

LA PROSTITUTA:  
IDIOSINCRASIAS DEL NATURALISMO  
EN EL MUNDO HISPANO

by

LARISSA CLACHAR HERNÁNDEZ

MICHAEL SCHNEPF, COMMITTEE CHAIR  
WILLIAM WORDEN  
CONSTANCE JANIGA-PERKINS  
CARMEN MAYER  
STEVEN BUNKER

A DISSERTATION

Submitted in partial fulfillment of the requirements  
for the degree of Doctor of Philosophy in the  
Department of Modern Languages and Classics  
in the Graduate School of  
The University of Alabama

TUSCALOOSA, ALABAMA

2016

Copyright Larissa Clachar-Hernández 2016

ALL RIGHTS RESERVED

## ABSTRACT

This dissertation is a comparative study of three novels: *Nana* (1880) by Emile Zola, *La desheredada* (1881) by Benito Pérez Galdós and *Santa* (1903) by Federico Gamboa. The three novels deal with the life of a young prostitute, one in Paris, France, one in Madrid, Spain and one in Mexico City, Mexico. All three have been traditionally classified as naturalistic, and while they have more than just the theme of prostitution in common, they deal with naturalism differently.

We establish the points of contact between the novels to be able to compare them in the context of naturalism. In doing this we will determine to what extent Galdós and Gamboa adhered to Zola's model of naturalism and we will establish the main differences in the use of this model. At the same time we will bring to light the presence of certain topics such as narcissism that are not traditionally studied in the context of naturalism in hopes to expand the scope in this field of study.

With this project we open the conversation on the magnitude of Zola's influence in literature, especially in the Spanish-speaking world. At the same time we highlight the idiosyncrasies of the other two authors in writing what would appeal to their audience. We will show how naturalism is not a set of rules to follow, but a set of guidelines that correspond with the trends of artistic expression and thought at the end of the XIX century.

## DEDICATORIA

This dissertation is dedicated to everyone who helped me and guided me through the trials and tribulations of completing this project. To my family and close friends who stood by me throughout the time taken to complete it and to my babies who came toward the end: I did it for you. And to Dr. Michael A. Schnepf who never gave up on me and believed in me when I didn't believe in myself: I couldn't have done it without you.

## AGRADECIMIENTOS

I want to first thank my dissertation director Dr. Michael Schnepf for his infinite patience and generosity with his time, his materials and his advice throughout this process. Beyond a huge thank you, I really have no words.

I would also like to thank the members of my committee Dr. Constance Janiga-Perkins, Dr. Carmen Mayer and Dr. Steven Bunker for their willingness to help during different stages of this project and especially Dr. William Worden for taking on additional responsibilities in it.

I would like to thank Dr. Thomas Fox, Dr. Michael Picone and Dr. Douglas Lightfoot who all served as chair of the Department of Modern Languages and Classics for their leadership and support of graduate students and all our projects and endeavors, academic and co-curricular. And lastly to the faculty and staff members who always made B.B. Comer feel like home: Dr. Ana Cobalán, Dr. Rasma Lazda, Dr. Metka Zupancic, Pam Richardson, Jennifer Patterson... thank you. I would also like to thank a few people that have left our Department but were an important part of my experience as a graduate student: Dr. Rosita Villagómez, Rachel Caver and Cindy Davis, thank you for your help so many times with so many things. I would like to thank all the friends I have made at the University of Alabama throughout the years because a project like this is a lot more bearable with the support and encouragement from those who have gone, are going or will go through the same.

I have to thank Sierra Turner: you have been more than a friend.

I have to thank Andrés García: I couldn't have done this without your sacrifice.

I have to thank my parents Luis Roberto Clachar and Ana Victoria Hernández because without them and their support I couldn't have completed this project. My whole family has been my biggest encouragement and I have to say: thank you.

## TABLA DE CONTENIDOS

ABSTRACT.....	ii
DEDICATORIA.....	iii
AGRADECIMIENTOS.....	iv
LISTA OF FIGURAS.....	vi
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I: Nana: la fuerza determinante de la sangre.....	17
CAPÍTULO II: Isidora: la educación y la historia.....	52
CAPÍTULO III: Santa: la inevitable presencia del catolicismo.....	87
CONCLUSIÓN.....	122
OBRAS CITADAS.....	136

## LISTA DE FIGURAS

1. Rougon-Macquart/Arbol genealógico.....	51
---	----



## Introducción

Con la publicación de *La Fortune des Rougon* en 1871, el escritor francés Emile Zola empieza la serie quintaesencial de novelas naturalistas conocida como Rougon-Macquart. Esta famosa saga narra la historia de las ramificaciones de una familia de clase obrera bajo el Segundo Imperio. Zola alcanza la cúspide de dicha colección con sus novelas *L'Assommoir* (1877) y *Nana* (1880). Es también en 1880 durante el apogeo de su carrera que publica su manifiesto *La novela experimental*.<sup>1</sup> El naturalismo en Francia es objeto de distintas reacciones desde el escándalo por parte de la censura y las figuras tradicionales hasta la admiración de muchos seguidores.<sup>2</sup> Parte de los seguidores de Zola en Francia incluye a Henri Céard, los hermanos Goncourt, integrantes del grupo de Médan, entre otros.<sup>3</sup> Su novela *Nana* tiene una acogida excepcional sobre todo con el público. Sven Kellner explica en su libro *Emile Zola et son oeuvre* que los críticos, por la crudeza de los detalles y las obscenidades, se muestran un poco más reservados y fríos (122).<sup>4</sup> No cabe duda de que esta novela publicada en folletines entre octubre de 1879 y febrero de 1880 es leída extensamente. El naturalismo da mucho de qué hablar y no tarda en cruzar fronteras.

---

<sup>1</sup>Zola ya había teorizado un poco sobre el naturalismo en el prólogo a *Thérèse Raquin* (1868) pero es en *La novela experimental* donde verdaderamente define lo que será su labor como novelista.

<sup>2</sup>"El manifiesto de los cinco" es un ejemplo de la controversia que generaba Zola. Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Marguerite y Gustave Guiches firman esta carta lamentando las faltas del autor que toda una generación había admirado. La crudeza de la obra de Zola genera el rechazo dentro de los círculos literarios por estar llena de "inmundicias" (Kellner 171).

<sup>3</sup>Frederick Brown ha documentado que Henri Céard es uno de varios colaboradores que le envían a Zola cantidad de documentos informativos e ilustrativos que utiliza como material para escribir *Nana*.

<sup>4</sup>La crítica contemporánea de Zola está dividida. Kellner documenta que: "Ulbach qui avait signalé 'la littérature putride' de Zola à propos de Thérèse Raquin, relève dans *Nana* 'de la pathologie'. Mais pour Flaubert, ce roman est sans pareil dont l'auteur est un homme de génie" (123).

No mucho tiempo después de la aparición de estos textos de Zola, comienzan a aparecer en Europa obras de corriente naturalista. El italiano, Luigi Capuana publica la novela *Giacinta* (1879).<sup>5</sup> El noruego Henrik Ibsen publica *Casa de muñecas* (1879), una pieza para teatro. En Alemania, los naturalistas también experimentan con el teatro; sobresale Gerhart Hauptmann con sus obras *Antes del amanecer* (1889) y *Los tejedores* (1892).<sup>6</sup> En España aparecieron además de importantes obras de ficción, textos de varios críticos sobre lo que sucede con la novela contemporánea. Según Gifford Davis, a partir de 1876 se comienza a hablar al respecto, no necesariamente bien informada ni cuidadosamente, pero ya se hablaba del naturalismo (97). Más adelante y de manera un poco más seria, Emilia Pardo Bazán especula sobre esta tendencia literaria en el prólogo a *Un viaje de novios* (1881) y en *La cuestión palpitante* (1883), y plantea lo que más tarde se llamará “El naturalismo católico”.<sup>7</sup> Ella experimenta con este género; se destacan dentro de su obra *La Tribuna* (1885) y *Los Pazos de Ulloa* (1886). Vicente Blasco Ibáñez también es buen expositor del naturalismo en España, sobre todo con *Cañas y barro* (1902).<sup>8</sup> Pero sin duda hacia finales de la década de los setenta y principios de los ochenta, el escritor más prominente en España es Benito Pérez Galdós, quien también experimenta con los conceptos del naturalismo.

---

<sup>5</sup> Nótese la curiosa conexión con el título de la novela galdosiana de 1887, *Fortunata y Jacinta*. Ambas novelas tratan la desigualdad entre clases sociales a través de triángulos amorosos presentando la realidad de forma objetiva.

<sup>6</sup> Estas obras a través de la observación y el análisis revelan verdades sobre la conducta humana. Se enfocan en las relaciones en ambientes herméticos.

<sup>7</sup> En su libro *The Catholic Naturalism of Pardo Bazán* (1957), Donald Fowler Brown realiza conexiones entre Pardo Bazán y Zola e identifica la fórmula de Zola en seis novelas de doña Emilia.

<sup>8</sup> Algunos ejemplos de su obra que se encuentran dentro del naturalismo son *Arroz y tartana* (1894), *La barraca* (1898) y *La horda* (1906), obras escritas en sus años de activismo político. Las novelas naturalistas afrontan la realidad asignando a la política el papel de transformarla. Según Joan Oleza las obras de Blasco expresan la imposibilidad de pacto entre el individuo y el medio y en sus desenlaces trágicos el protagonismo se ve sobrepasado por la fuerza del medio (7).

Además de importantes contribuciones anteriores en el campo de la novela realista española, Benito Pérez Galdós se encuentra, en 1880, en un punto clave de su carrera como escritor que él mismo denomina su segunda o nueva manera.<sup>9</sup> Después de dos años de no publicar, el prolífico Pérez Galdós genera gran anticipación y sorprende al público español con su nueva novela *La desheredada*.<sup>10</sup> Tras la publicación de la apasionada historia de Isidora en 1881 comienza una verdadera discusión abierta sobre el naturalismo en España. Leopoldo Alas, “Clarín,” asegura con una reseña en *El Imparcial* que en *La desheredada*, está “bien interpretada” la teoría del naturalismo, y que es la primera vez que un novelista “de los buenos” habla del Madrid pobre, fétido, hambriento y humillado. Clarín celebra el cambio en el estilo de Galdós: "Considero que debe ser bendito y alabado el cambio que ha sufrido Galdós en su última novela *La desheredada*, cuya primera parte acabo de leer y me ha hecho ver bien claro que muchas de las predicciones del naturalismo las ha tenido por buenas el autor y ha escrito según ellas, y según los ejemplos de los naturalistas."

El naturalismo no tarda en atravesar el Atlántico y generar manifestaciones tanto en Norteamérica como en América Latina. En los Estados Unidos, Jack London y Stephen Crane son algunos de los reconocidos autores que incursionan en este movimiento.<sup>11</sup> En Suramérica el argentino Eugenio Cambaceres se establece a lo largo de la década de los ochenta con sus

---

<sup>9</sup> En *Galdós's Segunda Manera* Linda Willem profundiza en el análisis de la transición y el cambio en las tendencias de nuestro autor. A nivel temático, se preocupa menos con el fanatismo religioso y más con temas como la vanidad y el adulterio (30). Willem propone un cambio importante en el estilo narrativo que acerca a Galdós al naturalismo. Adopta una técnica conocida como "free indirect thought" que es como en su segunda manera presenta la información menos a través del narrador y más a través del personaje (49).

<sup>10</sup> Sus últimas novelas publicadas anteriormente a *La desheredada* (1881) son *La familia de Leon Roch* (1878) y *Marianela* (1878). *Los Apostólicos* (1879) y *Un faccioso más y algunos frailes menos* (1879) son los últimos Episodios Nacionales anteriores a la misma.

<sup>11</sup> En *Maggie Crane* también explora la idea de una jovencita que se ve determinada por su ambiente y sus circunstancias. Según Xiaofen Zhang en "Naturalism Presented in *The Call of the Wild*" London explora las teorías darwinistas y dibuja paralelos interesantes entre animales y seres humanos, atribuyendo cierto tipo de comportamiento a la herencia. Trabaja la adaptabilidad con respecto a la idea de estar o ser atrapado y permanecer amarrado como sirviente o entregarse a los instintos primitivos.

novelas *Sin rumbo* (1885) y *En la sangre* (1887) como naturalista. En otros países también se comienza a experimentar con esta técnica. En Brasil, la publicación de *O Mulato* (1881) de Aluisio de Azevedo marca el comienzo del naturalismo brasileño. Eventualmente los postulados de Zola y el naturalismo llegan a México en la persona de Federico Gamboa quien publica *Santa* (1903), una de las novelas más importantes de la literatura hispanoamericana, por extensión, del Naturalismo.<sup>12</sup>

Este admirador de Zola logra publicar uno de los primeros “best-sellers” de la literatura hispanoamericana (durante la vida del autor y a lo largo del siglo XX). Manuel Prendes, en su libro *La novela naturalista de Federico Gamboa* pone a *Santa* como el segundo libro más vendido después de *María* (1867) de Jorge Isaacs (13). *Santa* causa un replanteamiento en la literatura mexicana ya que según el diccionario de literatura mexicana “although naturalism was very attractive as a literary phenomenon, it was very difficult for Mexican writers in general because of the strong religious feeling and the ideal of free will, inherent in Christianity” (247). Es claro que la magnitud y el alcance que tuvo el naturalismo es mundial, pero las conexiones entre Francia (Zola), España (Galdós) y México (Gamboa) son especialmente llamativas por razones que no siempre saltan a la vista. Una de nuestras tareas en este estudio es sacar a la luz los puntos de contacto en estas novelas para poder formar conclusiones con respecto al impacto y la aceptación del naturalismo.

Se puede suponer que Zola y sus obras sirven de inspiración y hasta cierto punto de catalistas para que otros autores dieran el salto y exploraran esta nueva tendencia, pero sería erróneo pensar que novelistas como Galdós y Gamboa se complacían con ofrecer simples imitaciones de las obras francesas. El propósito de este trabajo es analizar los elementos clave en

---

<sup>12</sup> Manuel Prendes Guardiola hace un trabajo detallado de clasificación y categorización de las más grandes obras del naturalismo en América Latina en *La novela naturalista hispanoamericana* (2003).

la novela naturalista a partir de *Nana*, *La desheredada* y *Santa* y definir algunos nuevos temas de análisis para determinar en qué medida otros escritores siguen los postulados teóricos de Zola y hasta qué punto los modifican o se alejan de ellos. La idea es determinar cuáles son las idiosincrasias del naturalismo en el mundo hispano. No nos concentramos tanto en determinar las causas que provocan la degeneración de cada una de las protagonistas; sabemos que según el naturalismo se debe a una mezcla entre herencia y ambiente. Trataremos más bien de establecer *cómo* evolucionan los hechos.<sup>13</sup> Estudiaremos a través de detalles en el texto la manera que tiene cada autor de revelar el proceso de degeneración en las novelas. El propio Emile Zola en *La novela experimental* explica que "la ciencia experimental no debe inquietarse por el *por qué* de las cosas; explica solamente el *cómo*" (24). Así que nos concentraremos más bien en las manifestaciones de naturalismo que encontramos en estas tres novelas y en cómo son semejantes y cómo difieren. Creemos que las principales similitudes en las obras se encuentran en la presencia del narcisismo en las tres y en el uso del simbolismo por parte de los autores para establecer paralelos entre cada protagonista y su sociedad. Las principales diferencias se encuentran en el manejo del determinismo, sea por herencia o por ambiente y en la presencia de la religión y la moral, que no es un tema directo en las novelas ni se incluye tradicionalmente en ningún estudio de naturalismo pero en nuestro caso se menciona y se maneja de manera distinta en las tres y vamos a demostrar cómo no excluye a las novelas del naturalismo sino que se aparece como una idiosincrasia.

En cualquier discusión pertinente a esta tendencia literaria se mencionan los temas obvios: la herencia y el ambiente, pero no serán el eje central de este estudio. El análisis de otros

---

<sup>13</sup> Guillermo Ara explica que el tema de burdel o de hampa, por ejemplo, no es privativo de la novela naturalista: "es una imposición que surge más de un deseo de fidelidad y de denuncia que de una concepción científica. Pero como en esos antros es donde la sociedad suele cobijar sus lacras morales y físicas, los motivos de bajo fondo incitan poderosamente la imaginación de los escritores naturalistas" (53).

temas menos estudiados dentro de la novela naturalista como la presencia del narcisismo y de las prefiguraciones, permiten señalar el hilo conector que el español y el mexicano tienen con Zola y a la vez revelar algunas pequeñas grandes diferencias en su estilo. Para lograr el objetivo de este estudio se analizan seis puntos importantes que tienen en común estas tres novelas en las secciones de cada capítulo:

- 1) Historial familiar: trayectoria y descendencia
- 2) El espacio: campo, ciudad, casa o burdel
- 3) Camino a la prostitución: prefiguraciones
- 4) Narcisismo: lesbianismo, espejos y reflejos
- 5) Violencia doméstica
- 6) La mujer como mito o símbolo: vida y muerte

Sección (1). Será preciso revisar el historial familiar de cada una para determinar si hay o no otros miembros de la familia que presenten alguna patología, pues el determinismo biológico es un tema fundamental dentro del naturalismo. La versión zolesca propone una relación directa entre la vida de los personajes y la herencia genética que reciben de sus familias. Tanto en *Nana* como en toda la serie Rougon-Macquart, Zola busca explicar el carácter y el comportamiento de sus personajes con fuerzas subyacentes a través del método científico. En *La desheredada* y *Santa*, sin embargo, vemos algunas sutiles diferencias que indican una separación o quiebre en el estilo que exhiben el español y el mexicano. Si bien este tema es un hilo conector entre los tres autores, el análisis indica que tanto Galdós como Gamboa difieren del hermetismo de Zola, y que manejan el tema de la genética cada uno a su modo. Estudiaremos la prole de *Nana*, *Isidora* y *Santa* por varios motivos relevantes a esta investigación. Al analizar este tema se

debe recordar el papel de la maternidad en la época puesto que se tiende a generalizar y clasificar en dos tipos de mujer: la de la casa, madre, y la de la calle, prostituta. De igual manera se debe de contextualizar dentro del naturalismo, pues como se ha mencionado antes la herencia biológica es un tema fundamental. Además, la descendencia adquiere valor simbólico en términos de nación. No es casualidad que el hijo de Nana muera, que el de Isidora no sea del todo “normal”, y que Santa muera estéril. La descendencia o falta de descendencia de cada una de las protagonistas conlleva un simbolismo social en cada una de las novelas.

Sección (2). Dado que el ambiente es un determinante fundamental dentro de la teoría naturalista, resulta provechoso prestar atención a los principales espacios en que se desarrollan las novelas. Cada una de estas novelas se desarrolla mayormente en la capital de su respectivo país: París, Madrid y México D.F. aunque se hacen algunas menciones al campo. A finales del siglo XIX se produjeron a nivel mundial importantes avances científicos y tecnológicos que influenciaron el desarrollo de las grandes capitales. La revolución industrial trajo gran cantidad de personas del campo a las ciudades en busca de trabajo y con este crecimiento se desarrolló toda una serie de problemáticas urbanas.<sup>14</sup> Los espacios en las tres novelas pueden clasificarse en grandes rasgos como el campo y la ciudad, pero más allá de esa dicotomía encontramos una serie de lugares específicos que son fundamentales para cada una de las novelas. Una casa, un burdel, una cárcel, una fábrica o una iglesia representan momentos clave en cada una de las obras y en la vida de las protagonistas y de otros personajes. Además el uso de escenarios reales le da a las

---

<sup>14</sup> David H. Pinkney expone las alteraciones en el patrón económico de la nación en su artículo "Migrations to Paris during the Second Empire." Describe el costo de vida, oportunidades de trabajo, servicios de salud y el sentir de los locales ante las grandes cantidades de inmigrantes.

novelas sentido de realidad e inmediatez para el lector contemporáneo y valor histórico para el lector actual.

Sección (3). La evolución hacia la prostitución de cada protagonista es importante, ya que revela algunos usos e idiosincrasias culturales de los tres países en cuestión además de valores en sus respectivas sociedades. Así tenemos una idea más clara de cómo son sus estilos de vida y qué significan en cada uno de sus contextos nacionales pues Nana, Isidora y Santa antes de su oficio compartido, viven realidades diferentes. En las tres novelas se menciona la importancia de la herencia genética en este proceso, pero estudiando a fondo cada caso, vemos como el proceso de cada una es diferente. En Nana, vemos claramente la disfuncionalidad familiar gracias a toda la información adicional que tenemos en otras novelas de la serie, sobre todo de su madre Gervaise en *L'Assommoir* y sabemos que su patología se (re)presenta a través del sexo. En el caso de Isidora, vender su cuerpo está más ligado al sueño inalcanzable de ser noble alimentado por su tío, y la necesidad de mantener su estilo de vida. Mientras que para Santa, parece ser un último recurso, mera necesidad. La caída en la prostitución de cada una se da por distintos motivos y sus circunstancias específicas con respecto a sus estilos de vida, sus amantes y su posición social. El consumismo que se origina en la segunda mitad del siglo XIX a partir de la revolución industrial y el sistema capitalista contribuye a que estas mujeres para poder ser consumidoras deben ser a la vez un producto de consumo. Cada autor maneja este tema de forma distinta, sea más obvio o más sutil. Sabemos que las tres protagonistas caen hasta el punto más bajo en este sentido. Además del genético, la influencia del ambiente también es otro determinante importante. Por ello merece estudiarse la relación entre este aspecto y la presencia o ausencia de la fuerza de voluntad, deseo de cambio en cada una de ellas ante ciertas



oportunidades y el supuesto libre albedrío. La influencia del ambiente es importante desde la caída de cada una en la prostitución y se mantiene importante a lo largo de sus vidas, pues es uno de los factores que influye en la posibilidad de cada protagonista de demostrar su voluntad o cambiar su destino.

Sección (4). El tema del narcisismo es un elemento un tanto innovador en el análisis de la novela naturalista. La prostitución desde el punto de vista de la trabajadora del sexo tiende a asociarse con la falta de recursos económicos. Es atribuida especialmente a la falta de opciones de trabajo honrado para la población femenina y también suele asociarse con la falta de autoestima, y normalmente no se estudia como una fuente de placer o desorden de personalidad narcisista.<sup>15</sup> Jeffrey Berman en *Narcissism and the Novel* identifica cinco elementos comunes en personajes narcisistas que se pueden estudiar en la novela: “grandiosity; exhibitionism and the need for constant attention and admiration; emotional shallowness, hostility or indifference to the feelings of others; and severe disturbance in their interpersonal relationships” (49). Todos estos los vemos presentes en las tres protagonistas de nuestras novelas. La idea no es afirmar que la prostitución sea una causa ni tampoco una consecuencia del narcisismo, sino resaltar que parece haber una conexión importante entre los dos temas que prevalece a través de las obras en cuestión. El narcisismo es recurrente en estas novelas por lo cual puede ser tratado como un rasgo en común entre estas mujeres. Esto conduce a estudiar el narcisismo en las novelas de prostitutas como una característica y al ser a la vez un trastorno psicológico, también puede

---

<sup>15</sup> En su libro sobre el narcisismo patológico John Ogrodniczuk señala que Havelock Ellis fue el primer autor en evocar el mito griego de Narciso en documentos psicológicos. Explica que Ellis definió el fenómeno como autoeroticismo y que “[He] considered this to be a particular issue most likely found in young women as their consciousness of beauty develops” (19).

ligarse al aspecto hereditario del naturalismo.<sup>16</sup> Es posible que el narcisismo sea una manifestación de las patologías heredadas, como lo son el alcoholismo, la violencia o la sexualidad, o también, como lo explica Berman, “a story’s narcissistic conflicts ultimately relate back to the novelist’s life and, in a larger sense to society and culture” (52). Podemos suponer que los autores a través de la presencia del narcisismo en las novelas quieren dar a conocer una característica importante de sus sociedades específicas. Parece ser una forma de representar una problemática social sin caer en crítica directa, sino por medio de una proyección en la personalidad de las protagonistas. Esto permite por lo tanto plantearlo como un nuevo campo de estudio dentro de la novela naturalista. No establecemos mayor diferencia entre la prostituta de bulevar, de burdel o la cortesana de alta sociedad – que en muchos casos pueden ser la misma persona – pues presentan en diferentes momentos de su vida características similares con respecto a su percepción de sí mismas. Como veremos más adelante, al igual que Narciso en el mito griego, estas mujeres se han obsesionado con su imagen y en cada una de las novelas el autor utiliza distintos elementos para proyectar su belleza a través de los cuales logra desarrollar este tema según convenga en su contexto: un espejo, una vitrina, un admirador o hasta un confesor. La idea de proyectar su belleza, indica también la posibilidad de atracción hacia una figura del mismo sexo. Se dice que el lesbianismo es común dentro del mundo de la prostitución, pero veremos cómo cada uno de los autores lo trabaja de forma única.

---

<sup>16</sup> No hemos encontrado estudios extensivos sobre el tema pero Frederick Brown en "Zola and the making of *Nana*," Valerie Minogue en "*Nana*: the world the flesh and the devil," Frank Wagner en "*Nana* en son miroir" y Naomi Schor en *Zola's Crowds* son algunos autores que tocan el tema del narcisismo con respecto al personaje de Nana. Michael Schnepf en "Mirror, Mirror, on the Wall: Narcissism in Galdós's *La desheredada*" estudia el caso de Isidora. Este tema no se ha explorado aun en el personaje de Santa.

Sección (5). La violencia doméstica es recurrente en las tres novelas, y es un tema que también se halla a menudo en muchas otras novelas naturalistas.<sup>17</sup> Es importante cuando se estudia desde el punto de vista del agresor como una patología genética, pero también y como es nuestro caso, cuando se estudia desde el punto de vista de la víctima. Las tres mujeres pertinentes a este estudio se encuentran en posición de víctimas, por ser mujeres y prostitutas y tal vez por alguna predisposición mental o emocional de ocupar este papel. Por supuesto se debe situar el tema en la época y en el contexto social de cada una, pero no deja de ser interesante para el naturalismo en general y para este proyecto. En las tres novelas hay casos de violencia en contra de las protagonistas con diferentes intenciones y niveles de severidad. También hay casos de violencia en terceros que involucran desde atentados hasta homicidio. Vemos que la violencia permea la novela naturalista aunque no sea el hilo central de la trama.

