso de juventud sexualizada es el de Georges Hugon, de edad muy similar a la de Nana. Para la joven, Zizi no es más que un niño inocente muy semejante a su propio hijo Louiset. El ambiente bucólico del campo y Zizi devuelven a Nana a la infancia, siendo ella por primera vez presa de los perfumes que la embriagan. En las escenas que vienen a continuación destacamos el valor connotativo del olor corporal por su relación con lo físico y con la intimidad:

Elle était ramenée aux sensations neuves d'une gamine ; [...] étourdie par sa journée vécue au grand air, grise de l'odeur des feuilles, elle montait rejoindre Zizi, [...] ça lui semblait une escapade de pensionnaire de vacances, un amour avec un petit cousin qu'elle devait épouser [...]. (*Nana*, VI, p. 212)

En la siguiente cita observamos cómo Nana confunde a su amante con su hijo y viceversa, demostrando un trastorno y una amalgama entre su maternidad y su relación sentimental o sexual:

Elle disait qu'elle avait deux enfants, elle les confondait dans le même caprice de tendresse. La nuit, [...] elle lâchait Zizi pour voir si Louiset avait une bonne respiration ; mais, quand elle revenait, elle reprenait son Zizi avec un restant de caresses maternelles, elle faisait la maman. (*Nana*, VI, p. 213)

1.1.3. El sexo como forma de dominio.

Otra persona a la que Nana utiliza y manipula desde el principio de la novela es M. Daguenet, al cual engatusa constantemente con sus encantos y palabras, «mon petit homme chéri» (II, p. 66), «mille baisers sur tes beaux yeux» (II, p. 66). El lenguaje también es para Nana una herramienta para persuadir a los hombres de manera sibilina, tal y como vio hacer en la infancia a Lantier. Nana siempre utiliza este lenguaje para infantilizar a los hombres, a pesar de que sean adultos o tengan aproximadamente su edad:

Voyons, mon Mimi, sois raisonnable, dit-elle en le prenant dans ses bras, en le baisant avec toutes sortes de câlineries (IV, p. 148) [...] Viens demain, nous conviendrons des heures... Vite, embrasse-moi comme tu m'aimes... Oh ! plus fort, plus fort que ça ! (*Nana*, IV, p. 148).

A lo largo de la novela, se puede observar que Nana ha ido tomando poder y dominando a numerosos hombres con el fin de alcanzar un nivel de vida de lujo y opulencia desmesurados. Hacia el final de la novela, el autor la describe como un monstruo que devora sin piedad a todo aquel que puede aportarle un beneficio:

Nana, en quelques mois, les mangea goulûment, les uns après les autres. Les besoins croissants de son luxe enrageaient ses appétits, elle nettoyait un homme d'un coup de dent (*Nana*, XIII, p. 479).

También se la describe como un ser sobrenatural que tortura a su víctima; el autor dota de tintes apocalípticos estos pasajes, representando a Nana como el diablo encarnado en mujer:

La femme le possédait avec le despotisme jaloux d'un Dieu de colère, le terrifiant, lui donnant des secondes de joie aigües comme des spasmes, pour des heures d'affreux tourments, des visions d'enfer et d'éternels supplices. [...], les mêmes prières et les mêmes désespoirs, surtout les mêmes humilités d'une créature maudite, écrasée sous la boue de son origine. (*Nana*, XIII, p. 486)

El personaje masculino que sin duda es la mayor víctima de Nana es el conde Muffat, cuya evolución o declive moral se narra a lo largo de la novela. Al principio de la novela, se describe a Muffat como un hombre piadoso y guiado por sus convicciones morales y religiosas, llegando a sentir un profundo rechazo por el sexo y por el mundo del teatro y la farándula a los que Nana pertenece:

Puis, il avait trouvé chez sa femme une stricte obéissance aux devoirs conjugaux; lui-même éprouvait une sorte de répugance dévote. Il grandissait, il vieillissait, ignorant de la chair, plié à de rigides pratiques religieuses [...]. (*Nana*, V, p.172)

Se presenta a Muffat como un hombre piadoso y recluso en un entorno recto y aristocrático, alejado de las distracciones y del resto de clases sociales:

Muffat surtout, qui n'avait jamais visité les coulisses d'un théâtre, s'étonnait, pris d'un malaise, d'une répugnance vague mêlée de peur (*Nana*, V, p.162).

Desde los primeros capítulos se observa cómo la presencia de Nana logra perturbar al conde, atrayéndolo de maneras sutiles, a través de los sentidos como la vista o el tacto:

Ce sentiment de vertige qu'il avait éprouvé à sa première visite chez Nana, boulevard Haussmann, l'envahissait de nouveau. (*Nana*, V, p.165)

O un poco después:

C'était comme un fond d'alcôve, comme une étroite chambre de bain, avec la vapeur de la cuvette et des éponges, le violent parfum des essences, mêlé à la pointe d'ivresse aigrette du vin de champagne. (*Nana*, V, p.170)

En la escena que aparece a continuación, el cabello de Nana, otro elemento físico del personaje, destaca por su valor connotativo, de fuerte carga erótica:

[...] comme elle se baissait, il se précipita, leurs souffles se rencontrèrent, les cheveux dénoués de Vénus lui roulèrent sur les mains. (*Nana*, V, p.173)

Después de esta sutil exhibición en su camerino, todas las creencias y preceptos morales del conde se desploman, pues se rinde por primera vez en su vida ante una mujer. Tras varias páginas que reflejan con multitud de detalle la lucha interna de Muffat ante cualquier gesto de Nana, el autor emplea una breve frase para culminar la rendición del conde y que marcará su destino para el resto de la novela:

Lorsqu'elle ferma l'oeil droit et qu'elle passa le pinceau, il comprit qu'il lui appartenait (*Nana*, V, p.174).

También es interesante destacar algunos aspectos interesantes relacionados con el plano connotativo de esta escena. Como se puede observar en la siguiente cita, el momento del maquillaje contribuye a resaltar la habilidad seductora de Nana. El espejo sirve como elemento erótico que desdobra la imagen del cuerpo ya que muestra cada elemento del rostro de Nana y refleja los movimientos que hace al maquillarse:

Elle avait trempé le pinceau dans un pot de noir ; puis, le nez sur la glace, fermant l'œil gauche, elle le passa délicatement entre les cils. Muffat, derrière elle, regardait. Il la voyait dans la glace, avec ses épaules rondes et sa gorge noyée d'une ombre rose. Et il ne pouvait, malgré son effort, se détourner de ce visage que l'œil fermé rendait si provocant, troué de fossettes, comme pâmé de désirs. (*Nana*, V, p.174).

El maquillaje en el rostro de Nana también se describe como un elemento de lujuria que resalta los labios y los ojos de la joven con connotaciones sexuales y atrevidas:

Le comte Muffat se sentait plus troublé encore, séduit par la perversion des poudres et des fards, pris de désir déréglé de cette jeunesse peinte, la bouche trop rouge dans la face trop blanche, les yeux agrandis, cerclés de noir, brûlants [...]. (*Nana*, V, p.174)

Observamos en la cita anterior cómo el autor utiliza expresiones como “jeunesse peinte”, “trop rouge”, “trop blanche”, “cerclés de noir” y “brûlants” para describir el contraste del exceso de maquillaje en un rostro tan joven. Los colores, negro en los ojos y rojo en los labios, aumentan las connotaciones sexuales, dotando la descripción de este maquillaje de una cierta vulgaridad.