Sección (6). Por último, se determinarán varios momentos en las tres obras en los cuales cada protagonista se convierte en mito o símbolo de su sociedad y su momento sociopolítico.<sup>18</sup> A través de ciertas escenas veremos cómo los autores crean momentos en que lo privado se convierte en público y dejan ver como la creación de estas mujeres-símbolo pone en evidencia ciertas características de su sociedad. Cada autor lo hace muy a su manera pues Nana/símbolo,

---

<sup>17</sup> En la extensa obra de Zola es un tema recurrente: *L'Assommoir* (1877), *Nana* (1880), *Germinal* (1885), y tema central en *La Bête humaine* (1890). Según David Baguley en la introducción a *Critical Essays on Emile Zola* (1986), Zola siempre fue un escritor provocador que quería hacer a la burguesía "sentir", estremecerse o alarmarse. Baguley afirma que Zola fue acusado de escribir libros fuertes para vender (2). Otros naturalistas como Jack London, Eugenio Cambaceres, y Federico Gamboa incluyen violencia en su obra, pero en la obra de Zola es mucho más extensa por lo cual se hace más notoria.

<sup>18</sup> Varios autores han estudiado el nivel simbólico de *Nana*, a tal punto que la novela es ampliamente aceptada como símbolo de la problemática social del Segundo Imperio. También es ampliamente aceptada la idea de la creación de un mito a partir del personaje. Véanse Brown, Minoguet Schor. Francisco Caudet en su edición a *Nana* afirma que Zola le escribió a su amigo Céard que a través del detalle verdadero y la observación exacta "a verdad se eleva de golpe hasta el símbolo" (33). Bly, Ruiz Salvador y Schnepf son algunos de los críticos que estudian el simbolismo en *La desheredada*. No hemos encontrado estudios relevantes en el tema del simbolismo en Santa.

Isidora/símbolo y Santa/símbolo tienen características y vidas distintas, pero hay un hilo conector que une estas tres sociedades: la francesa, la española y la mexicana. Este trabajo pretende estudiar que tanto se asemejan Galdós y Gamboa a Zola y como logran cumplir su propósito mezclando lo social con lo literario. En el desenlace de las novelas es importante estudiar cómo se trata el tema de la muerte de cada protagonista. El fin de cada una de ellas es distinto; la muerte es real en el caso de Nana y Santa, pero figurada en el caso de Isidora, pues esta comete una especie de suicidio moral o ideológico. En los tres casos la muerte tiene un significado simbólico importante, pues termina no solo con un estilo de vida, sino también con una tradición asociada con el bagaje genético - asociado con características negativas - de cada una de estas tres mujeres que no será perpetuado. A partir de este momento, los autores plantean sus ideas de determinismo, cambio o redención. Nuevamente vemos en este tema un hilo conector entre los tres autores, sin embargo el manejo de la muerte en cada novela es una de las principales diferencias que encontramos en el naturalismo de Galdós y de Gamboa.

Otros elementos naturalistas como la actitud del narrador o representaciones de personajes secundarios serán mencionados en los capítulos de manera menos directa, pero siempre con carácter ilustrativo, en función de apoyo, sin apartar el enfoque de nuestras tres protagonistas, pues la vida de la prostituta es el eje central de las novelas y este estudio. Las diferencias serán fundamentales para empezar a plantear un naturalismo español y un naturalismo latinoamericano o mexicano y así demostrar que estos se fueron desarrollando paralelamente al francés o posteriormente a este según las circunstancias de cada país y no como una copia del mismo. Sabemos que la esencia de las tres novelas es naturalista, el estilo y los temas principales las clasifican dentro del género.<sup>19</sup> Al final de este estudio, intentaremos

---

<sup>19</sup> Utilizamos el término naturalismo cuya definición, según Zola, aparece en el *Dictionnaire d'Emile Zola*. Según el francés el naturalismo “es una fórmula, el método analítico y experimental. El escritor es naturalista

explicar el porqué de estas diferencias.

Se debe notar que a pesar del carácter objetivo y científico de la novela naturalista la ideología política del autor siempre influye en su modo de presentar los hechos. Zola fue conocido como republicano y no es de extrañar que haya situado su novela *Nana* dentro de los años del Segundo Imperio. El nacimiento de la joven coincide con el comienzo del régimen y su muerte coincide con la caída del mismo, con varios puntos de contacto durante su tumultuosa vida. Zola revela a través de esta narrativa grandes problemas de este período histórico, aunque su intención sea la objetividad. El lector entiende la relación entre la realidad y el texto y se da cuenta del tono de crítica social. De igual manera, Galdós fue sabido liberal.<sup>20</sup> En su obra deja ver su descontento con el fracaso de la república, el reinado de Amadeo de Saboya y los problemas de la restauración. El autor deja ver su entendimiento de España, si no en ideología en los detalles de su historia. Galdós conoce bien al "pueblo" y puede representar sus problemáticas en su obra aunque intente ser objetivo. Su intención de crítica trasciende el naturalismo y los elementos del mismo que utiliza en su novela fortalecen su argumento. Gamboa, por el contrario, escribe dentro del Porfiriato y es partidario de su presidente. Su intención no es desacreditar el régimen, sin embargo, la objetividad naturalista que utiliza en su obra revela una serie de problemas imposibles de ocultar. La brecha entre clases sociales, la marginalidad en los espacios urbanos, el alcoholismo y la violencia son elementos fundamentales de la obra pues pintan un retrato realista de la sociedad de Gamboa y revelan lo que verdaderamente sucede con la misma.

---

cuando emplea este método, que es de además su retórica. [ . . . ] el naturalismo no es una escuela en el sentido estricto de la palabra porque le deja el campo libre a todas las individualidades. Las tres características de la novela naturalista son: la reproducción exacta de la vida, la ausencia de todo elemento novelesco y la muerte de los héroes, o sea, la desaparición del novelista ante la acción que narra. La belleza de la novela no está en el engrandecimiento de un personaje, sino en la verdad indiscutible del documento humano" (290). La traducción es mía.

<sup>20</sup> Stephen Gilman lo describe como "a card-carrying liberal and later a moral radical" por su posición ante la hipocresía en todos los bandos políticos, los caciques, los capitalistas y la iglesia (9).

Además, Gamboa no era extraño a la vida nocturna del Porfiriato, por lo cual no carece de credibilidad en su narración de *Santa*.

Al revisar la literatura existente en este campo del naturalismo, se encuentran varios estudios independientes sobre cada país, pero parece haber un vacío en cuanto a las relaciones y conexiones entre estos tres países. A pesar de no haber sido publicados, hemos descubierto las ideas de Elyzabeth Marie-Pierre Smith que en su tesis doctoral de 1974 encuentra semejanzas entre Francia y América Latina en “*Nana, Santa et Nacha Ragules: Trois courtisanes modernes*” y Michael Schnepf que establece conexiones en el naturalismo europeo en su tesis doctoral de 1984: “*Toward an Understanding of Naturalism: a Study of Nana, La desheredada y Esther Waters*”. Más recientemente, hay una comparación interesante entre Santa y Gervaise, la madre de Nana, en el ensayo de Ellen Mayock (2000) a pesar de que las semejanzas entre *Santa* y *Nana* resultan un poco más obvias. Pero no hemos encontrado estudios formales que comparen la literatura naturalista en estos tres países a pesar de que es de esperarse que la literatura de estos tres países esté conectada. A finales del siglo XIX existía una relación lógica entre España y México por tradición, semejanzas sociales y culturales – producto de la época colonial – y entre Francia y los dos países al ser esta la gran capital cultural del momento y modelo en tendencias intelectuales.<sup>21</sup>

Naturalmente, hay numerosos estudios importantes sobre el naturalismo francés, dado que Zola es considerado el padre de este movimiento.<sup>22</sup> Se han realizado algunos estudios sobre

---

<sup>21</sup> Además de la posición que Francia gozaba durante el siglo XIX tanto España como México tuvieron ocupación francesa en distintos momentos durante el siglo por lo que la influencia es inevitable. Raymond Carr indica en *España 1808-1939* que Fernando VII y su padre fueron los primeros “afrancesados” (95).

<sup>22</sup> David Baguley explica en su introducción a *Critical Essays on Emile Zola* que el autor de *Nana* es el primero en utilizar el término *naturalista* en un contexto prominente (3). Henri Mitterand tiene dos trabajos fundamentales para el estudio del naturalismo que son: *Zola et le Naturalisme* (1986) y *Zola: L'histoire et la fiction* (1990).

lo que es el naturalismo español, y se ha debatido extensivamente.<sup>23</sup> También hay algunos estudios recientes significativos sobre el naturalismo latinoamericano realizados por Manuel Prendes Guardiola, que además trabaja el mexicano, mayormente representado por Gamboa.<sup>24</sup> Pero no se ha hecho un estudio comparativo, ni se han planteado las razones que conectan y a la vez separan el naturalismo en estos tres países. Lo más importante es entonces definir qué es el naturalismo según los postulados de Zola para así encontrar sus paralelos en las versiones española y mexicana. Según explica José Manuel González en su estudio introductorio a *La Cuestión Palpitante*, Comte, Darwin, Taine y Bernard son los nombres que sustentan la doctrina del Zola (9).<sup>25</sup> No se puede obviar el hecho de que estas ideas del positivismo, circulaban en los medios creativos y artísticos y que al igual que Zola, otros autores – como Galdós y Gamboa – que experimentaron con el naturalismo también tenían acceso a ellas.<sup>26</sup> El mismo Zola explica en *La novela experimental* que “el naturalismo no era una fantasía personal sino un producto de la acción misma de la inteligencia del siglo” (64). Queda claro no solo cuál es la relevancia, sino también la importancia de estudiar las manifestaciones de *la inteligencia del siglo* en distintos países y distintos contextos. Mediante el análisis de estas tres novelas, los grandes temas que las

---

<sup>23</sup> En su introducción a *La cuestión palpitante* José Manuel González data el comienzo de “la querrela del naturalismo” en 1876, cuando en la prensa española aparecen las primeras menciones de Zola y sus novelas, pero indica que la verdadera “eclosión” del debate no se produce sino hasta la década siguiente. Argumenta que esta discusión no nace con el impacto de Zola, sino que es un cambio de matiz en el debate ideológico, religioso, estético, moral y político que se venía desarrollando (20).

<sup>24</sup> Los trabajos más importantes de Prendes son *La novela naturalista hispanoamericana* (2003), *La novela naturalista de Federico Gamboa* (2002).

<sup>25</sup> En Comte: *Cours de philosophie positive* (1830-1842), Darwin: *The Origin of the Species* (1859) y Taine: *Histoire de la littérature anglaise* (1864) están, respectivamente, las raíces filosóficas, científicas y estéticas de la propuesta de Zola. Y como modelo de guía metodológica, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* de Claude Bernard (1865).

<sup>26</sup> En el *Dictionnaire d'Emile Zola* encontramos que para Zola los positivistas son los analistas que tienen como rasgo en común la verificación de los hechos y la investigación de la verdad con la ayuda del análisis de los seres y de las cosas. Equipara la doctrina positivista con el método experimental (331). En su edición de Santa Javier Ordiz discute el poder e influencia de los positivistas durante el Porfiriato. Leopoldo Zea estudia extensamente el positivismo en *El positivismo en México* en todos los campos de la sociedad no exclusivamente la literatura.

conectan y las sutilezas que las hacen únicas, expondremos las idiosincrasias del naturalismo en dos buenos representantes del mundo hispanohablante.



## **Capítulo 1 – Nana: la fuerza determinante de la sangre**

*Nana* es la novena de veinte novelas que componen la serie Rougon-Macquart de Emile Zola. La protagonista, Ana Coupeau, nace en 1852, no por casualidad, el mismo año en que comienza el Segundo Imperio en Francia.<sup>27</sup> Es la hija menor de Gervaise Macquart y Henri Coupeau, padres alcohólicos protagonistas de *L'Assommoir* (1876) otra gran obra de Zola.<sup>28</sup> *L'Assommoir* se centra en la calamitosa vida de Gervaise, pero es fundamental para entender el personaje de Nana pues desde sus años de infancia vemos como la niña "took to vice like a fish to water" (Hill 78). La curiosidad que genera *Nana* causa que sea la novela mejor vendida de Zola.<sup>29</sup> Steven McLean sitúa a *Nana* como la novela a partir de la cual se origina una proliferación del discurso de la degeneración de fin de siglo (62). A través de *Nana* Zola ilustra como la herencia y el ambiente impactan la vida de un personaje. McLean explica que: "Degeneration was never a single or cohesive theory, but rather a concept applied across a variety of disciplines to a range of phenomena, including sexual deviance, criminality, lunacy, and adverse effects of modern life" (62). Es por esta conexión biológica que varios miembros de los Rougon-Macquart presentan problemas. Sin embargo, la tara social que padecen los

---

<sup>27</sup> Al inicio de la novela (1867) Nana tendría quince años, sin embargo Zola altera los números para que la protagonista aparezca de dieciocho. La relación entre su fecha de nacimiento y el inicio del Segundo Imperio se discute más adelante.

<sup>28</sup> Gervaise tiene tres hijos con su amante Auguste Lantier: Claude, nacido en 1842, Jacques, nacido en 1844 y Etienne, nacido en 1846; pero *L'Assommoir* solo menciona a Claude y a Etienne. Zola consagra otras dos obras a sus medios hermanos: *La bête humaine* (1890) a Jacques Lantier y *Germinal* (1885) a Etienne Lantier.

<sup>29</sup> Christopher Hill asegura que la novela fue "Zola's most profitable". Se difundió no solamente en Francia sino también en el extranjero: "Between 1880 and 1882 *Nana* was translated into at least twelve languages: Bengali, Czech, Danish, English, German, modern Greek, Hungarian, Italian, Portuguese, Russian, Spanish and Swedish" (78).

miembros de esta familia del Segundo Imperio no se manifiesta siempre de la misma manera sino que adquiere formas diversas.<sup>30</sup>

El naturalismo zolesco va de la mano con un momento histórico. Zola, a través de la observación y la imparcialidad del naturalismo, pone en evidencia la realidad social de la Francia del momento. David Pinkney asegura en su artículo "Migrations to Paris During the Second Empire" que el Segundo Imperio fue una época de crecimiento demográfico alarmante especialmente en la ciudad de París pues se dio un flujo migratorio de las provincias a las ciudades y para muchos "Paris, the lodestone of the Empire, was the source of the trouble" (1). Pinkney justifica este fenómeno haciendo referencia a la construcción de obras públicas en ese momento, sobre todo el ferrocarril, no sólo generando fuentes de trabajo, sino también salarios más competitivos que en las provincias. La capital era un destino atractivo porque en París el costo del pan era más bajo gracias a los subsidios municipales (Pinkney 4), los salarios más altos y el costo no muy elevado; además, como gran incentivo para los obreros, había hospitales en caso de enfermedades y recursos de caridad en caso de desempleo (Pinkney 11). Esto no quiere decir que la vida en la gran capital fuera perfecta, pero era ciertamente más atractiva que en las provincias desde el punto de vista económico. A lo largo de la obra de Zola y su trabajo como observador, documentador y reproductor de la realidad encontramos que varios miembros de los Rougon-Macquart han emigrado a la ciudad, entre ellos Gervaise, la madre de Nana. Las migraciones masivas generan toda una dinámica y una nueva estructura social. A través de la obra de Zola entendemos cuál es la problemática social del Segundo Imperio.

---

<sup>30</sup> Zola produce una amplia gama de personajes para desarrollar esta idea. Entre ellos hay prostitutas alcohólicas, asesinos, personajes violentos, y otros, siempre demostrando ser algo antisociales.

Fiel a su teoría del naturalismo, el francés se basa en la observación para la creación de su obra.<sup>31</sup> Si nos enfocamos en *Nana*, vemos todos los elementos que constituyen una sociedad y que Zola utiliza como ilustración desde tipos, clases sociales, religión, entretenimiento, relaciones interpersonales y otros.<sup>32</sup> Frederick Brown narra en "Zola and the Making of *Nana*" como "he open[ed] a fresh notebook and, in his obsessive way embark[ed] upon an investigation of Paris's demi-monde" (198). A través de este artículo aprendemos sobre el proceso de investigación, observación y confección de Zola y de sus fuentes, quienes a menudo frecuentaban estos círculos y participaban de las escenas que ilustran la obra. Su personaje principal es creado a partir de una serie de anécdotas y detalles que revelan la curiosa dinámica social del Segundo Imperio.<sup>33</sup>

El entendimiento de la estructura familiar y genealogía de los Rougon-Macquart es fundamental para el entendimiento del naturalismo zolesco y *Nana* es un modelo ejemplar de lo que según Zola es un personaje naturalista. Aunque las otras diecinueve novelas restantes de la serie no son necesariamente pertinentes a este estudio, debemos mencionar que se harán referencias a *La Fortuna de los Rougon* ya que en ella vienen detalles fundamentales de los orígenes de la familia que influyen en el desarrollo del personaje de *Nana*. También se citará frecuentemente *L'Assommoir*, pues mucho de su infancia y adolescencia está ilustrado en numerosas instancias en esta novela; es fundamental en este análisis.

---

<sup>31</sup> En *La novela experimental* Zola afirma que "el novelista es igualmente observador y experimentador a la vez" (28). Explica que "la idea experimental no es de ninguna manera arbitraria ni puramente imaginativa; ella debe tener siempre un punto de apoyo en la realidad observada, es decir, en la naturaleza" (32).

<sup>32</sup> Hervé Maneglier hace una recopilación del día a día de la vida parisina de la época en *Paris Impérial: La vie quotidienne sous le Second Empire*. Se refiere a la vida pública, teatros, cafés y conciertos, la higiene pública, miseria, entre otros.

<sup>33</sup> According to Frederick Brown, Paul Alexis admits to giving him "all the details he needed for his description of the famous lesbian restaurant on the Rue des Martyrs where women customers greeted the proprietress by kissing her full on the mouth. Another told him about the party of tipsy young gentlemen in formal attire, whom nobody knew, crashing a harlots' supper at 5 a.m. Yet another provided the anecdote about bottles of champagne being poured into the piano" (198).

Hemos mencionado numerosos estudios dedicados a Zola, el naturalismo, la serie Rougon-Macquart y *Nana*. Se debe aclarar que el propósito de esta sección no es hacer otro análisis de su familia, infancia, vida y muerte para revelar algo sobre ella, sino enfatizar detalles de este personaje que servirán como puntos comparativos con la vida de las otras dos protagonistas en *La desheredada* y *Santa*. *Nana* servirá como prototipo de novela naturalista con la cual se determinarán los principales elementos del naturalismo según Zola para después entender el naturalismo a través de los ojos de Galdós y de Gamboa. Este estudio pretende desglosar *Nana* según cinco puntos clave que ilustrarán la novela de modo que sirva de base para el análisis del naturalismo según Galdós en *La desheredada* y según Gamboa en *Santa*. A través de estos seis puntos se revelarán los matices que los diferencian del francés a pesar de sus evidentes puntos de contacto. Con *Nana* se puede demostrar el desarrollo de un personaje naturalista según el determinismo tanto por la herencia como por el ambiente. En el personaje de *Nana* es clara la influencia genética, pero para demostrar el determinismo según el ambiente Zola no se limita a la protagonista sino que además lo demuestra con otros personajes. La información que tenemos de los Rougon-Macquart nos ayuda a aplicar el método científico a nuestra heroína y el análisis de la novela revela como *Nana* se convierte en símbolo de su sociedad y su momento histórico.

#### 1) Historial familiar: trayectoria y descendencia

A través de la obra de Zola, nuestra joven protagonista es conocida como *Nana*, sin embargo su nombre completo - Anna Coupeau - contribuye a su caracterización. Si bien el proyecto de Zola se concentra en su familia materna, el apellido del padre ayuda a catalogarla dentro de su estrato social y a ligarla con ciertas características que obtiene de su padre, un

hombre de clase obrera.<sup>34</sup> El apellido la sitúa en su contexto social, elemento sumamente importante en esta, y en las otras dos novelas pertinentes a este estudio. El historial familiar de Nana es importante en este análisis no solo porque aporta detalles fundamentales al desarrollo de su historia que enriquecen la novela, sino también porque es la principal diferencia con nuestras otras dos novelas. La historia de los Rougon-Macquart es extensa; existen veinte novelas dedicadas a contarla; pero nos interesa solamente la línea genealógica directa de Nana, que comienza con Adelaide Fouque.<sup>35</sup> El padre de esta gran matriarca muere loco y ella misma sufre de ataques de histeria que rayan en violencia. A través de Adelaide, Zola presenta su teoría de la herencia, no en términos conceptuales sino por medio de su descendencia. Adelaide se casa con Rougon y tienen un hijo, Pierre. Tras la muerte de Rougon, toma a Macquart como su amante y tiene con él otros dos hijos: Ursule y Antoine, que como hijo ilegítimo, parece recibir una dosis doble de la patología de la familia representada a través de la inestabilidad mental e intensificada por el alcoholismo. Antoine se casa con Josephine y tienen tres hijos: Jean, Lisa y Gervaise, madre de Nana. Gervaise es la tercera generación de este linaje y desde su nacimiento trae las taras que marcan su destino: “concebida en la embriaguez, sin duda durante una de aquellas noches vergonzosas en que los esposos se apaleaban, tenía el muslo derecho torcido y flaco, extraña reproducción hereditaria de las brutalidades que su madre había tenido que aguantar en una hora de lucha y borrachera furiosa” (FR 143).<sup>36</sup> El defecto en la pierna de Gervaise es tan solo un ejemplo físico de las varias taras genéticas de esta familia acentuadas por

---

<sup>34</sup> Rafael Huertas García-Alejo, en "Alcoholismo y sociedad en *L'Assommoir* de Emile Zola" explica la relación entre el alcoholismo y el naturalismo: "por un lado, su función de denuncia de las realidades sociales [. . .] por otro, la consideración científico-médica del problema era ineludible para la novela experimental" (216). Según García-Alejo a partir del accidente de Coupeau Zola se dedica a describir, con un magistral realismo, la decadencia física y moral de un alcohólico (224).

<sup>35</sup> Figura 1: árbol genealógico de la familia materna de Nana que ofrece Sven Kellner en *Emile Zola et son oeuvre*, originalmente publicado en *Une page D'Amour* en 1878.

<sup>36</sup> *La fortuna de los Rougon* se abreviará como "FR." *L'Assommoir* se abreviará como "A" y aparece en las obras citadas como *La Taberna*.

el consumo de alcohol. En *L'Assommoir*, vemos la degradación de Gervaise, hasta que la bebida la domina y la destruye completamente, pero no sin antes determinar de la misma manera el destino de la pequeña Anna.<sup>37</sup> Mejor conocida como Nana, la pequeña hereda una sangre contaminada de alcoholismo y miseria que, en ella, se transforma en una decadencia sexual patológica. Así, Nana – la famosa mosca de oro<sup>38</sup> - que proviene de lo más bajo escapa de la basura de los arrabales, y como veremos más adelante llega a lo más alto, llevando siempre el fermento de la podredumbre social e infecta la sociedad a través de los hombres, con solo posarse sobre ellos.<sup>39</sup>

Nana viene de lo más bajo figurativa y literalmente. Su historial familiar, el alcohol, el adulterio y la vida en las calles de París son los elementos que marcan su vida desde su muy simbólico nacimiento. Aún antes de su nacimiento está junto al vicio. Sabemos que su madre bebía de joven, aún durante el embarazo. A la hora misma de traerla al mundo tiene que poner en la mesa la botella de vino que sostiene y que “sin fuerzas para llegar a la cama, cayó y parió en el suelo sobre una estera” (A 58). Haber nacido en el suelo implica que no puede llegar más bajo.

---

<sup>37</sup> Huertas, en "Alcoholismo y sociedad en *L'Assommoir* de Emile Zola" afirma que el alcoholismo en Gervaise tiene dos causas predisponentes: congénito, pues fue concebida en la embriaguez, y socio-cultural, ya que se ve arrastrada por el vicio de su marido y amigos e porque intenta encontrar en la bebida lo que la vida y sociedad le han negado (223).

<sup>38</sup> “La mosca de oro” es el título de una crónica que escribe Fauchery sobre Nana. En la novela, esta crónica le es revelada al lector a través de los ojos del Conde Muffat, quien la lee escandalizado mientras Nana admira su desnudez frente al espejo: “La crónica de Fauchery, titulada ‘La mosca de oro’ era la historia de una muchacha, retoño de cuatro o cinco generaciones de borrachos, de sangre viciada por una larga herencia de miseria y de embriaguez, que se transformaba en ella en un desquiciamiento nervioso de su sexo de mujer. Había crecido en un arrabal, en el arroyo parisiense; y alta, hermosa, de carne soberbia como planta de estercolero, vengaba a los mendigos y abandonados, de quienes procedía. Con ella, la podredumbre que se dejaba fermentar en el pueblo, subía y corrompía a la aristocracia. Venía a ser como una fuerza de la naturaleza, una levadura de destrucción, sin quererlo ella misma, corrompiendo y desorganizando a París entre sus muslos de nieve, y agriándole, igual que algunas mujeres, una vez al mes, hacen que se corte la leche. Y al final del artículo, figuraba la comparación con la mosca, una mosca color de sol, remontando el vuelo desde la basura, una mosca que libaba la muerte en los cadáveres arrojados a lo largo de los caminos y que, zumbando, danzando, lanzaba un resplandor de pedrería, envenenaba a los hombres con solo posarse en ellos, en los palacios donde entraba por las ventanas” (295).

<sup>39</sup> David Baguley propone una comparación interesante en su estudio “Zola, the novelist (s)” similar a la imagen de la mosca de oro: “Nana is the magnetic force towards which all action gravitates. Or, in more astronomical terms, Nana is at once a gaping black hole, consuming men and their fortunes and a solar presence from which emanates light” (23).

Literalmente tiene su origen en lo más indigno, pero también es una imagen que servirá de contrapunto durante los puntos más altos de su vida e ilustra perfectamente el simbolismo de la mosca de oro. Nana, aunque esté cubierta en joyas y lujos, trae dentro de sí la esencia de lo rastrero, esa cualidad que infecta y destruye todo cuanto toca.

Su capacidad inminente de destrucción, especialmente al acercarse a los hombres, es algo que Zola desarrolla a profundidad en *Nana*, pero ya en *L'Assommoir*, desde que la pequeña tiene tres años comienzan las manifestaciones de su historial de destrucción, siendo la causante del accidente de su padre al caer de la pendiente de un tejado: “La culpa la ha tenido la niña; ha querido mirarla y ¡patapum!” (A 68). Es evidente que la niña no tiene la intención de hacer que su padre se lastime, pero implica que el deseo de ser el centro de atención sin percatarse de las posibles consecuencias es algo propio de su personalidad, pues de adulta mantiene el mismo comportamiento y aún sin preocuparse de las consecuencias.

Según los postulados de Zola, la genética es un factor determinante tan importante como el ambiente.<sup>40</sup> Si bien Nana trae consigo los elementos destructivos que hereda de los Macquart, el ambiente en el que se desarrolla y se desenvuelve no le enseña nada diferente.<sup>41</sup> Crece siendo testigo del proceso de alcoholización de su padre y del adulterio de su madre:

Contempló a su padre revolcado en el medio de tanta porquería, y luego, con el rostro pegado al cristal, quedose allí, en espera de que las enaguas de su madre hubieran desaparecido tras la puerta del cuarto de aquel otro hombre de enfrente.

---

<sup>40</sup> En *La Novela Experimental* Zola adapta los postulados de Claude Bernard, quien a su vez insiste en un medio interior o "intra-orgánico" en los seres vivientes superiores (34).

<sup>41</sup> Gervaise cría a su hija del mismo modo en que ella fue criada, según Lanskin: “Du point de vue de l’analyse transactionnelle, la petite Gervaise était elle-même prédestinée à se former un scénario sans amour et sans joie (et n’oublions pas qu’un scénario tragique de ce genre se transmet, de génération en génération, tant qu’il n’est pas résolu; ce qui explique les mythes de certaines familles ‘maudites’)” (25).

La chica quedose seria abriendo unos ojazos de niña viciosa, henchidos de curiosidad sensual. (A 156)

Ante semejante ejemplo de vida, es lógico que Nana perpetúe los comportamientos presentados por su bisabuela Adelaide Fouque, abuelo Antoine Macquart, madre Gervaise Macquart y otros miembros de su familia de manera compulsiva. Zola se dedica en las novelas de esta serie a estudiar todas las patologías representadas en los miembros de esta familia. En el caso de Nana, una prostituta, esta tara genética se representa a través de su sexualidad, que se vuelve decadente y destructiva. Un análisis del proceso que la lleva por este camino es importante porque a pesar de que todo parece indicar que comenzó como mera curiosidad sexual propia de la edad pero que en realidad es promiscuidad inherente al personaje.<sup>42</sup>

La pequeña trae el deseo sexual en la sangre, y lo descubre prematuramente observando a su madre. La combinación de ambos factores hace que Nana busque como satisfacer su curiosidad sexual desde muy niña. Se aprovecha de todos los niños con quienes se mezcla, pues al no superarla en picardía le hacen caso:

Nana era la reina de todos aquellos sapos; allí hacía de señorita mandona con muchachas del doble de su edad [. . .] La traviesa rapaza proponía siempre jugar a papá y mamá, desnudaba a los más pequeños para volverlos a vestir luego; quería registrar a los otros por todas partes, los manoseaba y ejercía un despotismo caprichoso de muchacha dada al vicio. Los juegos dirigidos por ella eran de lo más endiablado que imaginarse pueda. (A 91)

---

<sup>42</sup> En "Conscious Artistry and the Presentation of the Persistent Ideal" Joy Newton explora la influencia de Gervaise en Nana y como hereda más que la patología o tara genética familiar: "the very existence of these artistically consistent echoes of Gervaise's dream proves to what extent Zola went beyond simple genetic transmission. [. . .] In systematically establishing his network of internal relationships between the novels as one aspect of the due process of literary fabrication he ensures that [she] inherit[s] also part of Gervaise Macquart's soul" (77). Parece que Nana hereda parte del alma y la esencia de su madre, aunque sus manifestaciones sean distintas.



Zola tiene bien definido desde *L'Assommoir* el destino de Anna, y lo deja ver en una observación del narrador. A los seis años “despuntaba ya como una mala pécora” (A 90) con lo cual el lector se puede imaginar desde este momento en la novela anterior lo que Zola tiene planeado para ella.

En esta obra una vida de vicio es una vida sin frutos. La falta de descendencia al final de *Nana* es de una importancia simbólica doble. Nana tiene un solo hijo: Louiset, que muere a causa de una enfermedad, pero hacia el final de la novela tiene un embarazo, y lo pierde, lo cual también enriquece enormemente la trama.<sup>43</sup> Ambos casos representan elementos importantes en la novela para el desarrollo de la teoría naturalista. Estos hechos son fundamentales para entender al personaje protagónico como madre (o no madre) y como ilustración del paralelismo que existe entre la novela y la situación sociopolítica del momento. La falta de descendencia de Nana implica que no habrá continuidad en su estirpe. El final de esta complicada línea familiar, va de la mano con el inminente fin del Imperio.

Louiset es el único hijo de Nana y de él no se sabe mucho más que tiene la triste realidad de ser un niño bastante enfermizo. El nacimiento del niño ocurre extratextualmente en algún momento entre la publicación de *L'Assommoir* y la de *Nana*; de padre desconocido.<sup>44</sup> No sabemos en qué momento es exactamente que Nana se convierte en madre. Según su fecha de nacimiento en la primera novela, Nana tiene dieciséis años, pero para conveniencia del autor, en

---

<sup>43</sup> Según lo que explica Judith Walkowitz, podemos pensar que el mal estado en el que se encuentra Francia tras la caída del Segundo Imperio se debe en parte a mujeres como Nana: "In the late nineteenth century French demographers blamed France's population problem on the general decadence of society and on selfish independent-minded women's shirking of their civil duty to provide children for the Republic" (387).

<sup>44</sup> Naomi Schor explora la ambigüedad en la figura del padre de Louiset “Indeed Nana’s apparently innocent fantasy about a cousin leads us to a peculiar disparity between information provided by *Nana* and by the Genealogical Tree with reference to the father of Nana’s child: whereas in the novel, Louiset’s father is unknown, evasively described as ‘a gentleman’, the family tree specifies that Nana ‘has a child by a cousin.’ The unfortunate consequence of Nana’s family romance – her sickly offspring – is typical of all such relationships featured in Zola” (96).

la segunda tiene dieciocho, ya que la protagonista, debe ser un poco más madura. Es lógico que por su edad, y por su trabajo como *actriz* y por la condición del niño, no pueda ocuparse del pequeño Louiset, por lo cual este vive con su tía, Madame Lerat. Pero su estilo de vida como prostituta le da al niño una posición interesante ya que se convierte en un objeto que puede utilizar como comodín especialmente en su relación con Muffat.

Nana usa a su hijo para engañar y tapar sus fechorías. Para deshacerse del Conde mientras comienza un nuevo romance con Fontan, por ejemplo, esta le dice al Conde que Louiset está enfermo y que pasará la noche en casa de su tía velándole. Este, sospechoso, se presenta en su casa para descubrir que Nana se ha ido al teatro (281). Nana se vale de la figura de su pequeño para mentir cínicamente y para tapar sus andanzas. No es sino hasta después de los hechos que siente algo de culpa, pero la descarta y sigue con sus planes y su vida sin ocuparse del niño.

Hacia el final de la novela, Nana tiene otro embarazo. Esto, tanto por su condición de mujer soltera, como por su estilo de vida como prostituta, implica inconvenientes para ella. La noticia no es recibida como una alegría por quienes la rodean ni por ella misma, sino que provoca resentimientos y cuestionamientos: “Y no salía de su sorpresa, como si sintiese que tenía trastornado el sexo: ¿o sea, que eso seguía fabricando niños, aún cuando ella ya no lo deseaba y lo empleaba para otros menesteres?” (475). Esta cita ilustra la frivolidad con que Nana, una mujer en edad fértil, obvia la función biológica e inevitable de su sexo, y se concentra únicamente en la función que puede generarle un beneficio. Así se revela que quien tiene un trastorno es ella pues es incapaz de entender la mecánica de sus acciones y simplemente - como otros Rougon-Macquart - se entrega al vicio. La procreación nunca fue un deseo suyo ni el de ampliar su familia o tener una propia, es más bien una consecuencia biológica engorrosa con la que debe lidiar por su estilo de vida. A pesar del amor y la ternura que le provoca Louiset en el

campo, en su vida real un niño es un estorbo. El narrador explica como “la exasperaba la naturaleza, esa maternidad grave que se alzaba en medio de su placer, esa vida dada en medio de todas las muertes que sembraba a su alrededor” (475). Si es incapaz de ocuparse de su primer hijo, es de esperar que otro no será bienvenido. Nana desea disponer de su tiempo, de su espacio y de sus bienes según se le antoje, para disfrutar con sus amigos y amantes. Un niño es un obstáculo para su estilo de vida. Con este personaje Zola rompe con el paradigma de mujer/madre, pues Nana no tiene ninguna sensibilidad en ese sentido.

La noticia del embarazo no complace a nadie. Tanto los criados como los amigos se fastidian y especulan acerca de la paternidad, pero a la llegada del conde Muffat Nana, por evitar una escena de celos, se muestra conmovida, y le habla como si él fuera el padre: “Me había forjado unos sueños..., hubiera querido que fuese digno de ti” (477), pero rápidamente renuncia a estas ideas con la astuta excusa de no querer ponerle un obstáculo en la vida.<sup>45</sup> A Nana no le conviene tener otro hijo. Su hijo Louiset, enfermo de viruelas, muere según el texto “de abandono y falta de cuidados” (550) y así Nana también muere sin descendencia como varios miembros de la rama “Macquart” de la familia. Es como si existiera un tipo de selección natural en la que los hijos vienen como accidentes para eventualmente desaparecer. Ante las deficiencias en la crianza y cuidado las crías se van descartando y de esta manera no se perpetúa la patología destructiva que los define generación tras generación. Es una especie de autodestrucción que curiosamente, corresponde con el momento histórico de la Francia de la época. Zola establece un paralelismo entre la enfermedad de esta familia manifestada en Nana y la enfermedad social de

---

<sup>45</sup> Sorprende que Nana, ahora mucho más experimentada que a la llegada de Louiset, tenga otro embarazo sobre todo porque alguien con su estilo de vida lo hubiese podido prevenir: “a range of contraceptive techniques were available to men and women in the nineteenth century, including abstention, coitus interruptus, the rhythm method based on an erroneous notion of the ‘safe period,’ syringes for postcoital douches, and the condom” (Walkowitz 384). Maneja la situación responsabilizando a Muffat del embarazo y alegrándose de no ponerle un obstáculo en el camino.

la Francia corrupta y decadente del Segundo Imperio. Como lo afirma Valerie Minogue: "The end of Nana is also the end of the Second Empire" (135). El simbolismo social de Nana será estudiado más adelante.

## 2) El espacio: ciudad, teatro, campo y calle

El espacio en *Nana* es mayormente un espacio urbano. Es el París del Segundo Imperio con todo lo que eso implica. Durante su infancia en *L'Assommoir* encontramos a la joven Nana en los barrios obreros de la ciudad donde se codea con lo más bajo y se infecta con la podredumbre social de todo lo que allí se encuentra desde alcoholismo hasta violencia. Más adelante, continúa en la ciudad de París pero con condiciones muy diferentes. Nana pasea en carruajes, frecuenta teatros, restaurantes, carreras de caballos y se relaciona con la más alta aristocracia parisina. Sin embargo, la mayor parte de la novela se desarrolla en espacios cerrados específicos: el teatro, el salón de su casa o su habitación. Las dos excepciones son sus vacaciones en su quinta en el campo y la carrera del Gran Premio en el Bosque de Bolonia.

Vemos por primera vez a Nana en el Teatro Variedades en la noche de estreno de "La rubia Venus." Esta es la misma noche en que se presenta ante la sociedad parisina como "actriz". Desde el comienzo Bordenave insiste en que a su teatro se le llame lupanar. Es en el Variedades donde el príncipe de Escocia, el marqués de Chouard y el conde Muffat visitan a Nana en su camerino. El conde Muffat, quien incómodo con esta visita, se enfoca en los mecheros de gas ardiendo, la suciedad de los rincones oscuros y la ropa interior poco limpia de las coristas (213); al encontrar a Nana semidesnuda confusamente la percibe como el diablo (223). Toda esta escena da la impresión de haber descendido a los infiernos, como si el teatro fuera el peor lugar de perdición. En realidad el teatro se convierte en un espacio introductorio a varias relaciones

que sugieren una nivelación de clases, si no a nivel económico a nivel social y moral. Es un lugar para ver y ser visto. Algunos buscan llamar la atención voluntariamente como Nana, y otros como la condesa Sabine, llaman la atención sin saberlo, sobre todo la de Fauchery, que no solo la compara con Nana físicamente sino que también la convierte en un objeto sexual y eventualmente la lleva a su ruina moral.

Posteriormente encontramos a Nana en su casa en el bulevar Haussmann, donde se alquilaban habitaciones a "señoras solas". Según Elise Noettinger este barrio era favorito de las mujeres que recién entran en "la vida de confort" gracias a algún amigo rico. Mujeres a quienes la fortuna les sonrío y obtienen la condición de "nouvelles riches" (162). Es una casa que refleja su situación, es cómoda pero impersonal. La casa está pagada por seis meses pero la joven no sabe si se queda o por cuanto se queda. Es un espacio impersonal como un cuarto de hotel: "La chambre est la calule orientant et définissant le mouvement diachronique de l'oeuvre, et n'est pas sans rappeler parfois crûment que Nana es originellement et fondamentalement une 'cocotte'" (Noettinger 161). Aunque Nana se muda un par de veces más, la mayor parte de la novela se desarrolla en su alcoba. Como pieza principal se encuentra siempre la cama: "le lit de Nana est à la fois refuge naturel, ventre féminin, lieu de volupté secrète, et lieu de terreur dans lequel se vautre la femme dépravée" (Noettinger 168). Con varios de sus amantes, las discusiones tienen lugar siempre en la cama: con Georges, con Fontan y por supuesto con Muffat, la cama sirve para negociar, para pelear y para hacer las paces. La habitación puede ser a la vez un ambiente acogedor o un ambiente devorador. Estos hombres entran en su recámara con un fin específico, y si bien se cumple, no se dan cuenta que están siendo destruidos poco a poco, contaminados por este espacio de Nana. Para la joven la alcoba también tiene cierto nivel de dualidad porque ha obtenido cierto grado de libertad económica, está hasta cierto punto esclavizada en este espacio.

Es de hecho desde su ventana que presencia la escena de la reina Pomaré como prefiguración del destino que le espera. Mientras disfruta de su riqueza y sus lujos, desde su ventana ve lo que le puede pasar.

Durante la estadía de Nana en su quinta La Mignotte parece haber un cambio en su espíritu. Está distraída con las actividades del campo y con la vegetación que tiene a su alrededor, pasa un poco más de tiempo con su hijo y rechaza las tediosas visitas de sus amantes. Esta reacción recuerda a su madre, Gervaise, quien siempre quiso vivir en el campo. También es una alusión a su padre Coupeau, quien trabajó unos meses fuera de París y dejó de beber durante ese tiempo. Se puede pensar que de haber crecido en otro ambiente y con otras circunstancias su historia hubiera sido diferente. En La Mignotte Nana empieza una relación con un joven de dieciséis años, Georges Hugon. Quiere serle fiel y le propone seriamente quedarse para siempre en el campo. Sin embargo nos damos cuenta de que ni su cambio de escenario ni esta relación la han "reformado" de ninguna manera. Por el contrario, su perversión muta en una especie de lesbianismo incestuoso. Nana viste a Georges de mujercita y lo llama "querida". Además de vestirlo de mujer le dice que es su mamá. Después de unos días en el campo y en esta dinámica tan diferente, Nana decide que sus acciones han sido poco decorosas y que le conviene liarse con un viejo, por lo que inicia una relación netamente por interés con el conde Muffat (279). Entretanto, la condesa Sabine comienza una relación adúltera con Fauchery, logrando así una nivelación moral con Nana. Ahora las dos están moralmente en igualdad de condiciones, pero al descubrir esta relación Nana la tacha irónicamente de "cochinada" (292). La función de este capítulo en el campo no es más que la de complicar la trama. Se presta para revelar más detalles de los personajes y para demostrar, de manera muy naturalista, que aún con un cambio de paisaje, esta sociedad se mantiene igual de corrupta.

Otra escena significativa en la obra que se da fuera de la habitación de Nana es la carrera del Gran Premio. Es otra escena valiosa porque de nuevo sirve para que los personajes puedan ver y ser vistos, sobre todo Nana, para quien esto es sumamente importante. Se convierte extrañamente en un símbolo de Francia. Nana se comprara con todas las otras mujeres que allí se encuentran y se considera superior. Para este momento en la novela goza de fama y de una posición privilegiada. Durante la carrera la divierte sobremanera que un caballo lleve su nombre y se siente orgullosa porque tiene su mismo color de pelo. La multitud grita "¡Nana! ¡Nana! ¡Nana!" No se distingue el clamor por la yegua del clamor por la mujer. Nana se convierte verdaderamente en símbolo cuando el grito se convierte en "¡Viva Nana! ¡Viva Francia!" Esta es la última sección significativa de la novela que no se da tras puertas cerradas. Nana se exhibe en público y se empapa de su éxito, sin importar la desgracia que esto traiga a otros. La ruina y muerte de Vandevres que claramente cae sobre sus hombros la tiene sin cuidado al igual que el daño que le ha causado a otros. Queda claro en este capítulo que para Nana su fama y su posición son lo más importante y ser reconocida por todo París es suficiente para ella.

### 3) Camino a la prostitución: prefiguraciones

Desde *L'Assommoir*, el camino hacia la prostitución comienza a verse más claro cuando al convertirse en florista, su tía le llama "otra correntona de bulevar" (A 191). A partir de este momento todas las anécdotas de su infancia se concretan con el paso del barrio al bulevar. Pasa al siguiente nivel en sus juegos: de travesuras de infancia en el barrio a desenvolverse en un campo más amplio. El lector puede darse cuenta también por sus juegos e interacciones que Nana se deja seducir por ese tipo de vida de la calle: "se columpiaba días enteros en las lanzas de los carros, y se escondía con enjambres de granujas en el fondo del oscuro patio, iluminado por el rojo resplandor de la fragua; de repente volvía a aparecer, corriendo, gritando, despeinada y

sucia, seguida de una turba de pilluelos” (A 140). Desde sus diversiones de niña involucra a varios niños del sexo opuesto que la persiguen hasta el punto de hacerla correr y gritar, como la persiguen y acosan más adelante algunos de sus amantes. Zola deja ver que desde temprana edad se desenvuelve en este tipo de situaciones y es lógico que de mayor esté acostumbrada a estas dinámicas.

Desde los diez años se complacía en causar disputas, y era causante de estas entre sus padres que reñían sobre su crianza: “Nana extasiada al ver que sus padres se insultaban y amenazaban, persuadida de antemano de que se la perdonaría, cometía las mayores travesuras” (A 140). Esto insinúa que ya en *L’Assommoir*, Zola planeaba a Nana como la causante de futuras grandes disputas, empezando con sus padres, como posteriormente haría entre los hombres.<sup>46</sup> Desde niña se complacía con cinismo en ser el centro de atención y sabía que todo se resolvería en su favor. Esta actitud tanto egoísta como narcisista, se desarrolla desde la infancia en *L’Assommoir* para alcanzar su máximo potencial en *Nana*.

Otro indicador representativo de su estilo de vida es la obsesión con su apariencia, desde sus peinados hasta sus vestidos y joyas. Utiliza y manipula a sus amantes hasta las últimas consecuencias en su afán de obtener más dinero para alimentar este culto a sí misma.<sup>47</sup> Además de ser naturalmente bella –desde niña– se esfuerza por embellecerse. Su vanidad comienza desde una corta edad, y se extiende a situaciones que tal vez no la ameritan. Lo vemos en ocasiones que debían ser solemnes como por ejemplo su primera comunión. Contrariamente a ser

---

<sup>46</sup> Zola trazaba la trayectoria de sus personajes anteriormente a escribir sus novelas. Se pueden consultar sus notas, muy completas y muy bien conservadas. Émile Zola. *Œuvres. Manuscrits et dossiers préparatoires. Les Rougon - Macquart. Nana. Dossier préparatoire.*

<sup>47</sup> En la obra vemos como sus amantes, en especial el conde Muffat, hacen malabares para poder complacer sus caprichos: "el conde llegó temprano. Necesitaba ochenta mil francos para liberar a la joven de otros dos o tres acreedores, y regalarle un aderezo de zafiros por el que Nana se moría de deseo" (413). Caso extremo es el del conde Vandeuves, que se prende fuego en su caballeriza con sus caballos ante la magnitud de sus deudas y Nana se lava las manos de toda culpa diciendo "¿Acaso le he dicho yo que robara?" Afirma que de haber sabido que ya el conde no tenía dinero hubiese simplemente optado por una separación (470).



un evento de relevancia espiritual, de formación o crecimiento, lo que más la emociona de este día es su vestido blanco y en ese momento clave queda expuesta su vanidad. El mismo Coupeau la acusa de llenar su corsé de papel, lo cual demuestra desde antes de la pubertad una cierta inclinación hacia la seducción y la atracción sexual que sabía que podía provocar (A 188). Conforme va creciendo va desarrollando su belleza hasta que “a los quince años se había desarrollado enteramente, blanca de carnes, muy gruesa y tan rolliza como una pelota [ . . . ] sus fornidos hombros ofrecían seductoros morbideces y exhalaban además la sazónada fragancia de la mujer ya formada” (A, 210). A la edad de quince años, Anna Coupeau ya es un objeto sexual y de deseo.

Desde mucho antes de convertirse en una de las más notorias cortesanas de París, Nana era muy conocida en su barrio. Trabajaba como florista entre semana, pero sus días de gloria eran los domingos, cuando se embellecía con adornos y vestidos y era cuando podía verdaderamente ser vista:

El verano era la estación de sus triunfos: con un vestido de percal de seis francos pasaba todos los domingos llenando el barrio de la Groutte d'Or con su belleza de rubia, sí, se la conocía desde los bulevares exteriores hasta las fortificaciones, y desde la calzada de Clignancourt a la calle mayor de la Chapelle; llamábanla: la pollita, porque en realidad tenía la carne tierna y la frescura de una pollita. (A 210)

Al decir que ya se le conocía, es seguro que quiere decir que se le conocía sexualmente. Los hombres ya hablaban de ella, de su belleza, de su cabello y de su carne, e incluso ya para esta época tenía el sobrenombre de “pollita”. Su reputación comenzaba a crecer y poco después de esto se marcha definitivamente del no muy cálido hogar de Gervaise y Coupeau. Zola deja ver

en *L'Assommoir* cuáles son los pasos de Nana desde corta edad, pero es a partir del estreno de *La Blonde Vénus*, obra que protagoniza en el Teatro Variedades, que verdaderamente alcanza la notoriedad que le asegura su posición como una de las más importantes cortesanas del París de la época.

La novela de 1880, abre con la joven Anna como actriz, en el teatro de Variedades, pero la insistencia de Bordenave, su patrón, en que se le llame a su teatro lupanar, es el primer indicador de que la joven actriz como parte de este grupo está involucrada en este tipo de vida. Nana reproduce las dinámicas de su infancia y adolescencia en este nuevo círculo. Ahora como actriz/cortesana, va subiendo la escalera social y ampliando sus horizontes con respecto a los hombres con los cuales se relaciona, pero las interacciones son las mismas. Es constantemente perseguida por hombres, más persistentemente por Georges Hugon y el conde Muffat. Si bien es cierto que a veces ella se siente acorralada por los hombres, también es cierto que se deleita en seducirlos.

La novela *Nana* introduce al lector en este mundo poco a poco. Es importante notar que Zola nunca utiliza en esta novela la palabra *prostituta* y no hace una revelación abrupta ni muy obvia del estilo de vida de la joven estrella, es más bien un crescendo. Poco a poco se revelan sus relaciones con varios los hombres y los regalos y otros beneficios que recibe de ellos. A Nana le gustan los placeres que trae consigo venderse. Uno de los beneficios que le genera su estilo de vida es el tener el placer de dormir, cosa que puede hacer a su gusto y hasta tarde en la comodidad y lujo de su recámara. Desde *L'Assommoir* se revela que como niña mostraba una afinidad por la comodidad del dormitorio y las camas grandes, lo cual queda claramente ilustrado por el hecho de que tras la muerte de su abuela, Nana hereda su cama “Le gustaban las camas grandes a aquella rapaza; allí se extendía y se revolcaba a su sabor” (A 183). El dormitorio es un

lugar de placer y de destrucción donde Nana trabaja y maquina; allí se esconde y engaña a sus amantes, es una especie de centro de operaciones. Allí no solo mantiene relaciones con varios hombres sino que también conspira para sacarle provecho a cualquier situación sin importarle las posibles consecuencias. Jacques Noiray compara la casa de Nana con una fábrica; es una máquina de producción de placer: afirma “cette usine à plaisirs est distribuée par un organe central, une machine fondamentale, qui est le sexe même de Nana” (415). Noiray explica que Zola presenta el universo industrial y el universo de Nana como dos mundos paralelos (416). En la novela de la prostituta su cuerpo y su sexo son su medio de supervivencia y hasta cierto punto de explotación. En el caso de Nana vemos que abusa – sobre todo económicamente – de sus amantes y manipula desde su cama las situaciones para su propio beneficio como sabemos que lo hacía desde niña.

Una vez establecido el personaje como cortesana y ya siendo claro para el lector a qué se dedica verdaderamente la joven, las prefiguraciones que restan son las que se refieren a su futuro. Siguiendo las ideas del determinismo presentadas a lo largo de la serie Rougon-Macquart, sobre todo en la figura de Gervaise, su madre, se puede especular hacia donde marcha la vida de esta bella mujer. Zola va revelando información para que el lector haga sus conexiones pero la revelación más importante en la novela la tiene como testigo a ella misma. Nana se asoma al balcón con su amiga Satin y se burla de la figura del Conde Muffat, mientras que Satin reconoce otra figura en medio de los charcos y procede a contar la historia de la Reina Pomaré:

Una mujer soberbia en otros tiempos, y de cuya belleza se ocupó todo París; y que salero tuvo, y que descaró: gobernaba a los hombres como a perrillos, y los potentados gemían en su escalera... Ahora se emborrachaba; las mujeres del barrio, para reír un rato le daban a beber absenta; y, en las aceras, los pilluelos la

perseguían a pedradas. En resumen: una verdadera costalada; ¡una reina caída en el fango! (426)

A lo largo de la vida del personaje, Zola comienza dando detalles que insinúan su futuro como prostituta, y poco a poco también va dando detalles que revelan su trágico final. Sabemos que Nana tiene una predisposición a este camino de autodestrucción y en la reina Pomaré vemos un ejemplo de cómo el ambiente también contribuye al desmoronamiento de una persona.