Este momento marca y vaticina el declive y terrible final del conde Muffat. Al final de la novela y en un tormentoso romance en el que Muffat ha abandonado su vida anterior por complacer a Nana, esta toma su verdadera forma casi demoníaca. La figura del conde se verá entonces reducida a la de un subordinado, constantemente humillado y tiranizado por Nana y la sombra de sus amantes. En la cita siguiente, se muestra a Muffat como un perro, imagen que alude a la animalidad relacionada con el sexo anteriormente mencionada:

D'autres fois, il était un chien. Elle lui jetait son mouchoir parfumé au bout de la pièce, et il devait courir le ramasser avec les dents, en se traînant sur les mains et les genoux (*Nana*, XIII, p. 482).

El conde pierde la dignidad y el decoro que originalmente le otorgaba su estatus aristocrático para convertirse en un ser humillado al que solo el servicio guarda respeto. Muffat vive atormentado y consiente la presencia del resto de amantes de Nana:

Muffat avait accepté les autres. Maintenant, il mettait sa dernière dignité à rester «Monsieur» pour les domestiques et les familiers de la maison, l'homme qui, donnant le plus, était l'amant officiel (*Nana*, XIII, p. 484).

Terminaremos este epígrafe con la cita que culmina el dominio tiránico de Nana sobre Muffat, un hombre despojado de su posición social, de su familia y de su propia dignidad como ser humano para convertirse el esbirro de la mujer a la que ama:

Alors, quand elle le sentit si humble, Nana eut le triomphe tyrannique (*Nana*, XIII, p. 486).

1.1.4. Nana y la ropa como símbolo de estatus

El vestuario es otro de los elementos principales de la vida de Nana, acorde con su nuevo estilo de vida de gran dama parisina. Hemos decidido describirlo por su fuerte vinculación con el cuerpo y oír la importancia que Zola confiere a este elemento en la descripción del personaje. La ropa en sí no es lo único que le otorga un estatus y una categoría social al personaje, sino todo el ritual que le dedica a su vestuario. El hecho de tener personal a su servicio es uno de los ejemplos que mejor reflejan el ascenso social de Nana, en contraposición con sus orígenes humildes en el seno de una familia de clase trabajadora. Al principio de la novela, se muestra el momento del vestuario de Nana como un ritual en el que la joven comparte toda clase de confidencias con el servicio.

Nana mantiene una relación de absoluta confianza y complicidad con todo aquel que trabaja para ella en el ámbito doméstico. Es el caso de Francis, su peluquero personal, que a pesar de ser hombre la ve con poca ropa a menudo, y cuyo papel es peinarla como una gran señora de su época. Nana no muestra reparo alguno a la hora de compartir su intimidad con sus empleados, e incluso se muestra halagada de este grado de complicidad con personal a su servicio.

Madame, [...] le coiffeur est-là. [...] Un monsieur, mis correctement, poussa la porte. [...] Justement, Nana sortait du lit, les jambes nues. Elle n'eut pas de hâte, tendit les mains, pour que Zoé puisse enfiler les manches du peignoir. Et Francis, très à l'aise, d'un air digne, attendait, sans se retourner. (*Nana*, II, p. 61)

Nana se siente como una mujer importante al tener personal a su servicio, quizá debido a sus orígenes humildes:

Et Nana continua son chemin, royalement, suivie par son habilleuse qui, tout en lui marchant sur les talons, se penchait pour arranger les plis de sa jupe. (*Nana*, V, p. 154)

El capítulo XI es uno de los más interesantes a la hora de describir el vestuario como símbolo de ascenso y posición social en la época. Nana asiste a la celebración del

Grand Prix, uno de los acontecimientos sociales preferidos de la alta sociedad parisina, en el que se mezclan como iguales los miembros de la aristocracia y de la alta burguesía. El autor aprovecha la imagen de dos personas del entorno de Nana, los Mignon, para introducir la figura del «nuevo rico». En el ejemplo que aparece a continuación describimos la vestimenta de estos personajes para contraponerla al esplendor de Nana:

Les Mignon étaient dans un landeau aux couleurs sévères, un luxe cossu de bourgeois enrichis. Rose, en robe de soie grise, garnie de bouillottes de noeuds rouges, souriait, heureuse de la joie d'Henri et de Charles, assis sur la banquette de devant, engoncés dans leurs tuniques trop larges de collégiens. (*Nana*, XI, p. 381)

Nana se encuentra muy emocionada por asistir al acontecimiento y prepara su entrada en este llevando sus mejores galas y una carroza majestuosa. La vestimenta es, de nuevo, un elemento que hace destacar su cuerpo y es un símbolo del estatus alcanzado, muy superior al de los personajes que aparecen en el contexto anterior:

Nana, passionnée, comme si le Grand Prix allait décider de sa fortune, voulut se placer contre la barrière, à côté du poteau d'arrivée. (*Nana*, XI, p. 381)

En la última cita de este epígrafe, veremos el valor simbólico de la indumentaria de Nana en este acontecimiento. Observamos que los colores “bleu” y “blanc” reproducen los colores de la bandera republicana, siendo Nana una vez más una alegoría política. El color blanco también tiene un valor connotativo, especialmente resaltado por las anáforas, ya que hace destacar el traje de Nana con respecto al de las demás asistentes al Grand Prix:

Elle portait les couleurs de l'écurie Vandeuves, bleu et blanc, dans une toilette extraordinaire : le petit corsage et la tunique de soie bleue collant sur le corps, relevés derrière les reins en un pouf énorme, ce qui dessinait les cuisses d'une façon hardie, par ces temps de jupes ballonnées ; puis, la robe de satin blanc, les manches de satin blanc, une écharpe de satin blanc en sautoir, le tout orné d'une guipure d'argent que le soleil allumait. Avec ça, crânement, pour ressembler davantage à un jockey, elle s'était posé une toque bleue à plume blanche sur son chignon, dont les mèches jaunes lui coulaient au milieu du dos, pareilles à une énorme queue de poils roux. (*Nana*, XI, p. 380)

En esta cita, también de identificamos, mediante el vestido, la vinculación entre el Segundo Imperio, el culto al dinero, el arribismo y la falta de ética. El contraste de colores, la sensualidad y la presencia del cuerpo de Nana debido a lo ceñido del traje, pervierten y convierten en vulgar un acontecimiento social de estas características:

[...] qui dessinait les cuisses d'une façon hardie, par ces temps de jupes ballonnées (*Nana*, XI, p. 380)