#### 4) Narcisismo: lesbianismo, espejos y reflejos

Hemos visto como desde niña se obsesiona con su apariencia. Son pocas las cosas que le importan a Nana, pero sí se preocupa por su aspecto físico, y por sus caprichos materiales. Tiene en efecto una actitud egocéntrica y narcisista; Nana está completamente fascinada consigo misma y con su belleza, al grado de no percatarse de su efecto en los demás. Por ello la llama Fauchery la mosca de oro, porque por su brillo llama la atención y hace que todos la deseen, pero a la vez infecta y destruye todo en cuanto se posa. El narcisismo no es un tema que se estudia frecuentemente en la literatura naturalista, sin embargo hay una conexión interesante entre ambos. El narcisismo es una fuerza que le impide al personaje ver más allá de sí mismo, que en el caso de Nana al igual que en el mito griego termina en la muerte.<sup>48</sup> Zola construye poco a poco el personaje de Nana y la va desarrollando en varios aspectos a través de la novela pero siempre dejando ver estos rasgos narcisistas.

Una de las escenas más impactantes definitivamente para el lector de la época es la escena en que Nana admira su desnudez ante un espejo: "uno de los placeres de Nana era

---

<sup>48</sup> Más adelante analizaremos la muerte de Nana y su nivel de conciencia de sí misma pero debemos recordar que un final trágico es parte del narcisismo: "Tiresias' prophecy comes true: once Narcissus comes to see (know) himself, his life ends" (Berman 4).

desnudarse delante de su armario de luna, donde se veía de cuerpo entero. Dejaba caer hasta el suelo su camisa; después, completamente desnuda, se extasiaba mirándose por largo rato" (293).

En Nana, la tara que manifiestan los Rougon-Macquart se ve representada a través de la sexualidad. Son muchas las oportunidades que tiene el lector para detectar narcisismo en Nana, pero la escena más clara, además más leída y más estudiada,<sup>49</sup> es la del espejo, donde Nana admira su cuerpo de forma casi masturbatoria frente a un espejo mientras el Conde Muffat la observa aterrado:

Nana se había sumido en el arrobamiento de sí misma; inclinaba el cuello mirando con atención en el espejo un pequeño lunar que tenía encima de la cadera derecha; y lo tocaba con la yema de los dedos; lo hacía a resaltar inclinándose más y encontrándolo, sin duda, gracioso y bonito en aquel sitio. Después estudió otras partes de su cuerpo, divertida, dominada por sus curiosidades de niña viciosa. Siempre le causaba una nueva sorpresa el contemplarse; y cada vez resplandecía en su fisionomía el aire asombrado y cautivado de una muchacha que descubre su pubertad. Lentamente abrió los brazos para henchir su busto de robusta Venus; plegó la cintura, examinándose de espaldas y de frente deteniéndose en el perfil de su pecho y en la redondez huidiza de sus muslos. Acabó por complacerse en el singular juego de balancearse a derecha e izquierda, con las rodillas separadas, haciendo girar el torso sobre los riñones, con el continuo temblor de una bailarina oriental ejecutando la danza del vientre. (296)

---

<sup>49</sup> En *The Cambridge Companion to Zola*, Valerie Minogue estudia esta escena en el capítulo que se titula "Nana: the world, the flesh and the devil." Minogue remarca el horror del Conde Muffat al verse ante esta mujer tan corrupta y en cómo esta escena sirve para – muy irónicamente – igualar a Nana con Sabine, la Condesa Muffat (129).

Mientras el conde Muffat lee el artículo de Fauchery sobre *la mosca de oro* mencionado anteriormente, Nana está consumida en sí misma, no se complace solo mirándose sino también balanceándose a derecha e izquierda como una bailarina oriental ejecutando la danza del vientre (296). El texto es sumamente detallado lo cual le permite al lector de Zola entender como Muffat se da cuenta en ese momento de que ha sido víctima de esta mosca infecciosa: “Muffat la contemplaba. Aquella mujer le daba miedo. [. . .] Nana había corrompido su vida: él se sentía viciado hasta la médula por cochinas que nunca hubiera sospechado. Todo iba a descomponerse en él ahora” (296).<sup>50</sup> Pero Nana no se da cuenta de esto. Ella estudia brevemente el artículo de Fauchery y cuestiona si la pone en ridículo, pero ni siquiera lo considera desde un punto de vista moral, no se percata de ese aspecto.<sup>51</sup>

Lo curioso es que este episodio se estudia a partir del impacto que tiene en Muffat, o como propone Alain Pagès en *Zola and the Craft of Fiction*, en el lector, pero no desde el punto de vista de la joven actriz.<sup>52</sup> Conociendo el trasfondo familiar de la joven, queda claro que su desarrollo y vida de hogar no fueron ni tradicionales ni óptimos. Los excesos de su padre y las infidelidades de su madre marcan una etapa fundamental en su vida y a partir de esto Nana se complace con admirarse a sí misma. Havelock Ellis explica: “Especially in persons whose libidinal development has suffered disturbance, their own selves are taken as the model. They seek themselves as a love-object and their type of choice of love-object may be termed

---

<sup>50</sup> Catherine Bordeau en "Feminine Milieu" argumenta que "The Count Muffat represents in many ways the principal object of Zola's 'experimentation' in *Nana*. This character, known for his piety, virtue and reserve, is thrust into the demi-monde, provoking a change in his character. He succumbs to an obsessive desire for Nana, leading to his debauchery and debasement. In keeping with Zola's theory of the experimental novel, Muffat changes in response to a set of surroundings" (99).

<sup>51</sup> "Sexual hypocrisy is a prominent bourgeois trait but is not a characteristic of the working classes; and moral guilt in sexual matters [. . .] is also restricted to the middle and upper classes" (Nelson 49).

<sup>52</sup> Pagès en "L'attente de la fiction" comenta sobre la importancia del lector en la novela naturalista: "La poétique du lecteur, caractéristique de l'écriture naturaliste, est précédée par une *génétique du lecteur*. Les conséquences de cette présence sont essentielles" (50). El lector es quien cosecha los resultados del experimentador; escenas como esta le permiten al lector evaluar los postulados de la novela experimental.

Narcissistic” (358). El texto deja ver que la obsesión de Nana con su imagen está estrechamente ligada a su sexualidad que es parte esencial de su persona. Podemos pensar que como resultado de su infancia turbulenta Nana es su propia zona de confort y su propio objeto de deseo. En este sentido su narcisismo puede entenderse como una forma de autoprotección en que busca ser autosuficiente en ese sentido.

Como nota interesante se debe mencionar el componente hereditario que Berman le atribuye al narcisismo. Según Berman “when Narcissus warns Echo not to touch him, lest he die, he seems to be replacing his mother’s terrifying experience of sexual union” (7).<sup>53</sup> Se puede pensar que en el inconsciente de Nana está grabada una historia sexual turbulenta (véanse los detalles sobre la concepción de su madre, Gervaise, en la página 21) y por eso asume el papel de “vengadora.” Además adopta comportamientos que demuestran “exhibitionism and the need for constant attention and admiration; emotional shallowness, hostility, or indifference to the feelings of others and severe disturbance in their interpersonal relationships” (Berman 49) como hemos mencionado anteriormente. Entonces, con su afán de autoprotección el personaje se convierte en lo contrario: autodestructivo. A través de sus relaciones nocivas, no solo destruye a otros sino también a sí misma.

Otro detalle que revela su narcisismo es la excitación que le provoca a Nana vestir a Georges con su ropa aunque comenta "no está tan bien provisto como yo, este pobre Zizí" (252) pues el camisón le queda un poco ancho de arriba. Esta escena no solo revela su narcisismo al indicar la superioridad de su cuerpo, sino que también revela el placer que le genera su apariencia proyectada en otros, en este caso a través de su ropa. Vemos cómo sale a la luz a

---

<sup>53</sup> The striking fact about Narcissus’ past is that his birth originates from a sexual crime. His fatal attraction to water seems to be a repetition of his mother’s near drowning [. . .] Ovid tells us that Cephisus “embraced” and “ravished” Liriope in a winding stream (Berman 7).

partir de su extraña interacción con Georges el tema del lesbianismo.<sup>54</sup> Nana encuentra placer en vestirlo de mujer y refiriéndonos de nuevo a su obsesión con su propia imagen, no sorprende que al encontrarse con Satin se vea seducida por la atención y buen trato que le da y además por la posibilidad de ver su cuerpo proyectado en otro cuerpo. Nana conoce otro mundo a partir de sus visitas a “Chez Laure,” un restaurante de clientela casi exclusivamente femenina, pero no renuncia a su estilo de vida de explotación económica a hombres. Su papel desde un punto de vista de sexualidad no queda claro pues a veces se deja seducir por su amiga y a veces asume el papel de iniciadora, todo esto mientras mantiene relaciones con hombres. Minogue la describe como "indiscriminately promiscuos" (129) con lo cual regresamos a la idea de una tara familiar representada en la sexualidad a nivel de atracción hacia otros y hacia sí misma. Su infatuación consigo misma la ciega ante el impacto que tiene en los demás, su cualidad más nociva. Cuando tomamos esta idea y la comparamos con la idea de Berman de los conflictos culturales y sociales representados en el narcisismo nos damos cuenta de la crítica que le hace Zola a la Francia del Segundo Imperio y su ensimismamiento y demuestra que según el autor su grandiosidad, exhibicionismo y superficialidad son algunas de las causas de la caída del Segundo Imperio.

## 5) Violencia doméstica

En el contexto de la prostitución es importante prestar atención al fenómeno de violencia doméstica. A pesar de que el abuso físico contra la mujer era una práctica no del todo extraña en la época, es especialmente llamativo en Nana pues es recurrente en su familia. Dentro de la serie Rougon-Macquart hay numerosas menciones a la violencia por lo que ha de esperarse que todo

---

<sup>54</sup> El lesbianismo no ha sido un tema estudiado a profundidad sin embargo varios críticos lo mencionan y comentan sobre esta idea en la novela, véanse Minogue y Schor. El papel de Nana en estas relaciones homosexuales no siempre está claramente definido.



esto sea de cierta normalidad o al menos cotidianeidad para Nana.<sup>55</sup> Sabiendo todo lo que sabemos de su trayecto podemos afirmar que es la época más oscura de su vida es la época que comparte con Fontan. Tras dejar a Muffat, la actriz comienza una relación con este joven “movida por ese capricho frenético de las muchachas de vida alegre” (315). Vende todos sus bienes y suma sus diez mil francos a los siete mil de Fontan para poner casa. Al principio de esta relación, su compañero es galante y le permite obrar a su antojo. Por un espacio de tres semanas, Nana tiene un arrebato de ternura similar al que tiene con Georges Hugon y aquietta los temores de su tía diciendo “le amo tanto!” Pero después de eso las cosas comienzan a decaer. La Nana caprichosa, manipuladora y dominante que conocemos queda atrás y entramos en un episodio de opresión y abuso que al suele marcar en algún momento la vida de las prostitutas.

En una de sus discusiones con su peluquero Francis, Nana afirma que “sería capaz de comer[se] al hombre que se atreviese a levantar[le] la mano” (325). Al cabo de un breve período de felicidad conyugal, Nana y su compañero tienen una pelea en la cama que va creciendo gradualmente. Comienza como una escena de celos a raíz de que Fontan admira la belleza de otra joven actriz y finalmente estalla con algo tan simple como lo son las migajas que este deja en la cama. Esto adquiere gran importancia simbólica, pues esas migajas, al no permitirle a Nana dormir cómodamente, provocan que ya no se sienta dueña y señora de su cama, lo cual entendemos como parte fundamental de su identidad. A partir de esto, Fontan, con sueño pero exasperado le da una bofetada con todas sus fuerzas que la deja aturdida y la amenaza con otra. Una acotación importante es - en palabras del narrador: “era una cobardía abusar de la fuerza bruta” (327) pues entendemos la desigualdad de condiciones. Hemos mencionado los abusos de

---

<sup>55</sup> La violencia doméstica y los abusos son recurrentes en la familia directa de Nana, desde sus abuelos, hasta sus hermanos y en su propia casa. En la serie Rougon-Macquart *La Bête Humaine* se caracteriza por ser especialmente violento y sobre todo hacia la figura femenina. Nana ha oído al respecto pues su propia madre, Gervaise, ha sido agredida por su abuelo, Lantier y Coupeau.

Nana, pero en las escenas con Fontan la disparidad es clara, al menos en términos de abuso físico. En este momento Fontan busca establecerse como dominante y contrarrestar el poder que Nana había adquirido como mujer independiente en su antiguo modo de vida. Hasta este punto Nana continúa enamorada de Fontan: “Le amaba demasiado: de él, hasta las bofetadas le gustaban” (327). Pero a partir de que los abusos se vuelven rutinarios comienza una nueva vida para ella. Fontan repite las bofetadas con cualquier pretexto y Nana se acostumbra y las admite. La joven le tolera todo, además la amenaza de estrangularla la vuelve muy dócil.

Ella continúa olvidándose y sobreponiéndose a estas instancias de violencia. Es importante notar que Fontan manipula las circunstancias buscando momentos que justifiquen la violencia como si fuera provocada y cuando no los hay los crea. Más adelante tienen otra pelea fuerte, esta vez por una carta que le escriben a Georges Hugon, pero esta deviene en una pelea por dinero que se torna en salvaje: Fontan le cae “a patadas y puñetazos” (340). El abuso se vuelve tanto y tan frecuente que se vuelve obvio a terceras personas, pero dado el tipo de sociedad en el que se encontraban, nadie tomaba acción al respecto.

Este tipo de comportamiento, según sus círculos sociales no solo era permitido sino también esperado. En una conversación con Bosc, este le dice a Nana: “-Hija mía: donde hay mujeres, hay bofetadas. Creo que lo dijo Napoleón... Lávate con agua salada, que va bien para esas pupas. Ya recibirás más golpes; y mientras no tengas nada roto, no te quejes” (342). Parece ser que la violencia doméstica es aceptada como parte de la vida en pareja, al menos en el caso de la (ex)prostituta, de quien su compañero se siente dueño, pues la misma señora Lerat explica: “los golpes, todavía se podían aguantar; pero que nunca toleraría yo que se me faltase al respeto” (343) como si los golpes no implicaran una falta de respeto. La mujer era vista aun como propiedad del hombre, lo cual le permitía al mismo tratarla como tal. Nana, mientras fue

independiente, señora de su casa y de su cama, no tuvo que lidiar con este problema, pero al hacer vida en pareja, debe aceptar estar subyugada al trato de su marido.

La señora Lerat hace una observación importante acerca del determinismo: afirma que la madre de Fontan debe ser muy vulgar, pues este no tiene ni idea de la más mínima conveniencia, apoyando con este comentario la teoría de la *Novela Experimental* de que los comportamientos se heredan y se aprenden. Además, repara (aunque equívocamente) en la educación de Nana: “yo siempre te he dado los mejores consejos. ¿No es así? Nuestra familia era de lo más decente” (343). Esta observación no solo confirma la creencia de la época en el determinismo hereditario, sino que también revela la misconcepción de la imagen de familia. Se demuestra aquí, que no solo la familia inmediata influye en el individuo, pues el lector de *L'Assommoir*, *Germinal* y en general la obra de Zola, sabe que en la familia directa y extensa de Nana también hay un historial de relaciones tumultuosas y que a veces no es claro quién es el abusador y quién el abusado. La señora Lerat, como tía paterna, se refiere a que en su lado de la familia no había violencia física, pero en *L'Assommoir* vemos constantes peleas y abusos entre familiares, sobre todo los Lorilleux. Es en este momento cuando la tía comenta del rumor sobre los abusos de Nana hacia Muffat.

A lo largo de esta vida en pareja con Fontan las peleas siguen. Casi siempre provocadas por la falta de dinero, así haya sido Nana quien hizo el principal aporte económico cuando pusieron casa y así sea él quien lo malgasta. Para apaciguar a Fontan con el asunto del dinero, Nana se prostituye en las calles. No queda claro si Fontan está o no al tanto de esto, aunque si lo está parece no importarle. Lo que sí queda claro es que para Nana este momento es cuando llega más bajo en su vida social después de haber salido de casa de sus padres. Podemos decir que volver a las calles es para ella tocar fondo. Vive en tales condiciones que se esconde de la policía

para evitar tanto la cárcel como los controles médicos. Y es a partir de su última pelea con Fontan que se refugia con su amiga Satin, y desarrolla una relación que mantiene y que trasciende las relaciones con sus otros amantes.

A partir de este nuevo vínculo Nana parece recuperar un poco de su individualidad, lo cual le da la fuerza y motivación para romper con el ciclo de la violencia y volver a tomar el control. Minogue considera el lesbianismo en Nana como una progresión natural de su narcisismo y una reacción ante las exigencias de sus amantes (129). En realidad es un acto subversivo ante el sistema patriarcal de su sociedad y del mundo de la prostitución.<sup>56</sup> Zoe y su tía, la señora Lerat, la esperan como si supieran que hay un determinismo que la traería de vuelta en cuestión de tiempo. Esperan que rompa ese ciclo y regrese a su antigua vida. Nana, *la mosca de oro*, vengadora de la clase obrera, no podría permanecer mucho tiempo sometida a semejante situación. Después de un tiempo Nana decide dejar a Fontan y regresar a su casa. Zoe siente el alivio con su regreso: “–Por fin, la señora ha vuelto... ¡Ya esperaba yo a la señora!” (359). La protagonista se da cuenta de la importancia de tener solvencia económica y a través de la prostitución puede lograr esto como mujer independiente. A partir de que recupera su independencia recupera su identidad y vuelve a ser la *dominadora* que era antes. Los abusos en este contexto son ubicuos como si el despotismo del régimen se hubiera permeado en las vidas de los individuos.

---

<sup>56</sup> La relación homosexual de Nana con Satin llega en un momento clave en la novela, después de los abusos físicos y psicológicos de Fontan. Vale la pena investigar en otro estudio los detalles de esta relación duradera entre estas dos mujeres en comparación con sus relaciones destructivas con los hombres.

## 6) La mujer como símbolo o mito: vida y muerte

Nana es ampliamente reconocida por la crítica como símbolo de Francia durante el Segundo Imperio.<sup>57</sup> Uno de los elementos que convierten a Nana en un símbolo de su medio, es el momento histórico en que se publica la novela. A escasos diez años de la caída del imperio, hay temas aún muy frescos y las conexiones son evidentes. La vida de Nana está entreverada con hechos históricos desde su nacimiento hasta su muerte. Steven McLean demuestra este proceso en su estudio sobre el darwinismo y la degeneración y lo resume brevemente como:

It is set between 1867 and 1870, allowing Zola to attack the hypocrisy and decadence of the Second Empire (1852 – 1870). The theme of class rebellion is grafted into Zola's political attack on this regime, since Nana, born in the gutter in the year the Second Empire was established, uses her sexual appeal to avenge her lowly origins on a decadent aristocracy. Nana's death does not – or at least does not simply – signify the demise of a single courtesan, but marks the collapse of a degenerate social order. (61)

Hay simbolismos interesantes a lo largo de su vida, pero Nana se convierte en mito desde que se estrena la rubia Venus para la exposición de París (1867).<sup>58</sup> La exposición es históricamente verídica, y el personaje extensamente conocido, mitológico y cargado de contenido erótico. La rubia Venus se estrena en abril, mes de la exposición. Esto acerca la obra aún más a la realidad. Con este paralelismo Zola deja ver cuáles son los valores que permean la sociedad de la época. Su nombre Anna, después Nana, adquiere popularidad en el teatro: “Este

---

<sup>57</sup> Véanse Minogue, Brown y Schor. Brian Nelson en *Zola and the Bourgeoisie* se refiere a la agresiva polémica anti-imperial en la serie Rougon-Macquart (9).

<sup>58</sup> Schor remonta la creación de mitos en esta familia a la revolución francesa en 1789, mismo año en que Adelaide Fouque toma como amante a Macquart. Sugiere una nueva dinámica en las clases bajas y la aparición de la tara en la familia (12).

nombre, este diminutivo, cuya familiaridad sentaba bien en todos los labios, era como una caricia. Solo con pronunciarlo así, la muchedumbre se alegraba y se volvía bonachona” (76). La audiencia se apropia de su nombre y lo utilizan con familiaridad y comodidad, como el de un ser omnipresente. Nana adquiere una especie de dualidad. Francisco Caudet en sus notas aclaratorias a la novela indica que Flaubert ante la lectura de la novela reacciona diciendo: "Nana se convierte en mito sin dejar de ser una mujer" (N 69). La actriz se confunde con el personaje y deviene un ser mítico.

A pesar de su escaso talento, Nana tiene un gran éxito con el público, especialmente con los hombres y ahora es rica, pero su naturaleza simple e indigna no ha cambiado. Su relación con Muffat tiene efecto en él, pero no en ella. Ella continúa siendo la misma insaciable, pero el Conde cobra conciencia de su derrota “sabía que Nana era estúpida, ordinaria y mentirosa, pero la deseaba, aunque estuviera envenenada” (297). Ella seguirá destruyéndolo y él continuará permitiéndolo, ambos fingiendo que no pasa nada.<sup>59</sup> Nana está perdida y Muffat con ella. Esta relación simboliza la decadencia de la alta burguesía y la aristocracia: “The actress/prostitute is seen as both the product of a corrupt society and the catalyst of it’s destruction” (Nelson 18). Es por esto que el narrador llama a Nana “vengadora” (546). La clase rica con la cual se codea y la clase obrera en la cual fue engendrada, que a la vez ha sido víctima por largo tiempo de la clase rica ahora se nivelan a través de ella.<sup>60</sup> Con Nana, que es un producto de esta lucha de clases, la

---

<sup>59</sup> Todo en la vida de Nana es un teatro, ella siempre está actuando. Pero con sus amantes, la actuación de Nana cobra un significado simbólico: “The metaphor of play-acting emphasizes that the Second Empire is a hollow charade, and highlights the fictitiousness of high society itself, which becomes progressively absorbed into the brittle world of the demi-monde” (Nelson, *Bourgeoisie* 53)

<sup>60</sup> Brown explica que es a través las cortesanas que el "demi-monde" se codea con el gobierno bonapartista (196). Son los ritos de cortejo donde la mujer se exhibe, como las fiestas y las cenas, lo que le añade un nivel mítico a la figura de la prostituta (203).

clase rica finalmente se ve destruida – en el plano simbólico – justo cuando el Segundo Imperio empieza finalmente a caer en el plano histórico.<sup>61</sup>

Tras una serie de altos y bajos, amantes y cambios de vida, Nana se consolida como prostituta y sostiene su lugar en la sociedad. Mantiene al conde Muffat como “señor” de su casa al ser este quien más dinero aporta, pero esto no le impide seguir viendo a sus otros amantes a escondidas hasta que Muffat llega a aceptarlos. Llegado el desenlace de la novela Nana sigue escabulléndose hasta que en determinado momento desaparece. Se rumora que está en el Cairo, pues hacía tiempo lo tenía como capricho y que se le ha visto en Rusia hasta que un buen día reaparece. No se sabe más que se está quedando en el Gran Hotel y que tiene viruelas.

La noticia de la gravedad de Nana sugiere la posibilidad de su muerte. En este momento es importante recordar que de niña Nana no le tenía miedo a este fenómeno. Tras la muerte de su abuela mamá Coupeau, su madre Gervaise intenta infundirle miedo “pero la muchacha era sobradamente precoz; los muertos no le producían más que una gran curiosidad” (A, 183). Pero más adelante, cuando se menciona la medalla que lleva Nana colgada del pecho, se dice que la besa devotamente “como queriendo conjurar así la muerte, cuya sola idea la llenaba de un horror glacial” (473). Nana le teme a la muerte y se lo dice a Muffat una noche en uno de sus arrebatos: “- ¡Tengo miedo de morirme...! ¡Tengo miedo de morirme...!” (473). En dicha escena Nana se detiene ante un espejo, como lo había hecho anteriormente para admirar su desnudez. Pero esta vez “la vista de su pecho, de sus caderas y de sus muslos redoblaba su miedo” (473). La misma imagen que en otro momento le causó placer, ahora le causa terror, pero lo único que ha cambiado es la percepción de Nana de sí misma.

---

<sup>61</sup> Catherine Bordeau sostiene que “while women are as a whole identified with nature, Nana has a unique status as a *force of nature*” (100). Es cierto que en la novela Nana opera como un desastre natural inevitable y destructivo.

La protagonista deja ver que algo dentro de ella ha cambiado: “Acabó por palparse los huesos de la cara, largo rato, con ambas manos. -¡Que fea se pone una cuando está muerta! – dijo con voz lenta” (473). Se apretaba las mejillas, agrandaba sus ojos y hundía la mandíbula, para ver cómo estaría. (474) Lo dramático de esta escena deja ver un lado pesimista de Nana que hasta este punto no se ha desarrollado en la novela, y que en realidad no se explota, pues poco después de esto es cuando parte en su viaje hacia el Cairo y Rusia. David Baguley asegura que “Nana’s extravagant adventures serve to mask, or are even fuelled by, her fear of death” (25). Su apetito insaciable por las joyas, el lujo y la atención tanto de hombres como de mujeres, no es más que miedo de morir y ser olvidada. A través de su vida, llena de excentricidades, de sus apariciones en el teatro, de los amantes que desfilan por su cama, es como Nana se mitifica y se immortaliza. Ella misma – su nombre – es su legado.<sup>62</sup> Si recordamos que su vida ha sido paralela al Segundo Imperio, entenderemos que esta decadencia también funciona a nivel simbólico.

Se debe entender que en este momento Nana trasciende la novela y se convierte en algo más grande. Pasa a ser un símbolo de Francia reconocido por el lector y la sociedad por lo cual su muerte debe leerse como una alegoría del destino amargo que le espera al país. Zola escribe la novela posteriormente al tiempo cronológico de la misma, por lo cual el lector contemporáneo puede ver hacia atrás y entender que el fin de Nana va de la mano con el fin del Segundo Imperio.<sup>63</sup> Más adelante veremos cómo Galdós y Gamboa introducen elementos históricos en sus novelas de igual manera.