5.1.6 Gervaise y el cuerpo

Hemos visto que para Nana el cuerpo es un instrumento de placer, deseo y dominancia masculina y social. Para Gervaise, su madre, ocurre lo opuesto. Si bien su cuerpo se describe desde las primeras páginas como el de una joven objetivamente atractiva, rubia, delgada y de facciones dulces, este se presenta deteriorado y envejecido por culpa de los años de duro trabajo diario y maltrato generalizado:

Gervaise n'avait que vingt-deux ans. Elle était grande, un peu mince, avec des traits fins, déjà tirés par les rudesses de la vie. (*L'Assommoir*, I, p. 17)

Su cuerpo le sirve como herramienta para las durísimas tareas que desempeña a diario como lavandera, debe cargar a pulso y frotar enérgicamente las prendas con el fin de lavarlas. El autor la describe como una mujer trabajadora y extremadamente fuerte para su corta edad y condición física:

Gervaise, les manches retroussées, montrant ses beaux bras de blonde, jeune encore, à peine rosés aux coudes, commençait à dégrasser son linge. [...] elle la frottait de savon, la retournait, la frottait de l'autre côté. Avant de répondre, elle empoigna son battoir, se mit à taper, criant des phrases, les ponctuait à coups rudes et cadencés. (*L'Assommoir*, I, p. 25)

No obstante, después de alabar la fuerza y su físico, el autor introduce un personaje que enseguida se dedica a humillarla por la cojera que padece. Si bien este defecto no le impide trabajar con total normalidad, le añade un cierto patetismo al personaje:

[...] ça n'avait pas douze ans que ça servait de paillasse à soldats, ça a laissé une jambe dans son pays... Elle est tombée de pourriture, sa jambe... (*L'Assommoir*, I, p. 34)

Estas palabras por parte de su enemiga Virginie propician la que es sin duda una de las escenas más notorias de la novela: la pelea de lavanderas. En ella se relata cómo después de haber sido doblemente humillada, con el abandono del padre de sus hijos y de los insultos y humillaciones de Virginie respecto a su cuerpo y su situación, Gervaise se alza como un portento de la naturaleza e inicia una pelea contra ella. Se describe la pelea a través de las lesiones físicas infligidas por parte de cada una en el cuerpo de la otra. Ambas mujeres no solo pierden el decoro por la violencia que ejercen la una contra la otra sino porque su desnudez queda al descubierto; sus ropas mojadas y desgarradas marcan y muestran partes de su cuerpo:

Elle étaient l'une et l'autre ruisselantes de la tête aux pieds, les corsages plaqués aux épaules, les jupes collant sur les reins, maigries, roidies, grelottantes, s'égoutant de tous les côtés ainsi que des parapluies pendant une averse. (*L'Assommoir*, I, 36)

Lo mismo constatamos en el siguiente ejemplo:

[...] son corsage, craqué au cou, montra sa peau, tout un bout d'épaule; tandis que la blonde, deshabillée, une manche de sa camisole blanche ôtée sans qu'elle sût comment, avait un accroc à sa chemise qui découvrait le pli nu de sa taille. (*L'Assommoir*, I, p. 37)

Mientras el resto de lavanderas presencia la pelea, algunas con estupor y otras con entusiasmo, el único hombre que se halla en las escena disfruta como si de un espectáculo erótico se tratara al ver las carnes de ambas mujeres, y especialmente las de Gervaise.

Il riait, il jouissait des morceaux de peau que les deux femmes montraient. La petite blonde était grasse comme une caille. Ça serait farce, si sa chemise se fendait. (*L'Assommoir*, I, p. 38)

Si bien Gervaise sale victoriosa de la pelea gracias a su fuerza física, se marcha medio desnuda, magullada y humillada. Contrariamente a su hija Nana que disfruta con

la desnudez y mostrando su cuerpo, Gervaise tiene una moral más acorde con el decoro y las convenciones de la época. En vez de ser alabada y admirada por su físico, es el blanco de las burlas y una fuente de seguridad por culpa de la cojera que es incapaz de ocultar.

Otro ejemplo en el que el cuerpo de Gervaise es una fuente de dolor y vergüenza es el de su parto, en el que da a luz a su hija Nana. Tal y como hemos observado anteriormente, Gervaise rompe aguas cuando lleva todo el día trabajando. Los dolores son tales que, pese a su empeño en seguir con su labor, debe marcharse sola a su casa y hasta tiene intención de prepararle la cena a su marido:

Elle dût quitter l'atelier, traverser la rue, courbée en deux, se tenant aux murs. [...] ça n'allait pas l'empêcher en rentrant de préparer le dîner de Coupeau [...]. (*L'Assommoir*, IV, p. 124)

Se puede decir que después de una infancia llena de palizas, peleas y trabajo duro, el cuerpo de Gervaise no conoce límites y esta lo emplea igual que si fuera una máquina. No se otorga un solo momento de descanso ni encuentra placer admirándose, ni siquiera encuentra ilusión dando a luz a su hija tal y como experimentaría cualquier mujer a pesar del dolor. Gervaise se olvida totalmente de sí misma y de su salud y solo piensa en prepararle la cena a su marido:

[...] c'était bien bête de n'avoir pas pu mettre la table; la colique l'avait assise par terre comme un coup de bâton. (*L'Assommoir*, IV, p. 126)

En esta ocasión vuelve a sentir vergüenza por su condición física, ya que en vez de pedir ayuda a algún vecino, busca recluirse en su casa hasta que llegue la comadrona. No obstante, antes de llegar a su piso siente unos fortísimos dolores y ni siquiera se permite gritar de dolor o pedir socorro por vergüenza a que algún hombre la vea:

Dans l'escalier, elle fut prise d'une telle crise, qu'elle dut s'asseoir au beau milieu des marches; et elle serait ses deux poings sur la bouche, pour ne pas crier, parce qu'elle éprouvait une honte à être trouvée là par des hommes. (*L'Assommoir*, IV, p. 124)

El cuerpo es para Gervaise una fuente de conflicto y dolor. Si bien los hombres sienten cierta atracción física por ella durante la novela, aspecto que trataremos más adelante, no siente ningún placer ni admiración por su cuerpo.

5.1.6. Gervaise y el mobiliario

En el caso de Gervaise, el mobiliario y la manera en la que logra obtener una casa propia y decorarla a su gusto son aspectos más llamativos de su ascenso social que el vestuario. Esto también se puede relacionar con un aspecto externo de su retrato ya que está fuertemente relacionado con la dimensión física del personaje:

Se furent quatre années de dur travail. Dans le quartier, Gervaise et Coupeau étaient un bon ménage, vivant à l'écart, sans batteries, avec un tour de promenade régulier le dimanche, [...], la femme faisait des journées de douze heures [...], et trouvait le moyen de tenir son chez-elle propre comme un sou [...]. L'homme ne se soulait pas, rapportait ses quinzaines, fumait une pipe à la fenêtre avant de se coucher [...] (*L'Assommoir*, IV, p. 119).