---

<sup>62</sup> Naomi Schor explora en los primeros dos capítulos de *Zola’s Crowds* la creación de mitos y sus variaciones en la obra de Zola.

<sup>63</sup> Su muerte no solo indica el fin del Segundo Imperio, sino que también se conecta con otras novelas para lograr el mismo propósito: “Her death coincides with the outbreak of the Franco-Prussian war, and the projected visión of the future looks forward to the ending of *La Bête humaine* and the imagery of *La Débâcle*” (Nelson 19).



Mientras Nana muere en su cuarto en el Gran Hotel, en la calle, grupos de hombres marchan gritando “¡A Berlín! ¡A Berlín! ¡A Berlín!” trazando un paralelismo con la situación política y de las masas en el país.<sup>64</sup> El paralelismo que existe entre la protagonista y la situación del país en ese momento no es una simple casualidad. En el caso de Zola, el ambiente, empapado de la situación sociopolítica que se vivía en el momento, es igual de importante que la herencia genética dentro del naturalismo. A través de referencias a los Rougon-Macquart en la vida de Nana hemos comprobado la importancia de la herencia genética como factor determinante en la vida de un individuo, este paralelismo sociopolítico ayuda a comprobar la importancia del ambiente como otro factor determinante. Por lo tanto, a nivel ideológico, la muerte de Nana se ajusta al ideal zolesco del naturalismo.

Para mantenerse fiel a su manifiesto y cerrar con broche de oro, Zola termina la novela con una descripción si bien grotesca, bastante positivista:

Las pústulas habían invadido toda la cara, tocándose unas con otras; y marchitas, hundidas, con su agrisado aspecto de lodo, parecían ya un moho de la tierra sobre aquella papilla informe, donde no se reconocían los rasgos. Un ojo, el izquierdo, había desaparecido completamente en el hervor de la purulencia; el otro entornado, se hundía como un agujero negro y corrompido. La nariz supuraba aún. Toda una costra rojiza partía de una mejilla e invadía la boca, estirándola en una sonrisa abominable. Y sobre aquella máscara horrible y grotesca de la nada, los cabellos, los hermosos cabellos, conservando sus reflejos de sol, corrían como chorros de oro. (567)

---

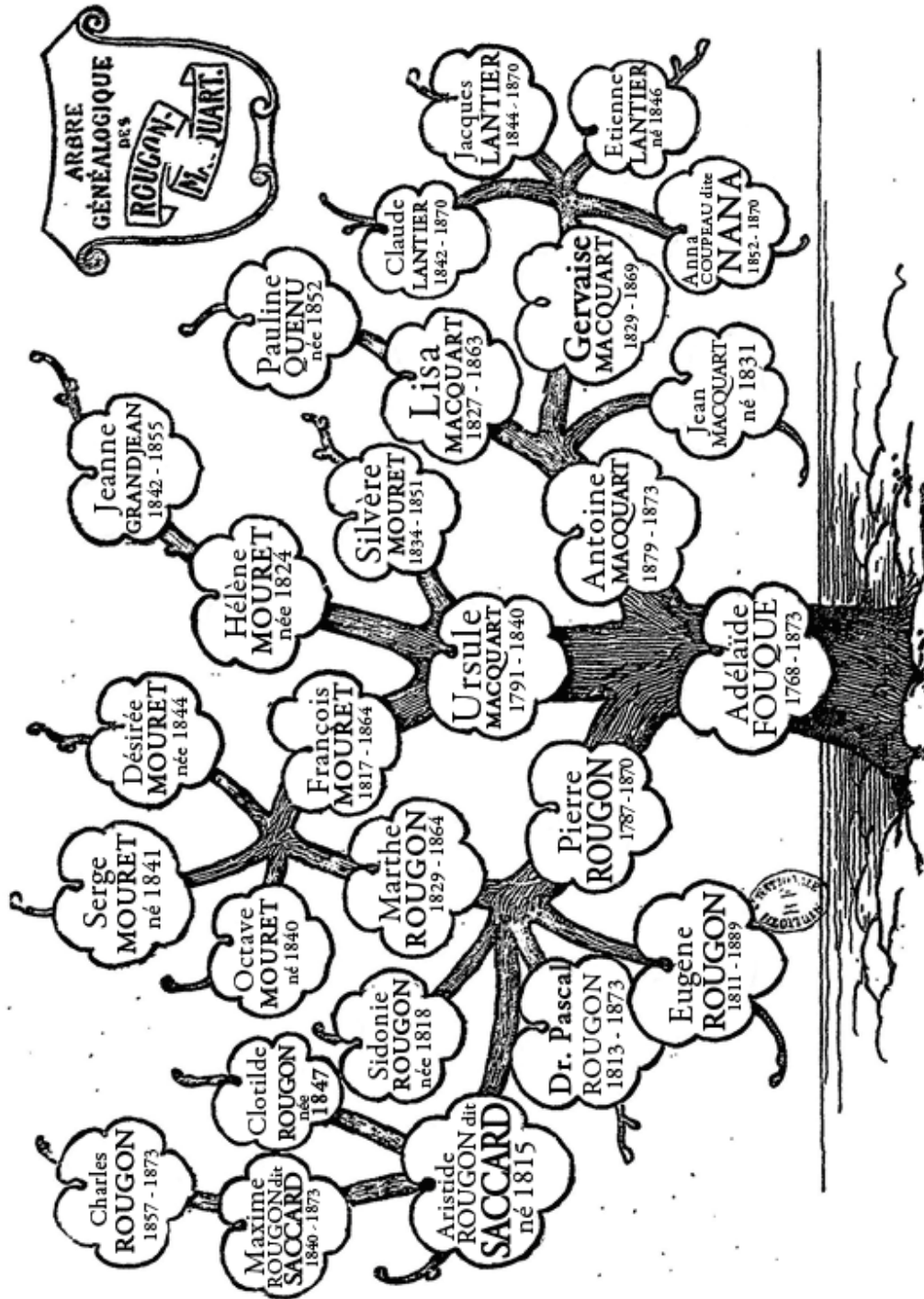
<sup>64</sup> Frederick Brown en su artículo “Zola and the Making of *Nana*” discute la importancia del contexto, la realidad, la historia y el lector con respecto al éxito de *Nana*.

La yuxtaposición de un rostro desfigurado con unos cabellos que parecen de oro, resume en el momento de la muerte la dualidad de la vida de Nana. La belleza de Nana, que en su momento causa tanto deseo, tantas habladurías, tantos celos, tantas intrigas e indiscutiblemente tanta destrucción, termina en nada más que su cuerpo putrefacto.<sup>65</sup> Su muerte no es causada por ninguna venganza, ni accidente, ni como castigo divino. Contrae viruelas de su propio hijo, quien, como se mencionó anteriormente, carece de atenciones y cuidado. Llega a la muerte por su propia sangre, cerrando así ese ciclo vicioso de destrucción y poniendo fin a generaciones de esa patología trágica que marca a los Rougon-Macquart. Así, una vez más el modelo naturalista de Zola queda demostrado exitosamente en una de sus novelas de esa serie.

---

<sup>65</sup> Como indica David Baguley: “*Nana* is also a kaleidoscope, made up of snatches of Nana’s body seen from every angle and from a multiplicity of points of view” (23). En este caso es *vista* por el lector tal como la describe el narrador, pero evoca la escena anteriormente mencionada donde la imagen de Nana muerta es imaginada y descrita por ella misma mencionada en la página 48.

Figura 1



## Capítulo 2 – Isidora: la educación y la historia

Tras un par de años sin publicar, el prolífico Benito Pérez Galdós lanza su novela *La desheredada* que se publica como novela por entregas entre enero y mayo de 1881.<sup>66</sup> Después de este largo silencio el mundo literario español espera con ansias la nueva novela de don Benito. Además, hay curiosidad dentro de los círculos críticos por saber qué será lo que el mismo Galdós llama su segunda manera. Linda Willem documenta en *Galdós's Segunda Manera* la famosa carta de Galdós a Giner en la que nuestro autor declara: "Efectivamente, yo he querido en esta obra entrar por nuevo camino o inaugurar mi *segunda* o *tercera manera*, como se dice de los pintores' (Galdós's emphasis)" (qtd. in Willem 12). Willem indica que este cambio de estilo en Galdós ocasiona gran interés en la crítica y enfatiza que "Galdós's new *manera* in *La desheredada* has largely centered on the issue of Naturalism" (12). La polémica sobre el naturalismo ya había comenzado en España, a partir de las publicaciones de Zola y sus seguidores. El primer análisis crítico conocido anterior a la publicación de *La desheredada* es el de Manuel Revilla, quien en 1879 reconoce el naturalismo como "el aspecto literario de una revolución que se origina en las ciencias naturales y la filosofía y que afecta a todas las artes" (qtd. in Pattison 34). Revilla tacha el naturalismo por su empeño en reproducir los más groseros y repugnantes aspectos de la realidad. Por otro lado, Julio Nombela, bajo el seudónimo de "Fidelio" alega en un ensayo en 1880 que no podemos permanecer indiferentes a un movimiento que utiliza como escudo el respeto a la verdad. Considera que "hay algo de noble y aun heroico

---

<sup>66</sup> En su artículo sobre la primera publicación de *La desheredada*, Geoffrey Ribbans comenta que Galdós acostumbraba publicar sus novelas en revistas prestigiosas, pero señala que la novela por suscripción adelantada tenía una relación más directa con la publicación en forma de libro.

en renunciar a los dulces encantos de halagüeñas ficciones” (qtd. in Pattison 37). Poco después de la publicación de nuestra novela aparecen entre otras las reseñas que escribiera al respecto Leopoldo Alas (Clarín).

Clarín era en ese momento un joven de solo veintiocho años, pero hoy podemos ver la importancia de sus comentarios al entender lo influyente que fue: crítico reconocido y autor de *La Regenta* (1885) entre otras novelas y ensayos importantes. En su reseña explica: “Aquí solo me he propuesto notar la tendencia naturalista, en el buen sentido de la palabra, de la última obra de Galdós; tendencia que yo aplaudo, porque estimo que, bien interpretada, la teoría del naturalismo lleva la mejor parte en la lucha de las escuelas, y sobre todo en la práctica del arte” (*El Imparcial* 5). Meses antes él mismo había destacado a Galdós como el mejor novelista español del momento y ahora reconoce que se ha pasado a la corriente naturalista. Según el joven crítico: “es la primera vez que un novelista de los buenos habla de este Madrid pobre, fétido, hambriento y humillado” (*El Imparcial*, 4). Ignacio-Javier López propone que Clarín buscaba agitar las conciencias de sus contemporáneos y polemizar con futuros lectores que pudieran oponerse a esta novedosa tendencia. Quería enfrentar a estos lectores “idealistas” que podían indignarse con este nuevo lenguaje, temas y forma y así, según López, contribuye a desarrollar el programa de “literatura incendiaria” del cual participa Galdós (51).

Más adelante, con una perspectiva de casi cien años, un grupo de críticos retoma el debate sobre el naturalismo y *La desheredada*. En 1968 Eamonn Rodgers se refiere a la novela en el contexto del clima literario en el que fue escrita. Se refiere a la polémica acerca del naturalismo en España y aclara que los temas que trata pintan una imagen acertada de la realidad (286). Rodgers considera que del interés en lo cotidiano emergen las mejores obras y defiende *La desheredada* como novela naturalista. Enfatiza lo innovador de la novela galdosiana y su valor

en cuanto a la riqueza de posibilidades artísticas que se apartan de la tradición romántica:

“everyday social life, as a network of relationships in which one person’s destiny impinges on another’s, was a richer source of artistic material than ideological tensions within small groups of people” (297). Así, se abre de nuevo la discusión que genera una cantidad sustancial de estudios sobre el naturalismo en la obra.

Poco después Walter Pattison publica su libro *El naturalismo español* (1969) y explica que los escritores que buscaban una nueva tendencia y que marcaron el principio del naturalismo español eran jóvenes, el nuevo movimiento no contaba con autores de reputación establecida (90), por lo cual la transición de Galdós a la nueva corriente de la cual hablaba Clarín era un hito importante en favor de la innovación. Pattison sostiene que Galdós es naturalista, pero no discípulo ni imitador de los novelistas franceses. Aclara que el autor se ha prendado de la escuela naturalista por lo que tiene de bueno y verdadero, y que entra en ella no a la zaga de nadie sino por su propio impulso (96). Añade que los representantes del naturalismo español adoptaron o rechazaron según sus preferencias elementos que consideramos esenciales en la doctrina de Zola como el determinismo, el lenguaje crudo y la documentación (126). Esto es clave para entender la obra de Galdós como intentaremos demostrar más adelante.

Otro crítico que se suma a esta conversación es Mariano López, quien plantea en su artículo de 1979 la idea de un naturalismo galdosiano. López propone que en *La desheredada* (primera de las llamadas novelas contemporáneas) Galdós concibe el naturalismo más bien como una técnica. Es una “fórmula mitigada de novela experimental que ensaya Galdós, arrastra una poderosa dosis de espiritualismo que trasciende los moldes excesivamente estrechos que usara Zola” (López 14). López también sostiene que hay una diferencia significativa en cuanto al manejo de los precedentes hereditarios. Explica como Galdós nos da acceso al mundo

imaginario, a la mente humana afectada por psicosis agudas y afirma que se cuida muy bien de no presentar al personaje como “víctima de un determinismo incondicionado de la circunstancia” (16). Los personajes galdosianos, según López, son más redondos que los de Zola, limitando así la presencia del determinismo en la narrativa. Lo que López llama “contenido humano” resalta a medida que el autor muestra el otro lado del inframundo naturalista con sentimientos como ternura, solidaridad y amor; sostiene que Galdós tenía muy claro la dosis de determinismo que se podía permitir en la novela, por lo que son otros aspectos del naturalismo los que explota en su obra.

Galdós no pretende hacer una copia exacta de la obra Zola. Sin embargo hay puntos de contacto importantes que indican el interés de Galdós en utilizar algunos elementos del naturalismo zolesco en su obra. Stephen Gilman asegura que Galdós queda impresionado con el uso experimental del francés oral en *L'Assommoir* (95) y *La desheredada* ilustra el habla madrileña de distintos gremios a través de muletillas y expresiones.<sup>67</sup> Veremos cómo busca utilizar el naturalismo como técnica o herramienta en lo que él mismo llama su segunda manera.<sup>68</sup> A pesar de su afán por innovar, el español estaba muy consciente de su medio. Sabía que la expresión del naturalismo en España tenía un límite, pero Galdós tenía esta tendencia literaria muy presente. *La desheredada* es el producto del momento y las posibilidades del autor y marca el principio de una importante transición en la literatura decimonónica española.

---

<sup>67</sup> Martha G. Krow-Lucal en su artículo "The Evolution of Encarnacion Guillén in *La desheredada*" analiza el habla de algunos personajes: "Mariano grunts, Joaquín and Isidora use the highflown empty language of the novela por entregas and bad romantic theater; Relimpio declaims in imitation chivalresque style about his goddaughter's problematical honor; Bou thunders simplistic anarchism; Sánchez Botín is the embodiment of windy meaningless parliamentary oratory; and Gaitica is unable to speak at all without the copious use of obscenity" (21).

<sup>68</sup> Además de los cambios en la temática y estilo narrativo que Linda Willem expone en su libro, Peter Bly asegura en *Galdós's Novel of the Historical Imagination* que uno de los ingredientes principales de esta nueva manera es sin duda alguna "the precise use of references, whether in single words, sentences or paragraphs, to events and leading characters of contemporary Spanish political and military history" (Bly x).

## 1) Historial familiar: trayectoria y descendencia

En *La desheredada*, Galdós juega con la idea de la genética, pero no es el eje central como lo es en la obra de Zola. Al principio de la novela, hay incertidumbre sobre el caso de Isidora. En el primer capítulo, Isidora Rufete llega al manicomio de Leganés a visitar al pobre Tomás Rufete.<sup>69</sup> Aunque se nota que le tiene cariño, se desliga inmediatamente de él: “Y todo cuanto he padecido ha sido injusto [. . .] No sé si me explicaré bien; quiero decir que a mí no me correspondía compartir las penas y la miseria de Tomás Rufete, porque aunque le llamo mi padre, y a su mujer mi madre, es porque me criaron, y no porque yo sea verdaderamente su hija. Yo soy...” (86) Y es con este “yo soy” que comienza la fantasía de Isidora.

Ella cree que es la hija biológica de Virginia de Aransis, y nieta de la marquesa de Aransis; pero su razón para creer esto no es más que las historias que le ha contado su tío el canónigo, Santiago Quijano-Quijada, con quien vivió en la Mancha: “Tú y Mariano nacisteis de aquella hermosa y sin ventura Virginia, de quien sacaste tú la figura y rostro de tal manera y semejanza, que verte a ti es lo mismo que verla a ella resucitada” (281). Al revelar Galdós el nombre del tío y su lugar de origen, es inmediatamente evidente para el lector la invalidez de esta información, pues la conexión con *Don Quijote* es demasiado obvia.<sup>70</sup> Una vez demostrado que Isidora no es nieta de la Marquesa de Aransis, es cuando cobra importancia en la novela el elemento de la herencia en relación con su verdadera familia, los Rufete.

---

<sup>69</sup> Bly resalta la importancia del primer capítulo como la base del componente político de la novela, pues comienza con el soliloquio de Rufete como primer ministro en el manicomio (2).

<sup>70</sup> En “Las posibles resonancias cervantinas de un título galdosiano: *La desheredada*” Alfred Rodríguez comenta sobre la importancia de la mención que hace Jo Labanyi en “The Political Significance of *La desheredada*” al título de la obra, pues tradicionalmente Galdós titula sus novelas con el nombre de su personaje principal. En el caso de esta novela, Rodríguez afirma que no solo no lo hace, sino que esta diferencia es poco discutida por la crítica. Rodríguez señala que en el capítulo XXXVII don Quijote llama a Dorotea “alta y desheredada señora” (459) y traza una serie de paralelos entre Isidora y Dorotea/Micomicona.



Las alusiones que aparecen en la novela al determinismo biológico en Isidora son a nivel de fantasías y delirios que son temas un poco menos fuertes que el alcoholismo y la violencia que presenta Zola. El caso de Mariano se parece más al naturalismo francés. Por esta razón es más difícil juzgar si los desvaríos de la protagonista son o no elementos de la herencia. Para determinar verdaderamente el porqué del comportamiento de Isidora, debemos revisar la información que tenemos sobre otros miembros de su familia, para determinar si estos efectivamente son transmitidos de generación en generación. Isidora menciona a su abuelo, del cual no tenemos mucha información más que vivió en el tiempo de la milicia nacional y que decía: “Yo tengo que llegar a donde debo llegar, o me volveré loco” (83). Este es el primer caso de locura que conocemos en la familia Rufete. El abuelo es un hombre que quiere llegar a algún lugar, sin embargo parece desconocer donde. Curiosamente, está consciente de estar al borde de la locura. Dado que el abuelo nunca llega a este destino desconocido, el lector puede asumir que se vuelve loco.

Para continuar con el análisis de la locura en esta familia, se debe mirar al tío, el canónigo. Su tío está obsesionado con la supuesta aristocracia de Isidora y le aconseja que “se registre bien” todo el cuerpo para ver si tiene algún lunar o seña por el cual la marquesa pueda reconocerla.<sup>71</sup> Pero Galdós se burla de este personaje por iluso: “yo he leído casos semejantes en los cuales un lunarillo, un ligero vellón o cosa así han bastado para que encarnizados enemigos se reconocieran como hijo y padre y como tales se abrazaran. De esto están hechas las historias” (282). Al igual que don Quijote, Santiago Quijano-Quijada llega a creer en las historias que lee a

---

<sup>71</sup> Creemos que Galdós hace una alusión a la escena en el capítulo XXX del *Quijote* en que Dorotea, haciéndose pasar por la princesa Micomicona, busca a un caballero andante del cual le habló su padre antes de morir. Este caballero debía "ser alto de cuerpo, seco de rostro y que en el lado derecho, debajo del hombro izquierdo, o por allí junto, había de tener un lunar pardo con ciertos cabellos a manera de cerdas" (374). Al oír esto don Quijote le pide a Sancho que le ayude a desnudarse pues quiere ver si es el caballero "que aquel sabio rey dejó profetizado" (374)

grado tal, que intenta convencer a los otros de creerlas.<sup>72</sup> Si bien es cierto que la belleza de Isidora la hace distinguida, no tiene más abolengo que eso, su belleza. Sin embargo a partir de esta, el canónigo alimenta su orgullo hasta hacerle creer que es una Aransis. Isidora se cree esta fantasía hasta llegar ella misma a convertirse también en un personaje quijotesco, llegando hasta las últimas consecuencias por verla convertirse en realidad. Según el mismo Muñoz y Nones, notario y suegro de Miquis que, dispuesto a ayudar a Isidora, lo más extraño era que su tío "siendo medianamente instruido creyese en influencias de las estrellas, en barruntos y aun en maleficios." Era "uno de los hombres más sencillos, [. . .] claramente, más tontos que han comido pan en el mundo" (459).

Siguiendo el análisis de la familia, recordamos el primer capítulo de la novela, en el cual sobresale el personaje de Tomás Rufete, ahora comprobado verdadero padre de Isidora. Rufete está internado en un manicomio, Leganés, tras perder la razón escribiendo decretos y leyes la última vez que lo dejaron cesante.<sup>73</sup> La descripción física del personaje que nos da Galdós es detallada a manera del naturalismo zolesco: "Tiene la cabeza totalmente exhausta de pelo, la barba escasa, entrecana y afeitada a trozos, como un prado a medio segar. El labio superior demasiado largo y colgante, parece haber crecido y ablandándose recientemente, y no cesa de agitarse con nerviosos temblores, que dan a su boca cierta semejanza con el hocico gracioso del conejo royendo berzas" (68). Esta descripción y el hecho de que Rufete esté en un manicomio, lugar de medicina y ciencia, van marcando el tono de estudio naturalista que tiene la novela. Otro detalle importante que nos da el autor es que Rufete todos los días, con arte y esmero, se pone una corbata delante de la pared "hecha espejo de un golpe de imaginación" (74) con lo cual nos

---

<sup>72</sup> Frank Durand compara los consejos de Santiago Quijano-Quijada a Isidora con los consejos de Don Quijote a Sancho Panza en su artículo "The Reality of Illusion: *La desheredada*" (195).

<sup>73</sup> Michael Schnepf estudia la importancia social de la presencia del Manicomio Leganés en la novela en su artículo "Galdós' Madhouse: Notes on the Socio-Political and Medical Background to Leganés in *La desheredada*."

deja saber que la locura en la familia paterna de Isidora, al igual que está representada por el tío, tiene que ver con la imaginación y las apariencias.

Es por esto que Encarnación Guillen, tía sensata de Isidora por parte de madre, también conocida como "la sanguijuelera," considera que Tomás Rufete tiene la cabeza más destornillada del orbe, pues consumió varias veces sus economías y paciencia y de ahí el "violentísimo odio que la *Sanguijuelera* profesaba a todos los Rufetes nacidos y por nacer" (100) como si pensara que todos estarían marcados por esa patología.<sup>74</sup> Merece la pena aclarar las diferencias en el personaje de Encarnación con el personaje que aparece en el manuscrito de la novela. Michael Schnepf, en su artículo "The Naturalistic Content of the *La desheredada* Manuscript" revela que en el manuscrito, la Sanguijuelera es parte del clan de los Rufete, y la pinta como una mujer algo corriente, que gusta del buen aguardiente, de temperamento violento, que habla sola, que llora, berrea y se comporta como demente (55). Nos encontramos ante un dato fundamental que permite seguir el proceso creativo del autor y estudiar su propósito.<sup>75</sup> Vemos como Galdós planeaba enfatizar las conexiones familiares con inestabilidad emocional, pero cambia de parecer a la hora de publicar su novela. Galdós, al omitir estos detalles en la versión oficial de la novela y presentar en cambio a Encarnación como una mujer centrada y trabajadora que representa la voz del pueblo, que es de la familia materna de Isidora y que además le da constantemente consejos para reivindicar su vida, demuestra que la herencia genética del carácter en la familia de Isidora no es el objetivo principal de su obra.

---

<sup>74</sup> Un dato importante en la obra, así sea por omisión, es la falta de información sobre la madre de Isidora. Según su hermana Encarnación Guillén, Rufete nunca tuvo la cabeza buena y con sus locuras "despachó a [Francisca]" (98). Sabemos únicamente que Francisca Guillen "bajaba la cabeza, se ponía de mal humor y no añadía palabra alguna" cuando Rufete hablaba de "los niños de la marquesa" (464).

<sup>75</sup> Martha G. Krow-Lucal, que también estudia la evolución del personaje asegura que de haber mantenido la versión de Encarnación Guillén del manuscrito, no habría sevido al propósito de Galdós, que era: "to juxtapose a rational figure to one whose rationality has been eclipsed by too much imagination" (27).

Además de la ascendencia de Isidora debemos mencionar a Mariano, su hermano menor. Aunque no influye directamente en el desarrollo de la trama de Isidora aporta considerablemente al contenido naturalista de la novela. Mariano padece de epilepsia, la cual se creía en la época que era una enfermedad genética.<sup>76</sup> Es un muchacho muy simple que funciona casi a nivel animal; de instintos.<sup>77</sup> Tras una serie de trabajitos menores, se convierte en un joven delincuente con tendencias homicidas que termina en la cárcel. Otro detalle importante, es que antes de su último paso hacia la vida criminal Mariano, al igual que Isidora, exagera su importancia y considera que debe vengar las injusticias que ha sufrido.<sup>78</sup> Al igual que Isidora en sus múltiples noches de insomnio, Mariano se obsesiona con una idea hasta que logra ejecutarla.<sup>79</sup> Galdós lo define como "una llaga estimulante en el cerebro, la cual le dolía y le comunicaba un vigor extraño" (472). Mariano Rufete es sin duda alguna un personaje digno de estudio, que al igual que la Sanguijuelera, añade a la discusión significativamente en cuanto a la presencia del determinismo en la novela, sea por la herencia o por el ambiente.