Este primer contexto refleja la prosperidad y el ascenso social de Gervaise y Coupeau en sus primeros años de convivencia. Se describen como un matrimonio bien avenido y respetable que, a pesar de las largas jornadas de trabajo, obtiene el dinero suficiente para vivir de manera digna y ordenada. Se resaltan elementos de la cotidianidad como el hecho de que Gervaise mantenga su casa limpia y ordenada y que el único vicio que tiene Coupeau sea el de fumar en pipa en la ventana antes de acostarse. Más adelante, en el capítulo IX de la novela, el autor explica de manera detallada las ilusiones de Gervaise a la hora de comprar y decorar su nueva casa. La joven se encuentra maravillada de poder amueblar y limpiar su nuevo hogar como fruto del duro trabajo de tantos años; sintiendo una cierta familiaridad con el nuevo entorno que han logrado crear:

Ils eurent enfin une trouvaille, une grande chambre, avec un cabinet et une cuisine, rue Neuve de la Goutte d'Or, presque en face de la blanchisseuse. C'était une petite maison à un seul étage, un escalier très raide, en haut duquel il y avait seulement deux logements, l'un à droite, l'autre à gauche [...]. La jeune femme, charmée, croyait retourner en province ; pas de voisins, pas de cancans à craindre, un coin de tranquillité qui lui rappelait une ruelle de Plassans [...] (*L'Assommoir*, IV, p. 121).

También se muestra el cuidado y la devoción con los que Gervaise cuida sus muebles, ya que para ella son el fruto de su duro trabajo y casi miembros de su familia. Los muebles le otorgan a su casa un cierto estatus, una personalidad y una dignidad de los que antes carecían:

Et ce fut elle qui nettoya le logement, avant d'aider son mari a mettre les meubles en place. Elle eut une religion pour ces meubles, les essuyant avec des soins maternels, le cœur crevé à la vue de la moindre égratignure. Elle s'arrêtait saisie, comme si elle se fut tapée d'elle-même, quand elle les cognait en balayant. La commode surtout lui était chère ; elle la trouvait belle, solide, l'air sérieux. Un rêve, dont elle n'osait parler, était d'avoir une pendule pour la mettre au beau milieu du marbre, où elle aurait produit un effet magnifique. (*L'Assommoir* , IV, p. 121)

Más allá de lo puramente estético, este cambio de casa le permite a la familia de Gervaise mejorar sus condiciones de vida de manera notable, pudiendo alojar correctamente a los niños, calentar la casa en invierno y cocinar y alimentarse en mejores condiciones:

Le lit d'étienne occupait le cabinet, ou l'on pouvait encore installer une autre couchette d'enfant. La cuisine était grande comme la main et toute noire; mais, en laissant la porte ouverte, on y voyait assez clair; puis Gervaise n'avait pas à faire des repas de trente personnes, il suffisait qu'elle y trouvât la place de son pot-au-feu. [...] et la chambre se trouvait transformée en salle à manger, avec la table au milieu [...]. Comme la cheminée brûlait jusqu'à quinze sous de charbon de terre par jour, ils l'avaient bouchée ; un petit poêle de fonte, posé sur la plaque de marbre, les chauffait pour sept sous pendant les grands froinds. (*L'Assommoir*, IV, p. 122)

Este nuevo proyecto vital, permite al matrimonio de Gervaise y Coupeau unirse más que nunca y vivir felices y orgullosos de su trabajo. En este extracto de novela, es donde más patente se hace el trabajo en equipo que ambos realizan para sacar su hogar adelante :

Le ménage vécu sous l'enchantement de sa nouvelle demeure. (*L'Assommoir* , IV, p. 122)

Los muebles son motivo de orgullo y un símbolo de clase y trabajo duro para ellos:

Quant à la chambre, elle était leur orgueil. (*L'Assommoir*, IV, p. 122)

En esta primera etapa, el matrimonio se esfuerza por construir un hogar cómodo y agradable para la familia. En este ambiente de felicidad y cariño, no se ven desigualdades ni machismo en la pareja, ambos están al mismo nivel y trabajan por igual para obtener unos objetivos comunes:

Ensuite, Coupeau avait orné les murs de son mieux, en se promettant des embellissements : une haute gravure représentant un haut maréchal de France, [...] ; au-dessus de la commode, des photographies de la famille étaient rangées sur deux lignes, à droite et à gauche d'un ancien bénitier de porcelaine [...] ; sur la corniche de l'armoire, un buste de Pascal faisait pendant à un buste de Béranger [...]. C'était vraiment une belle chambre. (*L'Assommoir*, IV, p. 122)

No obstante, el éxito de Gervaise al dotar a su familia de un cierto nivel de vida es efímero, ya que a medida que avanza la novela, la familia se verá, una vez más, presa del alcoholismo. Durante el capítulo X de la novela, transcurren tres años, de 1863 a 1865 ; momento en el que comienza el declive y la ruina de Gervaise :

Le nouveau logement des Coupeau se trouvait au sixième, escalier B. [...] Presque en face, dans un trou sans air, sous un petit escalier qui montait à la toiture, couchait le père Bru, [...], c'étaient les Coupeau, une chambre et un cabinet donnant sur la cour. (*L'Assommoir*, X, p. 379)

En la siguiente cita, el autor describe el interior de la nueva casa y cómo la familia desarrolla las tareas cotidianas en esta nuevo alojamiento:

Une chambre et un cabinet, pas plus. Les Coupeau perchaient là, maintenat. Et encore la chambre était-elle large comme la main. Il fallait y faire tout, dormir, manger et le reste. Dans le cabinet, le lit de Nana tenait juste ; elle devait se déshabiller chez son père et sa mère, et on laissait la porte ouverte, la nuit, pour qu'elle n'étouffât pas. C'était si petit, que Gervaise avait cédé des affaires aux Possion en quittant la boutique, ne pouvant tout caser. Le lit, la table, quatre chaises, le logement était plein. (*L'Assommoir*, X, p. 379)

Este fragmento contrasta notablemente con los citados anteriormente, ya que se describe cómo la familia ha perdido las pocas comodidades que había logrado adquirir. En este momento vuelve a empezar el drama personal de Gervaise, cuyos años

de esfuerzo y duro trabajo no han servido para mantener la vida que tanto deseaba. El autor emplea expresiones como «Les Coupeau perchaient là» y «Il fallait y faire tout» (X, p. 379) para ilustrar la dejadez y la falta de intimidad del entorno en el que se encuentran. Gervaise ha tenido que abandonar sus más preciadas posesiones por falta de espacio en su nueva vivienda, pero se sigue aferrando a algunos objetos cuyo valor sentimental simbolizan el esfuerzo de su trabajo :

Même le cœur crevé, n'ayant pas le courage de se séparer de sa commode, elle avait encombré le carreau de ce grand coquin de meuble, qui bouchait la moitié de la fenêtre. (*L'Assommoir*, X, p. 379)

2.1. Dimensión psicológica

2.1.1. Nana y las emociones.

En este epígrafe vamos a estudiar la dimensión psicológica de Nana desde el punto de vista de las emociones que siente en diferentes episodios de la novela.