Por último en el linaje de los Rufete está Riquín, hijo de Isidora y Joaquín Pez. Isidora da luz el 24 de diciembre de 1873. En la tradición católica, esto le da al niño gran valor simbólico, pues está ligado con la idea del nacimiento de un redentor. Sin embargo el pequeño es macrocefálico: "¡Misterios de la herencia fisiológica! Su madre me pregunta si toda aquella gran testa estará llena de talento. Yo le digo que su delirante ambición y su vicio mental le darán una

---

<sup>76</sup> Galdós en su momento eligió usar esta condición para relacionar a Mariano con el clan de los Rufete desconociendo que la epilepsia no es un mal hereditario, pero el uso de la enfermedad mental es intencional.

<sup>77</sup> Michael Schnepf en "On the creation and execution of Pecado in Galdos's *La desheredada*" y Javier Torre en "Las disyuntivas de Mariano: apostillas al naturalismo de *La desheredada*" dialogan de manera interesante en cuanto al determinismo y la capacidad de elección de Mariano.

<sup>78</sup> Peter Bly asegura que "In many ways Mariano's involvement from contemporary history is from an angle opposite from that taken by his sister" pues lo que Isidora más desea es integrarse en la sociedad con el papel que supuestamente le corresponde, pero Mariano opta por venganza y destrucción (21).

<sup>79</sup> Los insomnios de Isidora son un ejemplo de lo que Willem llama "free direct thought" (15). En estas instancias tenemos un registro directo de los pensamientos del personaje. Este es uno de los elementos significativos asociados con la segunda manera de Galdós y con la escritura naturalista, pues elimina la intervención del narrador.

descendencia de cabezudos raquíuticos..." (290). Galdós de nuevo plantea la idea de romper con el patrón de locura a través del pequeño redentor, pero enfatiza la deformidad y los comportamientos inusuales y fantasiosos del niño. En el manuscrito de la novela, donde ya se ha dicho que la herencia genética esta mayormente enfatizada, Galdós llama al niño "el monstruo" o "el feo" y su deformidad es tan grande que causa pesadillas a su propia madre. Schnepf afirma que "his appearance inspires more repugnance than sympathy" (55). Sin embargo, en la versión publicada de la novela, Galdós es un poco más suave con el niño. Como ya hemos dicho, la herencia genética no es el foco de Galdós en esta novela. En el manuscrito "Not only does the accentuated physical abnormality of Riquín add an element of aberrancy to the work; it bolsters the notion of inherited defects in the Rufete clan" (Schnepf 56). En la versión publicada, el niño viene del clan de los Rufete, por lo cual sabemos que algo no está del todo bien con él, pero es presentado con más cualidades positivas: "In the published version Isidora's son is a malformed yet quiet adorable child" (Schnepf 55). Parece ser que el niño aunque lleva la cabeza marcada con la huella de los Rufete tiene algo diferente: una cualidad positiva.

Por un tiempo Riquín sirve como una especie de ancla para Isidora, es lo único que la mantiene con los pies en la tierra. El momento en el que se sale de sus cabales cuando pierde la demanda, no se calma hasta que le traen a Riquín "y viéndole y acariciándole, descendió lentamente, en alas de cariño materno, de las bochornosas alturas en que su razón estaba tan nublada" (465). Nana tiene un episodio similar cuando en sus días en el campo se llena de sentimientos de ternura maternal hacia su hijo Louiset. Eventualmente Isidora (al igual que Nana) se desprende de su hijo y lo abandona en casa de Emilia y Juan José. Emilia era hija de su padrino don José Relimpio, y su esposo Juan José era hijo de un ortopédico, sencillo, bueno y cariñoso. Formaban un hogar de laboriosidad y cristianismo y cuidaban a Riquín al lado de sus

dos hijos como si se hubieran criado en la misma cuna (397). Con esto regresamos al tema de la importancia del ambiente en la novela, pues queda de nuevo abierto el futuro del niño al lado de otra familia de valores muy distintos.

Queda demostrado, con el abuelo, el tío, el padre, y el hermano que en la familia paterna de Isidora todos tienen delirios de grandeza o fantasías y realidades alternativas que evitan que funcionen efectivamente dentro de su realidad. Independientemente del destino final de Isidora, estos son ya una familia de dementes que incluye “an unbalanced grandfather, a quixotic uncle, a crazed father, a daughter best described as a promiscuous visionary, a homicidal epileptic brother, and a macrocephalic grandson” (Naturalistic Content, Schnepf, 55). Además queda claro que el comportamiento de Isidora, obsesionada con su belleza y su apariencia, está ligado con su padre, y su afán de subir, con su abuelo y el ser ilusa con su tío. Veremos más adelante si esto en efecto determina quién ella llegará a ser.

A lo largo de la novela Galdós juega con la idea de la herencia, y la posibilidad de dos líneas genéticas pero ninguna es definitiva. Le gusta triscar al lector y mantenerlo activo, construyendo la información y no simplemente absorbiendo. Brian Dendle propone varios argumentos en contra del naturalismo galdosiano, y debate que “Isidora does not inherit the madness of her father and uncle; rather, she receives from them a false education” (16). Pero en mi opinión esto no hace más que fortalecer la importancia que le atribuye el naturalismo al ambiente. Aquí no se demuestra una falta de naturalismo sino una diferencia entre ambas tendencias: la de Zola enfatizando la herencia y la de Galdós enfatizando el ambiente. El argumento de Dendle, en cuanto a la educación insuficiente que recibe Isidora, es reforzado con la existencia de su tía abuela materna Encarnación Guillén. La Sanguijuelera, con sus constantes y múltiples afirmaciones sobre la importancia del trabajo y el sentido común, intenta inútilmente

instruir a Isidora. Este tipo de instrucción parece haber llegado a la vida de la joven demasiado tarde. Dendle observa acertadamente que el determinismo biológico no es el foco de la novela galdosiana, pero esto no quiere decir que no esté presente o que no sea importante, sino más bien indica que para el naturalismo galdosiano el determinismo ambiental es más importante que el biológico.

Linda Willem analiza en su libro la técnica narrativa de Galdós en *La desheredada* y demuestra como Galdós se vale de la situación familiar de Isidora para conseguir la empatía del lector y un mejor entendimiento del personaje. Hacia el final de la novela Galdós presenta a Isidora a través de lo que Willem llama “free indirect thought.” Conocemos a través del narrador los pensamientos de Isidora: “¿Soy o no soy? Esta pregunta fue para Isidora, desde aquella entrevista, el eje de todos sus sentidos y obrar de su vida” (462). Willem sugiere que con esta técnica “we are made to feel the consequences of a life based on dreams instead of reality. Since these interior views allow us to directly experience the devastating disappointment and emotional upheaval she undergoes upon finding that her high-born status was a hoax, we finally sympathize with her and know that she is left with no foundation on which to now base her behavior” (59). Así, el lector entiende el sufrimiento de Isidora y es menos severo al juzgarla y más anuente a intentar entender su psique. La locura de los Rufete no es lo que sale a relucir cuando Isidora recorre su cuarto de un lado a otro y afirma: “- Soy noble, soy noble. No me quitaréis mi nobleza, porque es mi esencia, y yo no puedo ser sin ella” (464), sino su afán de aferrarse a sus sueños como lo ha aprendido de sus familiares. Ella es quien decide a lo que se aferra, y no es esclava de un determinismo genético, sino de un determinismo ambiental que marca su aprendizaje desde su infancia.

Es importante rescatar la idea naturalista de la imparcialidad del narrador pues el naturalismo zolesco propone un acercamiento cien por ciento objetivo sin espacio para opiniones ni lecciones morales.<sup>80</sup> Pero en este momento en la novela Galdós no está impartiendo ningún juicio, simplemente a través de una técnica narrativa logra presentarle al lector otra cara de la misma moneda. La genética en *La desheredada* no es un asunto obvio como lo es en *Nana*. En la novela galdosiana el ambiente es más importante. Otros críticos, como Carlos Rovetta, han estudiado la relación entre las novelas y es claro que hay puntos de contacto, pero son tratados de forma distinta. Rovetta observa que: “en los orígenes de Isidora no hay aquellos desórdenes del hogar de tres de que procede Ana Coupeau; no ha vivido ella sus primeros años en la proximidad del vicio, ni se le conoce el noviciado temprano en la prostitución, realizado por aquella en *Nana*” (279). A pesar de la crianza tradicional de Isidora según el momento histórico, sí se puede afirmar que creció en un ambiente desequilibrado y fuera de lo normal, debido a los constantes delirios de las personas más cercanas a ella. Una vez presentada la verdadera situación familiar de Isidora, vemos que su inestabilidad e inhabilidad para tomar buenas decisiones no son necesariamente herencia genética hermética de los Rufete, sino que en cambio, vemos como escoge su propio destino basándose en esta manera de ver el mundo que es lo único que conoce. Isidora es una chica joven, pobre, y con un bagaje cultural demasiado fuerte para poder cambiar su modo de creer, de pensar y de vivir. Galdós está jugando con el concepto de herencia y nos muestra la verdadera herencia familiar de Isidora mientras habla de la herencia imaginaria que la misma acaba de perder.

---

<sup>80</sup> En *La novela experimental*, Zola enfatiza que el autor no tiene por qué extraer una conclusión de sus obras, dice que las obras llevan más bien la conclusión en sí mismas (50).



2) El espacio: campo y ciudad: el manicomio, la fábrica, la habitación y la calle.

Galdós es conocido por su afición a incluir lugares históricos y acontecimientos reales en sus relatos. Estas concordancias le dan al lector un sentido de inmediatez y relevancia, además, son excelentes formas de documentar la historia: ficcionalizándola. A pesar de ser obras de ficción, sabemos que son un espejo de la sociedad que representan. Este tipo de objetividad es fundamental para el naturalismo, pero no por ser fieles a la realidad dejan de tener una función de denuncia. Al contrario, la representación realista de acontecimientos reales permite determinar lo positivo y lo que representa un problema. Madrid como gran capital de fin de siglo presenta una serie de problemáticas sociales inevitables que revelan la situación de toda España. En Madrid se desarrolla la vida política del país, tema que le fascina al autor, y además hay una mayor densidad de población que ha ido inmigrando de otras zonas.

En *La desheredada* conocemos a la joven Isidora Rufete, una muchacha simple que llega a la ciudad persiguiendo un sueño. No es en vano que su origen sea la Mancha. Las similitudes con de la joven con el personaje de don Quijote no son pocas. Es ilusa y nada realista y ha sido víctima de un engaño. Su tío Alonso Quijano Quijada – nótese de nuevo la poca casualidad en el nombre – la convence de ser nieta de la marquesa de Aransis, por lo cual la joven decide trasladarse a Madrid para reclamar lo que considera suyo por derecho. La próxima mención que se hace al campo es un viaje que Isidora quiere tomar con Riquín para aliviarle la tos ferina. El viaje recuerda la estadía de Nana en La Mignotte con su hijo Louiset. En este momento se ve presa en las garras de Melchor, su "prestamista," y es curioso que el destino elegido haya sido el Escorial, antigua residencia de la familia real española. Vemos como Isidora no puede desprenderse de su sueño pretencioso aun en la simpleza del campo. Busca siempre como estar

rodeada de grandeza como si fuera su verdadera identidad. Deseosa de volver a Madrid, deja este escenario apenas la condición de su hijo mejora.

Fuera de este breve tiempo y sus días de infancia que en realidad no conocemos, la mayoría de la obra se desarrolla en Madrid, en espacios muy específicos como es costumbre de Galdós. El inicio de la novela es lo que define el tono de la obra pues al situarlo el autor en el manicomio Leganés, da a entender que estamos lidiando con personajes que sufren algún tipo de demencia. Además, nos damos cuenta de que la locura en esta familia está relacionada con los delirios de grandeza y que hay un gran componente político en la misma. El lector aprende bastante sobre los orígenes de Isidora en este manicomio, aunque la información no queda muy clara porque no podemos confiar en la fuente. Es más adelante que podemos aceptar o descartar versiones de los hechos. Los episodios posteriores relacionados con la inestabilidad emocional de su hermano Mariano, pueden relacionarse con este ambiente de locura.<sup>81</sup>

Otro espacio llamativo que encontramos temprano en la novela es la fábrica de sogas donde trabaja Mariano Rufete. Descrita como un monstruo devorador de personas, la fábrica asusta a Isidora. Es un lugar oscuro "como un gran túnel, del cual no se distinguía sino la parte escasamente iluminada por la boca" (103) donde se escucha el crujir de la soga y por el aire flotan filamentos como mariposas muertas. El capítulo titulado "Pecado" no solo está lleno de descripciones naturalistas sino que también revela la condición de la clase obrera.<sup>82</sup> Isidora considera el trabajo de la fábrica "trabajo para mulos, no para criaturas" (108) y considerándose

---

<sup>81</sup> Michael Gordon también se refiere al Leganés en "The medical background to Galdós's *La desheredada*" aunque se enfoca en los problemas sociales de Mariano atribuidos a sus deficiencias hereditarias.

<sup>82</sup> Durante la visita de Isidora a la fábrica aprendemos que "era como un gran túnel, del cual no se distinguía sino la parte escasamente iluminada por la boca. El fondo se perdía en la indeterminada cavidad fría de un callejón tenebroso [. . .] y en el suelo y en todos los bultos, una pelusa áspera, filamentos mil que después de flotar por el aire como espectros de insectos o almas de mariposas muertas, iban a posarse aquí y allá, sobre la ropa, el cabello y la nariz de las personas [. . .] el cáñamo se retorció con áspero gemir [. . .] los hilos montaban unos sobre otros, quejándose de la torsión violenta [. . .] había un estremecimiento de cosa dolorida y martirizada que irritaba los nervios del espectador" (104).

mejor que eso Isidora insiste en que su hermano debe ir a la escuela. Más adelante sin embargo, encontramos de nuevo a Mariano en los peores arrabales participando en juegos macabros con otros niños. Galdós aprovecha para hacer un poco de comentario político con la frase: "Somos granujas; no somos aún la humanidad, pero sí un croquis de ella. España, somos tus polluelos, y, cansados de jugar a los toros, jugamos a la guerra civil" (151). Como hemos mencionado, el autor aprovecha ciertos momentos en la trama para entrelazar la historia y la ficción, y en este momento hace una prefiguración del peligro que corre España.

Refiriéndose no al futuro sino al pasado Galdós utiliza una ubicación especial para una escena fundamental en la novela. La noche en que Isidora es rechazada por la marquesa de Aransis, corre a entregarse a Joaquín Pez. Este momento marca el inicio de su caída en la prostitución. El camino que la lleva a esta escena de sucumbir ante el marqués viudo es de las escenas más naturalistas de la novela. La entrada a la calle de la Montera es un lugar que despierta todos los sentidos. Se refiere al ruido, los olores, la suciedad y las multitudes de la ciudad.<sup>83</sup> Sin duda alguna, esta es una de las escenas en que Clarín asegura que don Benito habla del Madrid pobre, fétido, hambriento y humillado. En este lugar vemos lo que será el destino de Isidora aunque su proceso es mucho más discreto que el de Nana o el de Santa, es a partir de esta relación con Joaquín Pez que Isidora comienza a buscar ayuda de *amigos* cuando se ve en aprietos financieros. Cuando se termina su relación con Pez, vemos a Isidora comenzar a despojarse de sus bienes materiales poco a poco desde sus joyas hasta sus cubiertos de plata. La vemos pasar mucho más tiempo tras puertas cerradas. En su casa se va deshaciendo de todo excepto de su cama dorada. Aunque Galdós no lo dice explícitamente, la cama de Isidora, al

---

<sup>83</sup> Véase la cita larga en la página 71 que describe los alrededores de la calle de la Montera.

igual que la de Nana, cumple una función fundamental en la vida de la nueva prostituta, pues será su forma de ganarse el sustento y mantener su estilo de vida.

Isidora comienza más y más a pasar tiempo en espacios cerrados. Su lugar de elección para ver y ser vista es la iglesia, donde gracias a Miquis comienza una relación de interés con el señor Sánchez Botín. Isidora debe acomodarse a las exigencias de sus nuevos compañeros; Botín por ejemplo, no la deja "ni asomarse al balcón" (336). Isidora se desenvuelve en espacios privados hasta que se termina su relación con Gaitica cuando este le corta la cara con una navaja. Pasa unos días recuperándose, en los que se contempla en el espejo y admira que todavía es bella. Estos días recuerdan cuando estaba recién llegada a Madrid y encerrada en su habitación admiraba su belleza y soñaba con su familia y su carácter noble. Una vez recuperada su cicatriz, Isidora sale "con paso de suicida" y cae despeñada en el "voraginoso laberinto de las calles" (500). De nuevo refiriéndose al espacio, ahora en términos geográficos mucho más amplios, Galdós remarca en las diferencias entre su sociedad – sumamente conservadora – y otras, digamos el París que sirve como escenario para *Nana*. No en vano su amigo Miquis le sugiere a Isidora que debería vivir en Francia.

### 3) Camino a la prostitución: prefiguraciones

Aunque Galdós nunca llame a Isidora "prostituta" dentro de la novela, la información está ahí, entre las líneas de la narrativa y de la historia. Las alusiones al destino de Isidora no son pocas. Una de las más obvias es una observación de doña Laura Relimpio: "más agua gasta ella en un día que toda la familia en tres meses" (186). En este contexto doña Laura se refiere a la vanidad de Isidora, pero la cita sugiere una referencia a la necesidad de las prostitutas de lavarse con abundante agua. Desde el principio de la novela es evidente que Isidora es bastante vanidosa y que está obsesionada con las apariencias. La conocemos tras su llegada a Leganés; incómoda

por la mala condición de sus ropas pero sobre todo con el estado de sus botas, mayores que ella. Pero Isidora es vanidosa aunque sus circunstancias en ese momento no le permiten estar mejor vestida, le gusta que le llamen “señorita.” Isidora se deja seducir por las apariencias de tal modo que no se fija en detalles fundamentales ni en principios. Al pasear por las calles de Madrid, Isidora se fija en todos los escaparates, admira los vestidos, los muebles, los coches, y hasta las baratijas de a real. Para ella comprar es sinónimo de estatus: “Necesitaba comprar algo, poca cosa... Pero con el tiempo..., cuando ella saliera de su destierro social, ¡qué gusto ir de tienda en tienda, mirar todo, escoger, esto tomo, esto deajo, pagar, mandar llevar a casa el objeto comprado, volver al día siguiente...!” (174). La idea de tener dinero es demasiado seductora para Isidora.

Todo esto se vuelve más claro y a la vez sugestivo durante su segundo encuentro con Joaquín Pez, Marqués viudo de Saldeoro, donde este le promete darle dinero según las órdenes de su tío el canónigo: “¡Tener dinero! ¡Qué alborozo! Parecía que en su alma, como en alegre selva iluminada de repente, empezaran a trinar y saltar mil encantadores pajarillos” (234). Este encuentro es bastante sugestivo pues para este punto en la novela el lector ya conoce la debilidad de Joaquín Pez por las mujeres y la debilidad de Isidora por el dinero, además de la atracción que siente por el Marquesito. A pesar de que Isidora rechaza inicialmente las insinuaciones del Pez, esta situación es una prefiguración de lo que ha de pasar después.

Otra escena clave que apunta a la caída de Isidora en la prostitución es la de las mantillas blancas; donde ante una manifestación política en contra del Rey Amadeo, Isidora dice: “Si yo tuviera una mantilla blanca también me la pondría” (135). Esta escena es fundamental para el entendimiento del desarrollo del personaje de Isidora, pues prefigura su caída en la prostitución. Brian Dendle desarrolla el análisis de la significación del episodio de las mantillas blancas:

On a Sunday afternoon in late June 1871, Felipe Ducazcal, an ardent *amadeísta* and organizer of the earlier *partida de la porra*, arranged for a number of carriages containing prostitutes, dressed in a caricature version of the national costume, to mingle with the procession of noblewomen. Ducazcal's gesture was striking enough to engrave itself on the national imagination. From that moment onwards, the parade of the mantillas blancas became inescapably associated in the popular mind with the grotesque intrusion of harlots. Isidora's adherence to the mantillas blancas would, to the reader of 1881, have immediately denoted her future fate. Isidora, in her unthinking enthusiasm, has chosen to identify herself not only with the aristocracy but also, indirectly, with prostitution.<sup>84</sup>(52)

A partir de estas dos escenas es obvio que para Isidora las apariencias y las ínfulas de orgullo y virtud prevalecen y la ciegan ante la realidad.<sup>85</sup>

El cambio más grande en la vida de Isidora se da tras el primer rechazo de la Marquesa de Aransis. Mientras camina con don José Relimpio, Isidora no se percata de lo que está pasando alrededor suyo, no se preocupa de la partida del Rey Amadeo ni de la República, está completamente consumida en sus pensamientos: "Isidora observó que en ella renacía, dominado su ser por entero, aquel su afán de ver tiendas, aquel apetito de comprar todo, de probar diversos manjares, de conocer las infinitas variedades del sabor fisiológico y dar satisfacción a cuantos anhelos conmovieran el cuerpo vigoroso y el alma soñadora" (274). Isidora sigue deambulando, a la vez pensando y queriendo deshacerse de Relimpio. En este momento, Galdós escribe una de

---

<sup>84</sup> Dendle explica en su artículo que Galdós juega con las fechas de algunos eventos en la primera parte de la novela (1873-1873) como la demostración de las mantillas blancas (1871) sugiriéndolas y no especificándolas.

<sup>85</sup> Peter Bly comenta: "The *mantillas* protest also allows Galdós to introduce a theme that he will treat continuously in all the novels of the *serie contemporánea*: the fictional characters' ignorance or awareness of public affairs" (6).

las escenas más naturalistas de la novela, recordándole al lector el contexto en que se desarrolla la acción:

A la entrada de la calle de la Montera la animación era, como siempre, excesiva. Es la desembocadura de un río de gente que se atraganta contenido por una marea humana que sube. A Isidora le gustaba aquella noche, sin saber por qué, el choque de las multitudes y aquel frotamiento de codos. Sus nervios saltaban, heridos por las mil impresiones repetidas del codazo, del roce, del empujón, de las cosas vistas y deseadas. El piso húmedo, untado de una especie de jabón negro, era resbaladizo; pero ella se sostenía bien, y en caso de apuro se colgaba del protector brazo de su padrino. El ruido era infernal. Subían los carros de la carne con las movibles cortinas de cuero chorreando sangre, y su enorme pesadez estremecía el suelo. Los carreteros apaleaban a las mulas. Bajaban coches de lujo, cuyos cocheros gritaban para evitar el desorden y los atropellos. Deteníanse los vehículos atarugados, y la gente, refugiándose en las aceras, se estrujaba como en los días de pánico. [. . .] Como se acercaba Carnaval, todo era cosa de máscaras, disfraces, caretas. (275)

Este pasaje tiene una de las descripciones más naturalistas de la novela. Evoca los cinco sentidos, funciona a un nivel fisiológico tanto para Isidora como para el lector. A través de esta descripción se puede entender lo que era para Isidora estar allí. Permite entender las fuerzas y los impulsos que empapan ese ambiente y la inevitabilidad de lo que viene.

Lo que es más, al declarar que quiere ir hacia el congreso, está claro que busca a Joaquín Pez. Finalmente lo divisa, con su gabán claro, en la esquina del trágico asesinato del General Prim: “pared donde a balazos estaba escrita la página más deshonrosa de la historia

contemporánea” (278), corre a su encuentro, se cuelga de su brazo y siguiendo juntos se pierden en la niebla.<sup>86</sup> Isidora ha caído ante la fuerza de lo inevitable. Su atracción hacia Pez y su deseo de comprar hacen que la protagonista ceda ante las insinuaciones del mismo y así comienza su trayectoria en la prostitución. En este momento, al igual que sucede con *Nana*, lo privado se convierte en público. Isidora se convierte en símbolo de España, perdiendo la honra donde España pierde a Prim. Esa noche Isidora no llega a dormir a casa de Relimpio; a la mañana siguiente, Isidora manda por su equipaje y anuncia que “pone casa” (279) marcando así el comienzo de su nueva vida. Entran en la discusión las prefiguraciones la figura de Doña Laura, esposa de José Relimpio, que no se quedó con las ganas de decir “ya veía yo venir esto” (293). Desde la llegada de Isidora a su casa sus constantes observaciones acerca del comportamiento de la joven hacen una especie de engranaje que lleva a este momento.

A raíz de los problemas económicos de Joaquín Pez, Isidora lo pierde todo. Vende la mayoría de sus posesiones, pero al igual que *Nana* quien desde niña deseaba la cama de su abuela, tiene un especial apego por su cama y no la vende (308). Este preciado mueble adquiere un valor simbólico en la novela. Es el objeto que se mantiene constante en la vida de Isidora. Al igual que para *Nana*, es más que un objeto, un estilo de vida. La cama es una representación de su estatus emocional, social, y aunque no se discuta abiertamente en la novela, laboral. Isidora comienza un estilo de vida un poco más austero pero “la cama dorada de la alcoba permanecía como núcleo y fundamento de la casa” (311) lo cual ilustra las prioridades en el estilo de vida que sigue Isidora a partir de ese momento.

Galdós es mucho más discreto que Zola en las descripciones relacionadas con los amantes de Isidora. Posiblemente porque conoce bien a su audiencia, se cuida de no provocar

---

<sup>86</sup> Dendle explica la importancia política de la muerte del General Prim en "Galdós and the death of Prim" y explica la reacción contemporánea que Galdós revela en la novela.



una reacción adversa en el lector. Sin embargo no pierde la oportunidad de hacer una crítica donde la considera oportuna. Sabemos que Galdós es enemigo del aparentar y aprovecha una escena en *La desheredada* para denunciar la doble moral que se encuentra en algunas iglesias. El capítulo titulado "Entreacto en la iglesia" ofrece dos grandes críticas. La primera en el personaje de Isidora que más que en el sermón o en las imágenes religiosas se interesa en "el señorío que iba por las tardes a la casa de Dios" (317). La segunda en las interacciones y sobre todo miradas que se daban entre algunos caballeros y algunas cofrades. Comenta el narrador: "¡Mísera humanidad!" (319) pues sabemos que así comienza, facilitada por Miquis, la relación entre Isidora y Sánchez Botín.<sup>87</sup> Además de la discreción se debe señalar el simple hecho de que la religión tiene un lugar aunque sea menor en importancia en la obra del español, mas no en la del francés.

Los amantes de Isidora van cambiando según se va desarrollando el personaje. La calidad de los amantes se deteriora conforme avanza la novela e inevitablemente ella como persona se va deteriorando paralelamente. Su moralidad y sus ambiciones van en declive. Al principio tiene amantes superficiales e ilusos como ella: "It is interesting," writes Willem "to note that both Melchor and Joaquín also share traits with Isidora, like her, they are vain, self-centered, snobbish, and profligate with money. Thus by implicitly drawing parallels between Isidora and these two men, Galdós is able to subtly condemn not only the individual behavior and attitudes of each, but also the values that all three characters hold in common" (66). Lo más importante es ver como conforme sus amantes se vuelven más animalizados, Isidora también va cayendo hasta

---

<sup>87</sup> Gilman documenta como el mismo Galdós explica que: "the subject is... political in part and does not rub religion the wrong way at all" (85).

llegar eventualmente a la más baja prostitución.<sup>88</sup> Estas paralelas ilustran aún mejor los cambios en el personaje de Isidora.

De todas las opciones que Miquis le propone para que sea mujer decente, Isidora considera brevemente la costura, pero fracasa antes de tan siquiera haber empezado. Según Willem: “Isidora is the unwitting casualty of her father’s dissatisfaction with his position within the petty bourgeoisie. As a result, she is unable to those middle-class roots. Since she is not a lady of nobility, she can only see herself as a woman of the streets” (59), pero debe añadirse que si bien se ve haciendo su vida en las calles, es con la finalidad de tener el dinero que le garantice estatus de nobleza. Lo que Isidora no entiende es que la marca moral de su vida jamás le permitirá ser noble y lo que está haciendo es alejarse más y más de sus sueños. Su incapacidad de razonar le impide entender posibilidades. Su mente, que funciona con polos binarios, simplifica las cosas de manera tal que sus explicaciones se vuelven un poco ridículas: “Como Dios me abandona, yo me vendo” (405). Y es así como cae definitivamente en la prostitución, sin siquiera poder verdaderamente considerar las alternativas o imaginar otro estilo de vida que el de mujer mantenida.

Al convertirse en prostituta, Isidora, como Nana, logra vengarse de los hombres y del orden social, pues adquiere un poder subversivo “to explain why the narrator makes Isidora a prostitute, it is necessary to focus on the cultural meaning associated with prostitution during this period – ones which give the prostitute an immense symbolic power, much greater than her actual social significance” (Sieburth 40). Como prostituta no será obrera. Ella es la dueña del producto. Isidora se convierte en un lujo, un artículo o comodidad para los burgueses. Como Isidora no

---

<sup>88</sup> Según Bly si en efecto Isidora representa la historia de España entre 1868-1878 “her string of admirers and lovers, could represent the various political parties and attitudes which had seduced and debased Spain in these years” (18).

logra sus deseos de grandeza a través de la herencia, lo hace con su cuerpo a través de sus amantes. Ya que no puede renunciar a sus fantasías, no tiene más remedio que alcanzarlas de otra manera.

Willem propone que a través del “free indirect thought” el lector puede entender los pensamientos y las acciones de Isidora: “her thoughts throughout the novel show the extremes in which she sees the world – noble/common; beautiful/ugly; priceless/worthless; decent/ordinary – and once she abandons her claim to the uppermost reaches of that world, she has no alternative but to descend to its depths” (59). Esta es la patología de Isidora; no puede renunciar a la fantasía y actuar como un ser racional, por eso le cuesta tanto desempeñarse como miembro de la clase trabajadora a la que pertenece. Cada vez que Miquis propone alguna alternativa de vida para que Isidora logre regenerarse e integrarse productivamente a su sociedad, esta la rechaza: “con tus medicinas tontas y tu asquerosa Ipecacuana no me he de curar ni quiero curarme” (402). Isidora no hace un verdadero intento por reivindicarse. Su aparente deseo de cambio es más un quejido que resulta de un momento de desesperación, pero Isidora sabe que es incapaz de ser la mujer del pueblo, de la clase obrera que trabaja por su sustento en quien Miquis quiere transformarla.

#### 4) Narcisismo: espejos y reflejos

Isidora demuestra escenas similares a las de Nana ante un espejo aunque mucho menos eróticas pero verbalmente más explícitas. Siendo aún una jovencita recién llegada a la gran ciudad, en uno de sus tantos insomnios Isidora afirma: “Soy tan guapa, me estoy poniendo... divina! [. . .] ¡Que hermosa soy! Cada día estoy mejor. Soy cosa rica, todos lo afirman y es verdad...” (215) “Tengo un cuerpo precioso. Lo digo yo y basta...” (216). Hacia el final de la novela, después de las agresiones de Gaitica quien termina por cortarle la cara el narrador opina:

“Por fortuna, su herida no fue grave, aunque le ha dejado una cicatriz que desfigura bastante aquel rostro celestial” (468). Pero Isidora, aunque humillada, no deja de engrandecerse: “Todavía soy guapa..., y cuando me reponga seré guapísima. Valgo mucho, y valdré muchísimo más.” (495) En esta escena la narración de Galdós es mucho menos erótica que la de Zola. La escena en que Nana se ve en el espejo es una escena en esencia masturbatoria. El Conde Muffat que presencia este momento se siente escandalizado por lo que está viendo. La escena del espejo en Galdós es mucho más limpia pero no más inocente. La narrativa del español no incluye los detalles que incluye la del francés, pero están implícitos. El lector sabe perfectamente a lo que se refiere Isidora y cuáles son sus planes para cuando se recupere. Michael Schnepf sugiere la presencia del narcisismo en *La desheredada* en su artículo "Mirror, Mirror, on the Wall" pero si regresamos al estudio de la psicología de la sexualidad vemos como Ellis y Freud defienden que las restricciones sociales para las mujeres generan un sentimiento de autosuficiencia en ellas especialmente conforme su belleza madura (Ellis 358). Estas mujeres solas son capaces de amarse a sí mismas del modo que un hombre podría amarlas. Y siendo Isidora una joven tan simple a quien el canónigo siempre ha vendido ideas de grandeza, se entiende que desarrolle una personalidad narcisista al darse cuenta de todas las limitaciones que la sociedad le impone.

Tanto Nana como Isidora demuestran tener una obsesión con las joyas, los vestidos y los lujos, lo cual es otro ejemplo de narcisismo según lo explica Marshall Alcorn en *Narcissism and the Literary Libido*. En vez de obtener placer del objeto de deseo, ellas obtienen placer de sí mismas proyectado en el objeto de deseo: “The admiration of [. . .] fashionably produced objects can be as narcissistic as gazing in the mirror. When we are libidinally invested in *an object* it is often not the *object* that we actually care about; we care about ourselves. In looking at the *object* we are concerned about our own self-image. The *object* takes on value because we project

something narcissistic about ourselves onto it” (6). Isidora y Nana proyectan su belleza y su *glamour* en sus joyas y otros artículos materiales, que les permiten continuar amándose de forma autosuficiente. Berman explica que “in time, narcissists become entrapped in delusions of grandiosity. Rejected, they take vengeance by rejecting others” (24). Isidora, siempre obsesionada consigo misma, con su belleza y con *su caso* es completamente inconsciente de otros, incluyendo a su hijo, Riquín. Su frialdad *o frivolidad* y falta de interés no son causadas por maldad, sino como una consecuencia de ser rechazada por la Marquesa.

El lesbianismo en *La desheredada* no está presente como en las otras dos novelas. Como ya hemos discutido, Galdós es mucho más discreto que los otros dos autores, además el camino a la prostitución de Isidora es mucho más lento que el de las otras dos. No cabe duda de que su belleza llama la atención de hombres y mujeres, pero no hay en realidad oportunidad en la novela para desarrollar este tipo de relación, pues la naturaleza de sus relaciones tiene un carácter de necesidad más que de perversión sexual. Ruiz Salvador asegura que el mal nacional es el deseo de enriquecerse (59), no una patología ni pervertida ni destructiva como en *Nana*. Durante su estancia en La Modelo, Galdós sugiere que una celadora la llamaba *señorita* "con formas de adulación artera" (430) y ofrecía servirle y acompañarla. Isidora reaccionó con repulsión, pero no queda claro si entiende la intención de la celadora o si siente repulsión por su entorno. En un tono mucho más mitigado que en las otras dos novelas el lesbianismo se puede reducir a su infatuación con su propia imagen, sabe que es "cosa rica" y que puede ponerse divina. Galdós mantiene las referencias al lesbianismo al mínimo y sus comentarios narcisistas apuntan principalmente a la belleza de su rostro.

Podemos entender que el ensimismamiento del personaje galdosiano no es accidental. El autor se vale de estos personajes y sus circunstancias a lo largo de su obra para resaltar

características de su sociedad, siempre basándose en la relevancia histórica de sus novelas.<sup>89</sup> Schnepf asegura en “Mirror, Mirror”, que no solamente Isidora sino también otros personajes tienen como destino el deshonor, la culpa, la prostitución o la muerte; esto revela “a Galdosian system of disclosure rigorously applied to those who, overcome by egotism, become deeply engrossed in their image and their own hermetic world” (237). Con la desheredada Galdós envía un mensaje de alerta a sus compatriotas. Utiliza el personaje de Isidora y sus paralelos con la historia de España para ilustrar lo que considera inevitable. El narcisismo de nuestra protagonista la lleva a su propia destrucción, y Galdós sugiere que puede sucederle lo mismo a la sociedad española. El novelista considera que los españoles “must somehow overcome their egotism, affectation and personal capriciousness. Spain cannot afford to perpetuate the fatal error of those Iberian Warriors who perished in battle as a result of obstinate individualism” (Mirror, Mirror, Schnepf, 238).

##### 5) Violencia doméstica

Dado el enfoque naturalista de la novela, no es de extrañar que haya una sobredosis de violencia. Según Gutmaro Gómez Bravo la violencia en España en el siglo XIX se origina en las múltiples relaciones que tejen y destejen en un medio de cambio y transformación. Gómez explica que la violencia es más una manera de solventar viejos problemas entre estructura y acción que una expresión de existencia social (96). Según Gómez, Foucault se refiere a esta confrontación como “el paso de la civilización de la costumbre a la del Código” (104). En el caso de la violencia de género, esta está ligada casi siempre a la defensa del honor. “El honor introduce así el castigo en la casa, en el hogar familiar, por medio de la vergüenza, y hace que la

---

<sup>89</sup> Galdós le da un giro positivo a este acercamiento con el personaje de Agustín Caballero en *Tormento*, el *indiano* exitoso que se desprende de toda vanidad.

doble dimensión de las lesiones, pública y privada, se concentre en la violencia de género" (106). No es del todo extraño que lidiando con una prostituta, el tema del honor sea recurrente y por ende el del castigo a través de la violencia.

*La desheredada* ilustra instancias de violencia en la esfera pública a través de Mariano y privada con Isidora. Además, hay narrativas tangenciales que revelan que la violencia intrafamiliar no era cosa poco común. La reacción de la Sanguijuelera ante los planes de Isidora de ser reconocida por la marquesa, es de golpearla como si golpeándola pudiera sacarle la idea de la cabeza. Además, la tía comenta que sus vecinos Modesto y Angustias "vivirían bien si él no bebiera tanto [ . . . ] lo bueno es que ya no le pega a la mujer, porque en cuanto levanta la mano pierde pie y se cae al suelo" (467). Al hacer un chiste refiriéndose a las desgracias de su vecina, *Paloconojos*, la Sanguijuelera deja ver su ambivalencia hacia el tema. Mientras tanto Riquín le da bofetadas a su madre, quien intenta corregirle: "No se pega, no se pega" (467). Y la tía permisivamente le dice "Déjale que pegue. Este va a tener más talento..." (467).<sup>90</sup> Encarnación parece haber aceptado la violencia como modo de relacionarse, como si lo que sucede en la esfera pública fuera simplemente absorbido por la sociedad y reproducido en menor escala. Mariano, desde sus juegos de infancia parecía tener una idea distorsionada sobre la violencia, como si fuera una parte normal del día a día. El capítulo "¡Hombres!" tiene como desenlace la muerte de Zarapicos, uno de varios niños de la calle que se mencionan en la novela. El chico fue durante algún tiempo lazarillo de un ciego y para sobrevivir vendía cualquier cosa en la calle. Tenía padres pero no los recordaba. Como resultado de lo que parecía un juego de niños Zarapicos muere a manos de Mariano Rufete o "Pecado" quien es a la vez víctima de violencia

---

<sup>90</sup> Encarnación Guillén dice esto alentando a Riquín para que sea cura, obispo o papa, para que así de "Leña a los protestantes" (467). Siendo la Sanguijuelera una verdadera representante del pueblo, Galdós deja ver la importancia que aún tiene el catolicismo en la sociedad española. Conciente de esto, es lógico que haya hecho algunos cambios al manuscrito y que sea cuidadoso en como representa el naturalismo en la novela.

en sus lugares de trabajo y de abandono. Galdós pinta un contexto que parece no preocuparse con estos temas, y esto afecta el desarrollo del personaje protagónico.

Tras estar presa en la Modelo, Isidora comienza una relación de interés con su protector mientras estuvo reclusa: Gaitica. Frasquito Surupa, ruletista y empresario de ganchos (enganchar a una persona para después timarla) la visita todos los días en la cárcel hasta lograr conquistarla. El lector y los demás personajes se dan cuenta de cómo Isidora va cambiando. Emilia Relimpio observa que: “–Desde la primera vez que vino esta temporada, hasta ahora, ha variado tanto... Y parece que va descendiendo, que cada día baja un escaloncito” (484). La observación de Emilia puede entenderse como degradación moral o en apariencia física, pero se sabe que tiene dinero mientras está con Gaitica, por lo cual no es necesariamente su apariencia lo que está mal. Emilia se refiere a su presencia, Isidora emana el malestar que lleva dentro. Esto quiere decir que Isidora descende escaloncitos en su espíritu, demostrando como el abuso que sufre por parte de su amante la quebranta poco a poco. Después de haber convivido con él tres meses, Isidora opina que Gaitica es de los que deben ser “cogidos con un papel, como se coge a las cucarachas, y luego tirarlos a la basura. Vamos, que solo de mirarle se te ensucian los ojos...” (489). Nuestra protagonista ha caído muy bajo, parece haber dejado a un lado sus pretensiones aristocráticas a cambio de la inmediatez del dinero.

Galdós es un poco menos gráfico que Zola al describir escenas de violencia doméstica. El lector no es testigo de ninguno de los encuentros entre Isidora y Gaitica, pero lo narra don José Relimpio: “ese basurero animado la abandonó después de darle tantos golpes, que por poco la mata; después de cruzarle la cara..., mire usted por semejante parte, con un navajazo. Por fortuna su herida no fue grave, aunque le ha dejado una cicatriz que desfigura bastante aquel rostro celestial” (486). Hemos discutido antes como la narración de Galdós es menos gráfica que la de



Zola, el lector no es testigo de estas escenas de violencia; sin embargo, Galdós se atreve a ir un paso más lejos que Zola en este tema. Así sea que el lector se entere a través de terceros, un navajazo y en la cara no es cualquier liviandad ni cosa de todos los días.

Isidora misma justifica los cambios en su persona con las circunstancias que le ha tocado vivir: “el aire hace a la persona. He vivido tres meses entre perros de presa. No te asombres de que muerda alguna vez...” (488). El ambiente ha modificado la personalidad anteriormente dócil de Isidora. Es como si fuera otra persona. Después del daño físico y emocional que ha sufrido Isidora, Miquis le dice con pesar: “valdría mil veces más que te murieras” (489). El abuso físico y moral que vive Isidora marca su ser y prefigura el final de la novela. Tras sufrir abuso físico es lógico que el lector sienta compasión por Isidora y rechazo por su transgresor, pero Galdós se vale de otras técnicas para asegurarse de que el lector desprecie a Gaitica y lo que este representa: “Indeed with the holding of interior views can be a particularly effective way of avoiding the reader’s empathetic identification with certain characters. In *La desheredada*, for example, all of Isidora’s lovers are portrayed either primarily or entirely through exterior views. When they do have interiorizations, they are brief and unflattering” (Willem 65). El narrador da mucha información sobre Isidora y sus circunstancias, incluso a veces podemos leer sus pensamientos, pero no tenemos esta relación con sus amantes, mucho menos con Gaitica. El lector no se da cuenta de ningún tipo de remordimiento o sentimiento de culpa de este “ser humano.” Evidentemente, Isidora es el personaje más complejo de la novela.

Si bien el caso de violencia más evidente es el de Gaitica hacia Isidora, la pobre también sufre en otros momentos de un abuso latente. En una de sus reuniones con Joaquín Pez, este la encierra y la joven, que tiene que correr para escapársele exclama: “Si usted no me abre la puerta y me deja salir, grito desde aquí y pido socorro” (237). Y no es esta la única instancia en que

Isidora es víctima de Pez. En el capítulo titulado “Escena vigésima quinta”, el autor en una de sus acotaciones indica que Joaquín la azota “con cariño” aunque esta vez ella le responde “abofeteándole con amor” (344). No hay duda de que sus experiencias e infortunios la van cambiando conforme avanza la novela. Según explica Linda Willem: “through the exterior portrayals of Joaquín, Melchor, Botín, and Gaitica, Galdós was able to raise the reader’s awareness of a wider variety of social ills than are represented by Isidora alone” (Willem 67). Al ser víctima de abuso, la ilusa Isidora sirve a la vez para ilustrar ironía y provocar lástima. El lector puede juzgar muy fácilmente al resto de los personajes que son menos ambiguos, pero Isidora requiere más atención y cuidado.<sup>91</sup> Es obvio que Galdós utiliza al personaje y todas sus circunstancias, situaciones y condiciones para transmitir un mensaje que debe descifrar cada lector.

#### 6) La mujer como símbolo o mito: vida y muerte

Varios críticos importantes han estudiado el simbolismo de la protagonista en esta novela. Antonio Ruiz Salvador considera que Isidora representa una España enferma, cuyo mal es el deseo de enriquecerse, pero carece de autonomía pues está a merced de diez y siete partidos (61) representados por sus distintos amantes. Más adelante, Chad Wright propone un naturalismo representacional en que la turbulencia y los delirios en la vida de Isidora apuntan al terror que le espera a España posteriormente a la restauración (245) representada en la figura de su hijo

---

<sup>91</sup> Willem comenta: "Galdós's *segunda manera* novels are ployphonic in that they reveal the social, political, religious, and ethical attitudes and assumptions of the implied author indirectly, through an interplay of various voices. The reader must piece together the unified truth through a continual process of evaluation and reassessment of textual evidence" (33). *La desheredada* es la historia de una mujer a quien se le ha hecho creer que tiene una identidad secreta distinta de su identidad pública. Según Willem "in this novel's polyphonic interaction of voices, we frequently hear Isidora's own voice emerge above those of the narrator and the other characters. And in that voice we find what Bakhtin considers to be a hallmark of the polyphonic hero, namely the unwillingness to be defined by others" (57).

deforme, Riquín. Gilman asegura que el principal problema de Isidora, la falta de conciencia sobre su condición, es el mismo problema de España en la década de los setenta (121). Aunque no es el foco de Gilman, se debe notar la conexión de esta idea con la presencia del narcisismo discutida anteriormente. Bly también traza paralelos entre varios amantes de Isidora y figuras políticas en España. Además equipara a Isidora con el Rey Amadeo, relacionándola también con ese periodo (11). Por otra parte Schnepf se concentra en la inmediatez de los acontecimientos en la novela y la relevancia que tienen para el lector contemporáneo, otorgándole a la protagonista un valor simbólico relevante en el momento (Symbol 327). Estamos de acuerdo con todos estos críticos en que hay un momento clave en la novela en el cual los espacios público y privado se combinan para revelar a Isidora como símbolo de su momento histórico en España. El episodio en la calle del Turco, cuando Isidora se entrega a Joaquín Pez es clave para entender el paralelismo pues es el mismo lugar donde asesinaron al General Prim. El narrador considera este hecho la página más deshonrosa de la historia contemporánea (278), y es también en la novela el momento más deshonroso en la vida de Isidora hasta ese momento. Según Ruiz Salvador en *La deheredada* el naturalismo se ve representado en el determinismo histórico (60).

Tras su salida de la Modelo, Isidora llega a casa de Castaño pareciendo una gran señora vestida de negro (482), pero como se ha mencionado anteriormente, con cada una de sus visitas empeora. Isidora comienza a presentarse sucia, con la ropa manchada y llena de agujeros, pálida y quejumbrosa, hasta que un día llega a pedir dinero. Tras tres meses de relación con Gaitica, Isidora cae a su punto más bajo. Aun reconociendo todos los defectos de Gaitica, Isidora reconoce que la seduce el lujo y lamenta su “triste destino” (489) indicando que no tiene fuerza de voluntad. Según Miquis, ella y su hermano han corrido hacia la perdición, él con trote de bestia y ella con vuelo de pájaro. Al igual que el resto de los Rufetes, Isidora destruye su vida

con las fantasías e ínfulas de grandeza, tratando de subir de la manera menos sensata en la gran jerarquía social.

Isidora pasa al cuidado de don José Relimpio “pero honradamente” (igual que como veremos más adelante Santa con Hipo) y quiere mantenerse escondida porque dice “soy una persona anónima, yo no existo” (487). Explica que tras haber perdido la idea de ser señora, pierde la necesidad de tener dignidad o vergüenza. Isidora parece entender su realidad, sin embargo su delirio está siempre presente en su vida: “Pero no creas, todavía hay algo de nobleza, aunque me esté mal decirlo [. . .] me queda el delirio por las cosas buenas, la generosidad [. . .] todavía soy noble” (488). Según explica Willem esto es un ejemplo de lo que Bakhtin llama la marca del héroe polifónico, la renuencia a dejarse definir por otros (57). Isidora se rehúsa a renunciar a su fantasía y convertirse en una más. Desafortunadamente para ella esto implica que como heroína su final sea trágico.

Al final de la novela, cuando Isidora ha tocado su punto más bajo parece recuperar un poco la fuerza. Comienza a hablar con un tono un poco cínico. No se sabe si está cuerda o loca, lo que sí queda claro es que sigue siendo la misma ilusa construyendo castillos de aire: “Todavía soy guapa. . . , y cuando me reponga seré guapísima. Valgo mucho, y valdré muchísimo más” (495). Isidora atribuye valor monetario a su belleza y a su persona, ha perdido la dignidad que iba ligada a su supuesta sangre noble. El materialismo sigue vivo en ella, y sus delirios de grandeza son inminentes, pero Isidora no se da cuenta de la magnitud de su problema: “Soy dueña de mi voluntad, ¿estamos?” (496) y es así como justifica el desinterés por recibir ayuda. El narrador nos dice que “Salió efectivamente, veloz, resuelta, con paso de suicida; y como éste cae furioso, aturdido, demente en el abismo que le ha solicitado con atracción invencible, así cayó ella despeñada en el voraginoso laberinto de las calles” (500). El fin de Isidora es trágico e

inevitable. Una vez establecido su papel como símbolo, se puede decir que alerta al lector de lo que podría ser el futuro de España.

Contrariamente a Nana, el hijo de Isidora vive y en ese sentido el futuro de los Rufete es incierto, pero Galdós titula su último capítulo "Muerte de Isidora. Conclusión de los Rufetes" (492).<sup>92</sup> Esto sugiere que Riquín no perpetuara este linaje y Emilia le promete: "en mí tendrás la madre que te falta" (502). Riquín viene a representar un cambio en el estilo de vida que ha presentado Isidora, su crianza con una nueva familia propone un nuevo orden social.

A pesar de que físicamente no muere, el suicidio simbólico que comete al decir "Ya no soy Isidora" (498) pone fin al camino en la vida de la joven que sigue el lector. Al igual que con Nana, donde Zola usa varios libros para describir un linaje y extiende la vida de uno u otro protagonista de una novela a la otra, Galdós lleva al personaje de Isidora a otra novela, *Torquemada en la Hoguera*. Si bien el análisis de esa novela no es pertinente a este estudio, cabe mencionar para efectos de la comprensión del naturalismo español que Galdós tiene una visión especial de Isidora. Ruiz Salvador sostiene que Galdós presenta el caso de Isidora/España como se presentaría un caso de interés médico (57). Su personaje no muere, pero con el suicidio simbólico se transforma. Sin embargo ciertas cualidades fundamentales de la personalidad de Isidora se mantienen, y las vemos cuando aparece algunos años más tarde como amante de un pintor. Si aceptamos que Isidora es un símbolo de España en distintos momentos históricos en vez de enfocarnos en uno específico, nos damos cuenta de que Galdós no alude a una destrucción total de España. Solo da luz a sus muchos problemas a través del tiempo y aunque el final que propone es un final hasta cierto punto abierto. Schnepf considera que Galdós se comporta como

---

<sup>92</sup> Peter Bly propone que Galdós quiere ligar el fin trágico de Mariano con el de Isidora. En la primera parte, el asesinato de Prim marca la adultez de Mariano y la primera caída de Isidora, y en la segunda parte sucede algo similar con el atentado contra Alfonso XII (20).

“a doctor working strenuously to rescue a salvageable patient threatened by a serious and potentially fatal disease” (332). El autor se vale de la historia y usa referencias y simbolismos en algunas situaciones y personajes para señalar el rumbo que puede tomar la historia si el pasado funciona como indicador del futuro. El papel de la historia en la novela es fundamental para el desarrollo del determinismo naturalista.

### **Capítulo 3 – Santa: la inevitable presencia del catolicismo**

En 1903 *Santa* aparece en la literatura mexicana; una novela que se ha establecido como uno de los primeros “best-sellers” de la literatura latinoamericana.<sup>93</sup> El naturalismo se ha difundido y ha cruzado el Atlántico. A finales del siglo XIX y principios del XX está en boca de todo el mundo.<sup>94</sup> México, como otros países de América Latina no se queda atrás. El mayor expositor de la novela naturalista en México es sin duda Federico Gamboa. Su novela *Santa* es celebrada desde su publicación hasta la actualidad como gran ejemplar de la novela naturalista. Siendo la prostitución uno de los temas de los cuales se ocupa el naturalismo, sobre todo a partir de la novela francesa *Nana*, no sorprende que Gamboa sea frecuentemente comparado con Zola aunque no igualmente estas dos novelas. No hemos encontrado ningún estudio importante que compare a *Santa* con *Nana*.<sup>95</sup> Gamboa fue gran admirador de Zola y de los Goncourt y los conoció personalmente en una visita a París en 1893.<sup>96</sup>

Es de hecho a partir de una visita al Moulin Rouge, cabaret emblemático de la noche parisina, donde Gamboa obtiene su inspiración para escribir *Santa*.<sup>97</sup> Allí conoce a una joven

---

<sup>93</sup> Prendes clasifica a *Santa* (1903) como el segundo después de *María* (1867), novela romántica del colombiano Jorge Isaacs (13). Este dato es sumamente importante ya que *María* es una novela romántica y *Santa* es naturalista. Esto demuestra el cambio en las tendencias literarias en esos casi cuarenta años tanto para escritores como para lectores. Hubo un giro drástico desde el idealismo del romanticismo europeo y de la novela fundacional latinoamericana, hasta la cruda y casi exagerada realidad del naturalismo.