Al final del capítulo VII de *Nana*, la protagonista renuncia a seguir manteniendo relación con Muffat y Steiner para marcharse a vivir un idilio con Fontan. A pesar de haber iniciado una vida más humilde, Nana es feliz al haber logrado crear un hogar con el hombre al que ama :

Dans son coup de tendresse pour Fontan, elle rêvait d'une petite chambre claire, retournant à son ancien début de fleuriste. [...] (*L'Assommoir*, VIII, p. 267)

En el párrafo que aparece a continuación, las emociones vinculadas a la felicidad conyugal están claramente vinculadas a un aspecto interno como el mobiliario, tan importante el en el personaje de Gervaise tal y como pudimos comprobar en el análisis del epígrafe:

[...] ce n'était pas immense, mais on avait refait les peintures, changés les papiers ; et le soleil entrait là gaiement. (*L'Assommoir*, VIII, p. 268)

Este fragmento de la novela recuerda al epígrafe anterior, en el que Gervaise inicia una nueva vida con Coupeau, donde se augura un futuro prometedor para la

pareja. A pesar de las deudas y de su modesta vivienda, la pareja une sus fuerzas para salir adelante, lo que provoca en Gervaise un sentimiento de satisfacción y felicidad:

Et ils partirent de là, tirant l'un de l'autre de leurs magots mis en commun, louant et meublant les deux pièces de la rue Véron, partageant tout en vieux amis. Au début ce fut vraiment délicieux. (*L'Assommoir*, VIII, p. 268)

A lo largo del capítulo VII y VIII de la novela, Nana inicia una relación con Fontan, un cómico de la compañía, que marca una cesura con respecto a su vida anterior. En este episodio, Nana parece sustituir su autocomplacencia por el interés hacia otra persona. No obstante, este enamoramiento se convertirá en una ceguera voluntaria y en una idealización de Fontan :

Elle était dans un ravissement d'amour, toute rose comme une vierge, avec des rires et des regards trempés de tendresse. Les yeux fixés sur Fontan, elle l'accablait de petits noms : mon chien, mon loup, mon chat ; et lorsqu'il lui passait de l'eau ou du sel, elle se penchait, le baisait au hasard des lèvres, sur les yeux, sur le nez [...]. (*L'Assommoir*, VIII, p. 268)

A pesar de que Fontan no tardará en mostrar su verdadero rostro como maltratador, el amor incondicional de Nana acabará por convertirse en sumisión, creando una dinámica nociva en la relación. Nana, que ahora se halla retirada de la farándula parisina, ha renunciado por completo a la protección de sus amantes e incluso de su servicio doméstico, lo que la convierte en una víctima desprovista de voluntad y de medios para escapar de su abusador. Aquí se observan, una vez más, detalles de la personalidad ambigua y corrompida de Nana, que normaliza en todo momento el maltrato por parte de un familiar o en una relación sentimental :

Même elle finit par s'endormir, la joue chaude, les yeux pleins de larmes, dans un accablement délicieux, dans une soumission si lasse, qu'elle ne sentait plus les miettes. Le matin, quand elle se réveilla, elle tenait Fontan entre ses bras nus, serré contre sa gorge, bien fort. N'est-ce pas ? Il ne recommencerait jamais, jamais plus ? Elle l'aimait. (*L'Assommoir*, VIII, p. 277)

En un primer momento, Nana no parece ser consciente del maltrato. Sus emociones pasan del llanto a la risa en breves instantes, tal y como se puede observar en el contexto siguiente:

Alors, ce fut une vie nouvelle. Pour un oui, pour un non, Fontan lui lâchait des claques. Elle, accoutumée, empochait ça. Parfois, elle criait, le menaçait ; mais il l'acculait contre le mur en parlant de l'étrangler, ce qui la rendait souple. Le plus souvent, tombée sur une chaise, elle sanglotait cinq minutes. Puis, elle oubliait, très gaie, avec des chants et des rires, des courses qui emplissaient le logement du vol de ses jupes. (*L'Assommoir*, VIII, p. 268)

En el siguiente capítulo, Nana vuelve a los escenarios y retoma el contacto con sus antiguas amistades, incluido el conde Muffat. Después de las humillaciones sufridas en su vida en común con Fontan, Nana desea hacerse respetar por el público y por los hombres, tomando la revancha sobre el conde, que arde en deseos de recuperarla :

Écoute au moins ce que je vais t'offrir... Déjà j'ai vu un hôtel, près du parc Monceau. Je réaliserais tous tes désirs. Pour t'avoir sans partage, je donnerais ma fortune... Oui, ce serait l'unique condition : sans partage, entends-tu ! Et si tu ne consentais à n'être qu'à moi, oh ! j'étais voudrais la plus belle, la plus riche, voitures, diamants, toilettes... (*L'Assommoir*, IX, p. 327)

Esta vez es Muffat quien toma el papel de personaje sumiso que abandona su vida y su fortuna por la mujer con la que está obsesionado. Lo único que Nana ansía es volver a los escenarios de París y a ser el centro de las miradas cada noche. El papel que desea es diferente al de la Vénus que interpretaba al principio de la novela, ya que busca en su personaje la vida que no pudo lograr con Fontan :

-Quand je te dis que je tiens la femme honnête ! J'ai essayé chez moi, pas une n'a mon petit air de duchesse qui se fiche des hommes ; as-tu remarqué, lorsque j'ai passé devant toi, en te lorgnant On a cet air-là dans les veines... Et puis, je veux jouer une femme honnête ; j'en rêve, j'en suis malheureuse, il me faut le rôle, tu entends ! (*L'Assommoir*, IX, p. 32)

2.1.2. Gervaise y las emociones

El perfil psicológico de Gervaise es notablemente diferente al de su hija Nana. Durante toda la novela *L'Assommoir*, se describe a Gervaise como una víctima de sus

circunstancias y de las personas que la rodean. Es un personaje que busca salir adelante y nadar a contracorriente de su entorno a través del trabajo y la honestidad, que de poco le sirven en un entorno semejante. Nana, tal y como hemos visto anteriormente, a pesar de su dura infancia y del ejemplo de trabajo y constancia que obtiene de su madre, ha aprendido que el camino al éxito no es otro que la corrupción del alma. En el capítulo X citado anteriormente, Gervaise ha perdido su casa y casi la totalidad de los bienes que había logrado obtener a través de su duro trabajo, entrando en una espiral de depresión y sensación de fracaso insoportables :

Les premiers jours, la blanchisseuse s'asseyait et pleurait. Ça lui semblait trop dur, de ne plus pouvoir se remuer chez elle, [...]. Elle suffoquait, elle restait à la fenêtre pendant des heures, écrasée entre le mur et la commode, à prendre des torticolis. (*L'Assommoir*, X, p. 380)

La siguiente cita muestra también la desilusión que siente Gervaise frente a su fracaso:

Ah ! non, la vie ne tournait pas gentiment, ce n'était guère l'existence qu'elle avait espérée. (*L'Assommoir*, X, p. 380)

Gervaise se encuentra cada vez más deprimida por el entorno en el que le ha tocado volver a vivir :

[...] les façades nues à peine plus noires et plus lépreuses ; une puanteur montait des plombs rongés de rouille ; aux cordes des croisées, séchaient des linges, des couches d'enfant emplâtrées d'ordure [...]. (*L'Assommoir*, X, p. 380)

Tal y como se deduce del ejemplo que vemos a continuación, las emociones de Gervaise se asocian a los valores connotativos (Barthes, 1970), del paisaje urbano, concretamente a la oscuridad de la vivienda popular que ocupa. Se establece, por tanto, una clara relación entre depresión y oscuridad:

Elle était sous les toits, dans le coin des pouilleux, dans le trou le plus sale, à l'endroit où l'on recevait jamais la visite d'un rayon. Et ça expliquait ses larmes, elle ne pouvait pas être enchantée de son sort. (*L'Assommoir*, X, p. 381)

A la frustración de Gervaise se le juntarán sentimientos de conformismo, de abnegación y renuncia. El alcoholismo provoca entonces su ruina y consolidará la idea de Zola: el medio marca definitivamente el destino de las personas. Al final del capítulo X, Gervaise probará el alcohol como único elemento de alegría y distracción que encontrará en su desgraciada vida. En un primer momento, el sabor del alcohol la transporta cinco años atrás, cuando, llena de juventud y esperanza, comenzó lo que parecía un romance prometedor con Coupeau, quien ahora no es más que un compañero de barra :

Bibi-la-Grillade se leva pour aller lui chercher un verre d'anisette. [...] Pendant qu'elle sirotait son anisette, elle eut tout d'un coup un souvenir, elle se rappela la prune qu'elle avait mangée avec Coupeau, jadis, près de la porte, lorsqu'il lui faisait la cour. (*L'Assommoir*, X, p. 420)

La caída, la “dégringolade” de Gervaisie tiene, desde el punto de vista emotivo, un trasfondo de autopunición por no haber sabido conservar el estatus social conseguido a través del trabajo, lo que conlleva a pérdida de la dignidad. Una humillación que empieza por los malos tratos a los que Coupeau la somete y que la envilecen a medida que avanza la novela:

Et, maintenant, voici qu'elle se remettait aux liqueurs. Oh ! elle se connaissait, elle n'avait pas pour deux liards de volonté. (*L'Assommoir*, X, p. 420)

Presa del alcohol, Gervaise observa la destilería como un monstruo abominable, pero acaba cayendo en la tentación con el fin de olvidar sus problemas :

Une jolie source de poison, une opération qu'on aurait dû enterrer dans une cave, tant elle était éffrontée et abominable ! [...], elle aurait voulu mettre son nez là-dedans, renifler l'odeur, goûter à la cochonnerie, quand même sa langue brûlée aurait dû peler du coup comme une orange. (*L'Assommoir*, X, p. 421)

El alcohol, tal y como Zola se propone comentar a lo largo de la novela, es un antídoto contra el hambre y el sufrimiento de las clases mas desfavorecidas:

Au deuxième verre, Gervaise ne sentit plus la faim qui la tourmentait. (*L'Assommoir*, X, p. 421)

Al final del décimo capítulo, Gervaise regresa a casa bajo los efectos del alcohol, incapaz de hablar ni de mantenerse en pie. Se encuentra con la pequeña Lalie, otra niña víctima del entorno, del maltrato y de un padre alcohólico. El lector imaginará, a través de la mirada de la niña, los gestos erráticos y la imagen miserable que presenta Gervaise. Lalie será el primer personaje en darse cuenta del principio del declive de Gervaise, sintiendo una enorme tristeza al constatar la pérdida de otro ser querido a manos del alcohol :

Mais, en face du visage hébété de la blanchisseuse, elle recula et trembla. Elle connaissait ce souffle d'eau-de-vie, ces yeux pâles, cette bouche convulsée. Alors, Gervaise passa en trébuchant, sans dire un mot, pendant que la petite, debout sur le seuil de la porte, la suivait de son regard noir, muet et grave. (*L'Assommoir*, X p. 425)

3.1. Dimensión sociológica

3.1.1. Gervaise y sus relaciones

Para explicar la dimensión sociológica del personaje de Gervaise, comenzaremos el epígrafe estudiando la relación que la joven mantiene con su primera pareja sentimental y padre de sus hijos mayores, Lantier. La relación entre estos personajes se caracteriza por ser tormentosa desde el principio de la novela. En la siguiente cita, Gervaise se siente sola y desamparada por la ausencia de Lantier durante toda la noche:

Quand Gervaise s'éveilla, vers cinq heures, raidie, les reins brisés, elle éclata en sanglots. Lantier n'était pas rentré. [...] elle eut une nouvelle crise de sanglots, elle tamponna un mouchoir sur sa bouche, pour étouffer les légers cris qui lui échappaient. (*L'Assommoir*, I p. 9-10)

En estas primeras páginas tan amargas, el lector descubre cómo es la relación entre Gervaise y Lantier. A continuación veremos cómo las peleas que se

desencadenan entre la pareja afectan a sus hijos y siembran un ambiente de gritos y peleas bastante recurrente en la vida familiar:

La jeune femme se remit à sangloter. Les éclats de voix, les mouvements brusques de Lantier, qui culbutait les chaises, venaient de réveiller les enfants. Ils se dressèrent sur leur séant, et, entendant pleurer leur mère, ils poussèrent des cris terribles, pleurant eux aussi de leurs yeux à peine ouverts. (*L'Assommoir*, I, p. 16)

A pesar de ser objeto de maltrato, Gervaise siempre despierta un lado sensual por Lantier incluso cuando vive separada de él desde hace años. Esto sorprende al lector, ya que los pocos ejemplos de sensualidad que se dan en Gervaise en la novela, al ser un personaje menos centrado en el sexo que su hija Nana, guarden una extraña relación con el hombre que la maltrata:

Depuis bientôt sept ans, elle n'avait plus entendu parler de Lantier. Jamais elle n'aurait cru que le nom de Lantier ainsi murmuré à son oreille, lui causerait un pareil chaleur au creux de l'estomac (*L'Assommoir*, VI, p. 217)

Podemos atribuir estos lazos emocionales y sexuales de Gervaise hacia Lantier por la dependencia emocional que existe entre ellos desde el principio de la novela. Podemos atribuir esta relación al hecho de que Lantier simboliza para Gervaise su primer amor y la persona con la que inició su madurez y el camino hacia el ascenso social. Sin él, se siente perdida y no ve posibilidad de seguir adelante:

Alors, Gervaise se sentit étouffer, saisie d'un vertige d'angoisse, à bout d'espoir; il lui semblait que tout était fini, que les temps avaient finis, que Lantier ne rentrerait plus jamais (*L'Assommoir*, I, p. 15)

Otro ejemplo de relación tormentosa es la que existe entre Gervaise y Virginie. Al igual que con la relación con Lantier, el autor describe los desencuentros entre ambas mujeres desde el primer capítulo de la novela. Es Virginie la que muestra desde el

principio un fuerte desdén por Gervaise y quien la maltrata y humilla delante del resto de lavanderas en su lugar de trabajo:

Quant elle aperçu devant elle Virginie, au milieu de trois ou quatre femmes, parlant bas, la dévisageant, elle fut prise d'une colère folle. (*L'Assommoir*, I, p. 33)

Antes de que comience una pelea física entre ambas mujeres, Virginie agrade verbalmente a Gervaise de manera extremadamente cruel, regocijándose del romance que Lantier mantiene que Adèle, su hermana, y mencionando de manera despectiva a los hijos de Gervaise:

Ils s'adorent tous les deux. Il faut les voir se bécoter!... Et il t'a lâchée avec tes bâtards! Des jolis mômes qui ont des croûtes plein la figure! (*L'Assommoir*, I; p. 35)

Durante esta la pelea y las humillaciones sufridas, Gervaise no recibe ningún tipo de apoyo o sororidad por parte de sus compañeras lavanderas. Esta falta de compañerismo, empatía y civismo por parte del resto de mujeres se traduce en un divertimento para ellas, quienes vitorean y aplauden la pelea como si de un espectáculo se tratara:

Le lavoit s'amusait énormément. On s'était reculé, pour ne pas recevoir les éclaboussures. Des applaudissements, des plaisanteries montaient, au milieu du bruit d'écluse des seaux vidés pataugaient jusqu'aux chevilles (*L'Assommoir*, I, p. 36)

El lector constata el terrible entorno laboral y social en el que vive Gervaise. Tal es la crueldad de los personajes que la rodean, que debe sobrevivir, a pesar de su corta edad y de su condición física anteriormente mencionada, a todo tipo de relaciones de maltrato, tanto a nivel familiar como a nivel laboral. A nivel sociológico, podemos constatar que es el carácter bondadoso y bien intencionado de Gervaise lo que la convierte en una presa fácil para este tipo de personajes crueles y maltratadores. La prueba de la soledad de Gervaise es su muerte, ya que fallece sola y abandonada por el resto de personajes, incluidos sus hijos, por los que se desvive durante toda la novela:

Un matin, comme ça sentait mauvais, dans le corridor, on se rappela qu'on ne l'avait pas vue depuis deux jours; et on la découvrit déjà verte, dans sa niche. (*L'Assommoir*, XIII, p. 536)

La cita anterior es sin duda una de las más dramáticas de *L'Assommoir*, pues a pesar de su brevedad, transmite a la perfección el abandono y el desamparo de Gervaise frente a la sociedad en la que vive.

3.1.2. Nana y sus relaciones

Contrariamente a Gervaise, la sexualidad de Nana, lejos de ser un elemento de la vida cotidiana, es un instrumento para obtener beneficio del resto de personajes. Léonore Réverzy estudia desde un punto de vista sociológico la imagen de la prostituta en la época :

Au fil du siècle, la prostitution évolue et les grandes maisons de tolérance deviennent avant tout des laboratoires où peuvent se pratiquer toutes les perversions sexuelles [...]. Le texte de Nana, pour ne pas évoquer la prostitution close, aborde à diverses reprises les exigences dégoûtantes de certains clients (Réverzy ; 49).

La prostituta se ve como una mujer libre e insumisa, contraria a la mujer casada de la época. No obstante, esta libertad y falta de compromiso se convierten en un estilo de vida nómada e inestable:

La catégorie de d'insoumises à laquelle Nana appartient [...] est difficile à localiser car elle est éminemment mobile, reflétant ainsi la mobilité croissante qui affecte la société urbaine. (Réverzy ; 50)

De esta manera, se establecería una relación entre la relación de Nana con sus amantes y el nomadismo e inestabilidad estructurales presentes en su época. De esta manera, se diferencia notablemente el estilo de vida y las relaciones íntimas de las prostitutas en comparación con el resto de mujeres de clase obrera. Estas últimas hacen uso de su sexualidad a la hora de contraer matrimonio y crear una familia con el fin de encontrar una cierta estabilidad.

Réverzy continúa su análisis sociológico de la imagen de la prostituta haciendo estudiando el clasismo que existía a la hora de tratar con prostitutas. En la segunda

mitad del siglo XIX, la imagen de la prostituta empezó a representarse en numerosas novelas de autores como Maupassant, Paul Adam y Paul Alexis y en obras de pintores como Degas o Toulouse-Lautrec (Réverzy ;54). Sin embargo, esta popularización de mujeres sexualizadas se convirtió en un debate de índole moral y político :

La littérature réaliste est une littérature du dévoilement, du « tout dire » [...] c'est également un acte politique. (Réverzy ; 54)

Al final de la novela, Zola muestra la opulencia y el lujo exacerbado en el que vive Nana en compañía de Muffat. Desde el punto de vista histórico y sociológico, los detalles que el autor da sobre el estilo de vida de Nana se asemejan mucho con la realidad de la época:

En France, durant le Second Empire, la profession de la courtisane a atteint de nouveaux sommets de raffinement – et de dépenses. Ainsi, on avait besoin de quantités extraordinaires d'argent pour entretenir ce luxe – un luxe qui dépasse tout ce que l'on peut rêver – et cette élégance qui était la marque de la courtisane. Les courtisanes cultivaient soigneusement leur image à travers leur habillement, environnement, les mœurs, et les lettres, puisque leur image était leur clé de leur succès. (Vaabel; 2013)

En el relato, Zola nos muestra con los detalles de esta vida absurda y desmesurada de la prostituta de su época. Nana lleva una vida basada en el despilfarro y los excesos más mundanos:

Ensuite éclataient les gros règlements,, au milieu de ce gâchis de l'argent de poche: vingt mille francs chez la modiste, trente mille chez la lingère, douze mille chez le bottier; son écurie lui en mangeait cinquante mille, en six mois, elle eut chez son couturier une note de cent vingt mille francs. [...] elle atteignit cette année-là le million, stupéfaite elle-même de ce chiffre, incapable de dire où avait pu passer une telle somme. (*Nana*, XIII; 453)

Zola también critica la alta sociedad de la época, describiendo las compañías y los acontecimientos sociales a los que frecuenta Nana como una reunión de personajes insustanciales corrompidos por el dinero:

Cette classique soirée de folie réunissait toute la jeunesse galante, un beau monde se ruant dans une brutalité et une imbécilité de laquais. On s'écrasait sous les guirlandes de gaz; des habits noirs, des toilettes excessives, des femmes venues décolletées, [...]. Ce fut seulement le mardi que Nana se remit des émotions de sa victoire. (*Nana*, XI; 419)

Podemos concluir este análisis de la dimensión sociológica de Nana comparándola con la figura de Gervaise. Tal y como hemos constatado anteriormente, el personaje de Gervaise es una víctima de la sociedad en la que vive y de las compañías que frecuenta. Su buena voluntad la convierte en un ser vulnerable ante la crueldad de su entorno. En oposición con la debilidad de Gervaise, Zola describe a Nana como un personaje depredador y abusador para los hombres que frecuenta. La moraleja que podemos extraer de *Nana*, es que si bien la protagonista supera a su madre y logra sus objetivos de ascenso social, esta es igual de infeliz y se ve corrompida por el dinero y sus propios excesos. Nana se vuelve una fuente inagotable de avaricia y tiraniza y engaña a las amistades que la rodean con tal de obtener un rédito económico con el que hacer frente a sus incalculables deudas:

Mais, avant de se résigner aux moyens extrêmes, elle tâta ses amis, tirant des hommes ce qu'ils avaient sur eux, jusqu'à des sous, d'un air de plaisanterie. Depuis trois mois, elle vidait les poches de Philippe. Il ne venait plus, dans les moments de crise, sans laisser son porte-monnaie. [...] un regard de Nana le transfigurait, dans une sorte d'extase sensuelle. Elle était très chatte avec lui, le grisait de baisers derrière les portes, le possédait par des abandons brusques, qui le clouaient derrière ses jupes, dès qu'il pouvait s'échapper de son service. (*Nana*, XIII; 455)

Podemos concluir este epígrafe constatando que, si bien ambas mujeres mantienen trayectorias vitales y sociales totalmente distintas, las dos mueren de manera muy similar, solas y abandonadas por su entorno. Nana, a pesar de haber satisfecho con creces sus ansias de riqueza y reconocimiento social, a pesar de haber estado en compañía de las más altas esferas de la sociedad, tiene un final tan trágico y miserable como su madre. El personaje de Nana encarna el mal para todo aquel que la frecuenta ya que el autor da a entender que su verdadero objetivo es vengarse de la sociedad en la que vive:

Voilà ce qu'elle pensait de la société! C'était sa revanche, une rancune inconsciente de famille, léguée avec le sang. (*Nana*, XIII; 489)

Conclusiones

Elle voulait vivre en honnête femme, parce que l'honnêteté est la moitié du bonheur. (*L'Assommoir*, p. 240)

El objetivo de este trabajo ha sido el de describir y analizar los paralelismos existentes entre dos personajes femeninos de Zola y la realidad de su época. Si bien *L'Assommoir* y *Nana* no son más que novelas de ficción en ningún modo deben tomarse como documentos históricos, sí pueden tomarse como sujetos sociológicos de sus tiempos. Además, tal y como hemos estudiado, el autor incide en dimensiones físicas y psicológicas con las que cualquier personaje ficticio o mujer real pueden sentirse identificadas. La búsqueda de la aceptación social y el éxito profesional y personal son elementos de la vida cotidiana para cualquier sociedad. A la hora de competir por estos objetivos, son las mujeres las que suelen encontrar más obstáculos vitales, como pueden ser sus relaciones familiares, la crianza de los hijos, la falta de recursos o las relaciones abusivas. La historia de Gervaise podría ser la historia de miles de mujeres a lo largo de los siglos ; mujeres desprotegidas, abandonadas o maltratadas que han buscado la manera de salir adelante teniendo todo en contra.

Por su parte, Nana se convierte en el germen de Gervaise y la perpetuación de su lucha por la supervivencia. Sin embargo, a diferencia de Gervaise, Nana se ha criado en la ciudad y ha presenciado situaciones familiares y personales que la han convertido desde la cuna en una especie de ser insensible con tintes demoníacos. Su madre no es más que una mujer mortal, con sentimientos, inquietudes y debilidades que sufre la mala suerte de ser bondadosa en un entorno corrompido. Aquí entra en juego la idea del determinismo genético de Zola, que se irá apoderando del personaje de Gervaise hasta acabar con él trágicamente hacia la mitad de la novela. Si bien Gervaise, a pesar de sus esfuerzos, será incapaz de escapar de La-Goutte-d'Or y del mal que la rodea, Nana logrará ascender socialmente desde una edad temprana. Pero tal y como indica la tesis de su autor, Nana contaminará con el mal que lleva dentro todo aquello que habrá logrado obtener.

Si bien el desenlace de ambos personajes está inevitablemente relacionado con la doctrina determinista, el lector no puede evitar sentir una mayor empatía y tristeza por el personaje de Gervaise, ya que éste se presenta más humano que su hija. Gervaise dedica su vida a todo aquello que las personas desean, una vida estable y feliz en la virtud.

Tras el exhaustivo análisis e investigación acerca de las obras *L'Assommoir* y *Nana*, podemos afirmar que Émile Zola es un autor fundamental a la hora de establecer un retrato histórico del siglo XIX francés. El fresco social configurado por Zola nos ha ayudado a confirmar que los personajes descritos en sus novelas, son la representación ideológica del modelo social propuesto por este. Tal y como establecimos en un principio en el marco teórico de este trabajo, la clasificación para la construcción del personaje de ficción, nos ha servido para conocer la condición de la mujer de clase trabajadora en el siglo XIX francés. Como se ha descrito a lo largo de este estudio, es necesario comprender el contexto interno y externo de un personaje para analizar el entorno en el que viven, comprendiendo el modo en el que se presentan físicamente, cómo actúan y cómo se relacionan con el resto de personajes.

Bibliografía:

Barthes, R. (1970): *S/Z*. Éditions du Seuil

Casty, A. (1971). *The dramatic art of the film*. Harper & Row

Dubois, J. (2014). *Le Lexis - le dictionnaire érudit de la langue française (French Edition)*. French and European Publications.

Fenoy, G. (1971). La comuna de París. *Universitas Humanística*, 2(2).

<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/10593>

Foster, E. M. (1985). *Aspects of the novel*. Harcourt Brace

Galán Fajardo, E. (2007). *Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales*. Ces-Felipe II, (7)

Maneglier, H. (1990). *Paris impérial. La vie quotidienne sous le Second Empire*. Éditions Armand Colin.

Mitterand, H. (1999). *Zola: Sous le regard d'Olympia, 1840–1871*. Fayard.

Mitterand, H. (2002). *Zola et le naturalisme*. Presses Universitaires de France.

Reverzy, É. (2008). *Nana d'Émile Zola (essai et dossier)*. Gallimard, coll. Foliothèque n. 157.

Rod, E. (2017). *A Propos de l'Assommoir (Classic Reprint)*. Forgotten Books.

Sánchez-Labela Martín, I. (2016). Capítulo X: ¿Cómo abordar la construcción de los personajes para ficción? Una herramienta para el análisis desde una perspectiva narrativa y de género. En M. Oller Alonso y M.C. Tornay Márquez (Eds.), *Comunicación, Periodismo y Género. Una mirada desde Iberoamérica* (pp.277- 303). Sevilla: Ediciones Egregius.

Vaabel, L. (2013). *Les courtisanes au 19ème siècle à Paris: une étude comparative de la réalité de Cora Pearl et de la fiction de Nana par Émile Zola*. [Memoria de licenciatura] Université de Tartu-Faculté de philosophie.

<https://dspace.ut.ee/handle/10062/31625>

Zola, E. (2002). *Les Rougon-Macquart: Nana*. Gallimard.

Zola, É. (2006). *La fortuna de los Rougon*. Traducción de Esther Benítez. Alianza Editorial.

Zola, É. (2012). Battiston-Schirmann, D., & Lemler, S. *L'Assommoir*. Hatier.

Zola, E. (2017). *L'Assommoir (Avec Préface)*(French Edition). Cronos Classics.

Zola, E. (2017). *La fortune des Rougon*. Crono Classics.