<sup>94</sup> Ara asegura que el naturalismo coincidió con la fatiga del folletín y la novela rosa y apresuró el advenimiento americano a la conciencia contemporánea de sus problemas sociales (11).

<sup>95</sup> Críticos como Prendes y Hooker reconocen la influencia de Zola en Gamboa y discuten la admiración de Gamboa por el francés, como lo hace él mismo en su diario, pero no comparan las dos novelas, nisiquiera por su acercamiento temático. Ellen Mayock hace una comparación de *Santa* con *Gervaise*, madre de *Nana* y se enfoca en el proceso de degradación de ambas.

<sup>96</sup> En el prólogo a *Santa*, Gamboa copia la declaración de Edmond de Goncourt al publicar *La Fille Élisa* (1877): <<Ce livre, j'ai la conscience de l'avoir fait austère et chaste, sans que jamais la page échappée a la nature délicate et brûlante de mon sujet, apporte autre chose a l'esprit de mon lecteur qu'une méditation triste>>. Con este simple acto no solo declara admiración sino que además declara adhesión a su escuela.

<sup>97</sup> En *Impresiones y Recuerdos* Gamboa narra detenidamente todos los detalles relacionados con esta visita.

llamada Margarita, quien le cuenta de su vida, triste niñez y juventud. Ella le explica su odio por el boulevard y como irónicamente es lo que le da de comer. Margarita muere, y a Gamboa le atormenta que la hubieran enterrado en el peor de los cementerios. Vemos la triste historia de Margarita reproducida con algunas modificaciones en la vida de Santa, entre ellas el privilegio de ser enterrada en el cementerio que ella había pedido. Gamboa produce exitosa e indudablemente una obra naturalista pero con ciertos elementos que nos llevan a pensar que el mexicano seguía únicamente su propia versión del naturalismo.

En su estudio de la novela naturalista hispanoamericana, Manuel Prendes asegura que el patrón de *Nana* de Emile Zola no hizo más que popularizar el tema, ya que muy poco tienen que ver las prostitutas de la novela mexicana con la natural perversión de la *Nana* de Zola. Aclara que estas son más bien jóvenes bondadosas y desgraciadas, cuya inocencia es destruida a causa de un amor desgraciado (220). Si bien es cierto que Santa por su inocencia sufre un desengaño amoroso en su pueblo con un militar, no podemos olvidar que su éxito en el burdel de Elvira y como figura en la ciudad de México van ligados a cierto nivel de perversión. Gamboa, como Galdós, no le atribuye tanto peso al determinismo por herencia como al determinismo por el ambiente. En este capítulo estudiaremos qué tan acertada es esta afirmación y vamos a demostrar - a través de los puntos de contacto anteriormente mencionados - cuál es la relación que tiene la novela mexicana con la francesa, cuáles son los elementos que la definen como naturalista y cuáles son las características del naturalismo mexicano representadas por Gamboa.

También vamos a estudiar los puntos de contacto con la novela española *La desheredada*. Según Prendes la lengua y tipo de sociedad eran ya un factor de acercamiento (30), pero es de esperarse que encontremos múltiples conexiones. Sabemos también que Gamboa mantenía a Galdós como uno de sus ídolos aunque a su pesar no llegó a conocerlo durante su estancia en



España en 1911. Sí entabla una amistad con Pardo Bazán, dato curioso dadas las tendencias naturalistas de doña Emilia y su llamado "naturalismo católico". Parece que además de su afinidad ambos demostraron interés en un acercamiento más abierto y flexible al movimiento. John Brushwood afirma que el naturalismo de Gamboa no es estrictamente ortodoxo y que la presencia de esperanza cristiana en su obra hace que sus novelas resulten más verosímiles (272). Brushwood asegura que el interés de Gamboa es crear un ambiente claramente mexicano.

Al igual que en España, tanto el público como los críticos mexicanos tuvieron opiniones encontradas con respecto al naturalismo. Aun cuando las descripciones naturalistas puedan retratar con mucha crudeza, Brushwood recalca que se debe "respetar a Gamboa por el acierto que lo llevó a escribir detalles que contribuyen a la fuerza de la novela y a omitir los innecesarios" (276). Zola también fue criticado por los más conservadores por su extremo determinismo. José Martí criticó de la novela zolesca su reduccionismo de la condición humana a categorías exclusivamente fisiológicas y materialistas y su consiguiente escepticismo ante la dimensión espiritual (Prendes 123). Es de esperar, que al igual que el naturalismo español, el latinoamericano tenga algunas diferencias con el zolesco que lo acerquen a la realidad del lector. Como lo dice Prendes en su libro *La novela naturalista hispanoamericana*, falta un estudio solvente sobre la cuestión, pero "las peculiaridades del naturalismo español merecen un tratamiento aparte que nos puede ayudar considerablemente a estudiar la misma corriente literaria en Hispanoamérica. La herencia de una lengua y un tipo de sociedad de la antigua metrópoli era ya un factor de acercamiento – muy a pesar de muchos – entre ambas; al menos, en relación con el resto de Europa" (50). Alexander C. Hooker afirma que Gamboa "como Pérez Galdós, prefirió el ambiente de la ciudad para estudiar los tipos y las costumbres nacionales" (7). Madrid tenía tradición como gran capital metropolitana y sede de gobierno de la España

imperial. La ciudad de México se estaba consolidando como gran capital y atravesando un período de modernización y grandes avances.

Gamboa escribe bajo el modelo del naturalismo en un medio influenciado por una determinada identidad cultural.<sup>98</sup> Antonio De la Torre hace una observación extensa y explicativa acerca de la evolución de la literatura pero sobre todo en cuanto a los escritores naturalistas en Hispanoamérica:

The function of Naturalism in the Spanish American novel may be best understood if contrasted with that of nineteenth century Realism. The Spanish American Realistic Novelist, typically, laid bare the social problems of the young republics as reflected within the upper levels of society, for he himself was usually a product of that society but, being possessed by the liberal tendencies of his time, he was earnestly concerned with the responsibilities of his class. Consequently the characters and atmosphere of his novels were dominantly those of the upper classes, the occasional portrayal of the humbler types generally being of secondary importance and as seen by the novelist looking down from his liberal but still aristocratic axis of reference. The Naturalistic novelist was also typically a member of the upper social levels, but in his search for a character to be studied as a genuine product of environment, he got away from the cosmopolitan upper classes and found his ideal character among the colorful humbler folk. Moreover, in his effort to study scientifically all the factors

---

<sup>98</sup> En México la época entre 1877 y 1911 es conocida como "Porfiriato." El gobierno del general Porfirio Díaz favoreció la economía liberal y la inversión extranjera. Esto trajo un gran desarrollo para el país - ferrocarril, luz eléctrica, entre otros avances, sobre todo para la ciudad de México, pero también provocó que se acentuara la brecha económica entre clases sociales. Gamboa es gran admirador de Díaz y en su diario se refiere a él frecuentemente. Lo describe como un "epónimo" y considera su mayor obra la reedificación de una Patria (Diario 25).

involved in producing such a character, not only did he capture the product of a given environment but the environment itself, with all the richness of its distinctive color. This procedure went hand in glove with local trends in the various Spanish American countries toward a creation of a literature with a national character.

(147)

El México de fin de siglo tiene una serie de problemáticas que definen su identidad, además del bagaje cultural de conquista y mestizaje que marca su historia e influencia la trama y detalles en *Santa*. Además de la historia de la francesa Margarita, Gamboa conoció íntimamente la vida nocturna de la era porfiriana. La vida de la ciudad de México descrita en *Santa* era bien conocida para Gamboa y se declaró siempre débil con las mujeres.<sup>99</sup> El personaje del ciego Hipo está basado en uno de sus amigos, un músico relacionado con sitios pecaminosos y reuniones mal afamadas. Desde años antes de publicar *Santa*, Gamboa tenía la idea de escribir sobre una prostituta.<sup>100</sup> Llamaría su novela *Diario de una perdida*, sin embargo, escribió primero *Metamorfosis* (1899), guardó esta otra historia para después y la llamó *Santa*. Gamboa detalla en su diario etapas de la producción de la novela y no deja duda de que es un trabajo muy especial para él. Se refiere a la obra repetidas veces como "mi *Santa*" (Diario 183). Brushwood comenta que el sincero cuidado con que Gamboa escribió *Santa* constituye el mayor valor de la novela (276).

La obra de Gamboa debe ser entonces compatible con los postulados de Zola y a la vez con su realidad nacional. De igual manera, como bien explica Prendes, los novelistas españoles

---

<sup>99</sup> Ciro Ceballos en *Panorama Mexicano 1890-1910* explica que los trasnochadores "más empedernidos" eran los jóvenes elegantes pertenecientes a la aristocracia "de la fortuna o a la escasa de abolengo" que recorrían las cantinas principalmente en la noche hasta horas muy avanzadas (35). Suma a este grupo a los militares veteranos que hablaban mal del gobierno (37).

<sup>100</sup> Ara acrecenta lo que De la Torre propone acerca de los escritores naturalistas cuando afirma que "la nueva escuela asume una actitud de compromiso, que el novelista deja de ocuparse de sí mismo para entrar en la masa de la sociedad y denunciar sus males" (5).

en general hicieron su obra compatible con las ideas católicas sin mayor problema, y en cuanto a Galdós, afirma que su confrontación con el catolicismo poco tenía que ver con el dogma, sino con la cuestión del clericalismo (163); es por esto que se atreve a jugar con temas como la herencia biológica y el libre albedrío. Gamboa incluye elementos culturales como la figura de la Malinche, mujer nahua que tiene una parte fundamental en la conquista española de los aztecas como amante e intérprete de Hernán Cortés.<sup>101</sup> Igualmente incluye elementos religiosos como parte de la identidad nacional imposible de ignorar y como la idea de la culpa y la penitencia. Silvia Ruiz-Tresgallo estudia *Santa* como una parodia a las vidas de santos. Se entiende que en la obra de Zola no hay lugar para estos temas, pero en las adaptaciones en España y México se incluyen y le dan un giro diferente al naturalismo en estos países hispanos.

#### 1) Historial familiar: trayectoria y descendencia

El análisis del historial familiar de Santa se convierte en un reto para este proyecto. De las tres protagonistas, Santa es de la que menos información familiar tenemos. Ni siquiera sabemos cuál es su apellido. A diferencia de Nana, de quien conocemos su vasta y numerosa familia materna y algunos miembros de su familia paterna por nombre y apellido, y de Isidora, cuyo clan es un poco más pequeño pero también está claramente identificado, de Santa sólo conocemos a su madre y hermanos: Agustina, Fabián y Esteban. Para efectos de este estudio, asumiremos que la información omitida es igual de importante que la información incluida en el texto ya que nos permite determinar dos datos importantes en cuanto a la novela. El primero es

---

<sup>101</sup> Sandra Cypess en *La Malinche in Mexican Literature From History to Myth* (1991) ofrece un estudio sobre la Malinche en la literatura mexicana desde la creación de doña Marina en la época colonial hasta sus representaciones contemporáneas en la literatura y escenarios. La establece como arquetipo en la cultura mexicana y latinoamericana. También indica que al estudiar su presencia en la literatura se puede observar la creación de patrones de comportamiento aceptable e inaceptable.

que el autor refleja en su libro un aspecto significativo de la sociedad contemporánea: el desconocimiento de las líneas de parentesco. El segundo es que entendemos que para el autor la herencia biológica no es el factor más importante al determinar el destino del personaje.

El desconocimiento de las líneas genéticas en *Santa* llama la atención porque funciona a manera de reclamo, de una raza que ha sido conquistada y ultrajada y eventualmente modificada, que ya no puede existir como una vez existió, pero que no sabe tampoco cómo adaptarse a sus circunstancias pues no sabe cuál es su posición. Los campesinos pobres de las zonas rurales, posiblemente hijos de una mezcla desigual de madres indígenas y padres blancos conforman un grupo social que no tiene un lugar específico y que debe solamente existir.<sup>102</sup> En el caso de los varones, deben dedicarse al trabajo duro en el campo y en el caso de las señoritas a los quehaceres del hogar. Circunstancias como las de Santa, que fuerzan a una jovencita a irse de su casa, se ven agravadas por su falta de educación y de preparación social y ocupacional y la atraen a una forma de ganarse la vida que no requiere mayor esfuerzo. Este grupo de ciudadanos marginados es el grupo que migra hacia la ciudad durante el Porfiriato y que se le llama "pueblo." La sangre del pueblo no los une a sus antepasados a veces desconocidos sino que los une a sí mismos, unos a otros.

Con el paseo de Santa y sus amigos a la celebración de “el grito” Gamboa ilustra como: “hay madres que han levantado a sus hijos por encima de la multitud y en lo alto sostienen, como una ofrenda,<sup>103</sup> como una restitución de sangre que nada más a la Patria pertenece” (149). La conmemoración del grito de independencia denuncia el abuso contra el pueblo y celebra su

---

<sup>102</sup> En *The Mestizo State: Reading Race in Modern Mexico* (2008), Joshua Lund explica que el mestizaje es raza hecha cultura (39). No nos enfocaremos en el aspecto racial, sino más bien en la evolución socio económica que sufrieron estos grupos. La marginalización de los mismos es en gran parte lo que lleva a la problemática social que Gamboa expone en *Santa*.

<sup>103</sup> Se refiere a la conmemoración del "Grito de la Independencia" por Miguel Hidalgo en Dolores, México el 15 de septiembre de 1810. Se celebra con la llamada "Campana de la Libertad" en el Palacio Nacional (Ordiz 137).

unidad presente aunque sea difícil determinar el origen de cada cual. Otro ejemplo de la falta de conocimiento de orígenes familiares en la novela se ve en la figura de Marcelino. No es un personaje vastamente desarrollado del que se sepa mucho, pero uno de los detalles interesantes que tenemos sobre él es que es: “uno de tantos que no se angustian por averiguar quiénes fueron sus padres ni quiénes son sus hijos” (112). Al entablar una relación con Santa y luego dejarla, no se preocupa de las consecuencias, de hecho se va de Chimalistac ignorando el embarazo de Santa y su posterior pérdida y dejándola con el corazón roto. Este fenómeno social entorpece el proceso de identificación y aislamiento de rasgos genéticos en los personajes.

Esta dinámica presenta un verdadero reto para el escritor naturalista. Prendes explica que generalmente:

El texto dedicado al estudio de este factor puede verse narrativamente desarrollado precisamente en el sentido del *heredismo*, que obligará al narrador a reconstruir no solo la vida del protagonista de su novela, sino también en buena parte de las vidas de sus progenitores, con el fin de que estas proporcionen elementos necesarios para la justificación del comportamiento de ese vástago marcado con su estigma. (*La novela naturalista hispanoamericana* 181)

Para Gamboa esto resultaría especialmente difícil dada la realidad de su contexto, pero encuentra formas de hacerlo. Prendes comenta cómo sorprende que precisamente un autor como Gamboa, arquetipo del naturalismo hispanoamericano, haya prestado tan poca atención al tratamiento al factor de la herencia paterna en su obra (187). Poco después de entrar en la prostitución, Santa embellece. Su apariencia no se ve afectada por el no dormir, ni los excesos y desvelos: “por lo pronto que se connaturalizó con su nuevo y degradante estado, es de presumir que en la sangre llevara gérmenes de muy vieja lasciva de algún tatarabuelo que en ella

resucitaba con vicios y todo” (127). Pero lo que sí pierde es el sentido moral, y el autor, para seguir los lineamientos de la novela naturalista busca una conexión con sus antepasados desconocidos. Prendes enfatiza que en la novela “se habla de 'antepasados' antes que de 'progenitores'. Por fuerza no podrá ser mucho el espacio dedicado a analizar esta ascendencia.” Comenta que la novela naturalista hispanoamericana carece de largas "sagas" familiares, al estilo de Les Rougon-Macquart, cuyos diferentes libros se brindan mutuo apoyo, pero la ascendencia sí puede llegar a cobrar una innegable relevancia” (191). Aunque no revela nada específico sobre la ascendencia de Santa, hace constantes alusiones a su sangre.

Si bien Gamboa intenta referirse a los antepasados de Santa y aludir a la genética como en teoría hace el naturalismo, podemos afirmar que la falta de información sobre la familia de Santa sugiere la importancia que el determinismo ambiental tiene para el autor.<sup>104</sup> A lo largo de la novela nos damos cuenta cómo el destino de Santa se fue forjando a partir de sus circunstancias. Prendes hace una aclaración importante:

El determinismo ambiental se manifestará como el conjunto de vías por las que el medio ejerce su presión sobre el temperamento individual hasta hacerle asumir el vicio como un componente más de su propia naturaleza. Para ello será un elemento primordial la convivencia del individuo con otros seres humanos, en una dimensión familiar o social. (*La novela naturalista hispanoamericana* 208)

En el caso de Santa, se le puede atribuir a la genética el deseo sexual, que materializa con Marcelino, pero a partir de la salida de su hogar, el ambiente se encarga de encaminarla hacia su nueva vida y eventualmente a su fatal destino. Según Prendes los malos ejemplos recibidos

---

<sup>104</sup> Gerardo Bobadilla Encinas propone en "*Santa*, de Federico Gamboa, o la redención artística del naturalismo mexicano" que la no integración cabal de los códigos del determinismo social y del determinismo genético es la contradicción básica de la novela naturalista.

durante períodos destinados al aprendizaje (niñez y juventud) marcarán decisivamente al personaje naturalista, corroborando unas veces sus malos instintos, o anulando las buenas disposiciones naturales que pudiera poseer (208). A lo largo de su carrera en casa de Elvira, el ambiente contribuye a que la sexualidad innata de Santa se cristalice.

Santa pasa a ser parte de un imaginario colectivo, como lo es Hipo, el pianista ciego que toca en el burdel, Jenaro, su lazarillo, y como lo son sus compañeras. Todos ellos son los abandonados y olvidados, son simplemente pueblo y por eso se convierten en familia el uno para el otro. Brushwood argumenta que la finalidad de Gamboa no fue exponer casos perfectamente cerrados en que la voluntad no puede contra el destino, sino mostrar situaciones en que las posibilidades de elección eran muy limitadas (278). Al final de la novela ninguno de estos personajes inadaptados a su sociedad tiene descendencia como si hubiera una especie de selección natural manifestándose contra ellos. Están determinados por la genética en forma mínima, en realidad estos personajes deben adaptarse a sus distintas circunstancias, lo cual quiere decir que será el ambiente y cómo se desenvuelvan en él lo que determina su paradero.

## 2) El espacio: Campo, ciudad, iglesia y burdel

Como hemos visto en las otras novelas, Gamboa, al igual que Zola y Galdós, hace uso del espacio para desarrollar su versión del naturalismo. Santa contrapone dos espacios principalmente: Chimalistac, su pueblo natal y la Ciudad de México, donde se establece en el burdel de Elvira. Tras su llegada a la gran ciudad, Chimalistac se convierte en un espacio idealizado por Santa. Su pueblo se convierte en un lugar lejano que recuerda con cariño, donde fue feliz y donde perdió la inocencia. Gamboa nos da una descripción idílica, pero no es gratuita, servirá como contrapunto en su agenda naturalista. Según el texto Santa creció entre brisas y flores; ignorantes, castas y fuertes, al cuidado de la tierra, eterna madre cariñosa con amistades



aladas y con ilusiones puras (95). La descripción alude al paraíso. Santa no deja su pueblo porque así lo quiere. Se ve obligada a buscar otra vida cuando es expulsada de su casa al enterarse su familia de su pecado. Jessica Shade explica que según la rigidez de los estándares sociales, Santa cae del pedestal angelical de la pureza reservado para mujeres castas (38). Aunque su pecado no es descubierto inmediatamente, su decisión de entregarse premaritalmente a Marcelino la deja presa del destino de ser expulsada de este espacio. Blanca Treviño se refiere a Santa como un ser "expulsado del paraíso" (15) lo cual convierte por oposición a la ciudad de México en un infierno. Esta dualidad permite visualizar aún mejor el cambio en el personaje de Santa desde una perspectiva naturalista. La ciudad pasa a ser el nuevo ambiente donde nuestro organismo – Santa – se desarrolla según esta teoría. La ciudad funciona como un laboratorio donde podemos observar minuciosamente lo que sucede en la vida de Santa y cómo evoluciona el personaje.

A pesar de la simpatía de Gamboa por el régimen de Porfirio Díaz, el autor critica la brecha que existe entre el espacio rural y el urbano. El campo se presenta como un escenario de connotaciones más positivas que el ámbito urbano. “El campo no aparece exclusivamente bajo el aspecto de esa naturaleza americana caracterizada por la desmesura, y cuya realidad humana se corresponde con la barbarie de modo inevitable; antes bien, puede tratarse de una naturaleza «doméstica» o «domesticada», ya cultivada y colonizada” (Prendes 206). El campo ha sido domesticado para la explotación generación tras generación y de forma anónima. Hay un cierto orden establecido, aunque no sea el más justo o igualitario. La única mención negativa que encontramos referente al pueblo es su incipiente industrialización, materializada en la fábrica de tejidos donde trabajan Fabián y Esteban. Este lugar nos recuerda la fábrica de sogas donde trabaja Mariano Rufete, hermano de Isidora en *La desheredada*. No por casualidad Gamboa dice que los

jóvenes trabajan como obreros "desheredados" donde se les paga una miseria. Describe la fábrica como un "monstruo insaciable y cruel, devorador de obreros, desde pequeños por él atraídos y utilizados y a quienes desecha, cuando no muertos, estropeados o ancianos, sin volver a recordarlos, como desecha los detritus industriales y las aguas sucias de sus calderas" (110). Al no tener ningún tipo de educación formal este es el destino al que pueden aspirar los varones. En el caso de Santa vemos el destino al que pueden aspirar las mujeres. Como chica de campo llega a la ciudad completamente *desheredada*, sin familia, sin raíces y sin preparación; no tiene como desenvolverse honradamente porque ha estado recluida en un contexto y al integrarse a uno nuevo "el personaje tiene escasas posibilidades de dar altura a sus cualidades morales" (Prendes 205). En la ciudad no hay ningún orden. Está creciendo a pasos agigantados y sólo existe la ley del más fuerte. Santa se ve obligada a tomar una decisión dentro de posibilidades muy limitadas.

Desde la llegada de Santa a la ciudad la descripción naturalista se vuelve bastante fuerte. Conocemos la vecindad del burdel, hay una carnicería, casas de tres y cuatro pisos, balcones, tranvías y focos eléctricos (71). El ritmo de vida en la ciudad es muy diferente y sobre todo en el nuevo oficio de Santa. De noche se escuchan bandas, guitarras y traspachadores alegres. Santa debe integrarse inmediatamente a la vida nocturna de la casa de Elvira, burdel donde debuta y se hace famosa. La joven se adapta rápidamente y adquiere nuevo estatus como favorita. Frecuenta el Tívoli Central, el Bosque de Chapultepec, la Maison Dorée, y demás lugares de moda. Santa entra en un período de dominio y boga en ese mundo, hasta que un día la visitan sus hermanos para informarla de la muerte de su madre. En este momento Santa se da cuenta del estado de degradación moral en que ha caído y siente nostalgia por su antigua vida, por su familia y por su pueblo.

Regresando a la idea del paraíso y la pureza, Santa visita el templo de Santa Clara. Esta visita es importante porque demuestra el efecto que ha tenido la gran ciudad en la vida de Santa. Justo a su entrada al templo, repican las campanas y el órgano entona un himno formidable. Santa consigue lugar entre un altar lateral y un confesionario. Pero mientras intenta rezar, se da cuenta de que un grupo de damas principalísimas la señalan con el dedo hasta que el sacristán le pide que se vaya amenazando con llamar a la policía. Santa trata de argumentar que la iglesia es para todos, pero termina por partir sin siquiera santiguarse. Santa se da cuenta de que la iglesia es un espacio en el cual ya no cabe. La vida que lleva, ha provocado que la gente la reconozca. La gran ciudad la ha corrompido y además la ha marcado. Ahora Santa debe limitarse a los espacios nocturnos donde están los que son como ella y lo tiene muy claro.

Después de sus dos intentos de exclusividad con clientes del burdel, dos relaciones fallidas con el Jarameño y con Rubio, la salud de Santa comienza a deteriorarse. Ella cree que ha contraído sífilis, pero en realidad ha desarrollado un cáncer que le causa mucho dolor. Santa sabe que no puede regresar a casa de Elvira y busca otras casas donde ir "pero que sea de a ocho pesos siquiera... ¡todavía los valgo!" (305). Santa comienza a frecuentar casas cada vez peores y cuando su dolor es demasiado fuerte busca remedios con ancianas en viviendas remotas y espantosas donde terminan los arrabales de las ciudades y comienzan los terrenos baldíos y desolados. Conforme la condición de Santa empeora, así empeoran sus condiciones de vida. Pero no puede acudir a ningún tipo de hospital en primer lugar por falta de recursos y en segundo lugar por miedo de ser entregada a las autoridades. Recuerda en estos días a Gervaise Macquart, madre de Nana, que cae también drásticamente hasta que el alcoholismo la destruye. Hacia el final de sus días, Santa, adicta, consumida por el alcohol que es lo único que le ayuda a

sobrellevar su tremendo dolor, termina en un burdel de a cincuenta centavos y doblemente enferma.

Había pasado de venderse a lo más conspicuo de la sociedad mexicana, a pasar la noche con asesinos que han escapado de la prisión. A diferencia de Nana que viene de los arrabales y conforme sube *ensucia* todo lo que toca, Santa viene de la pureza, y poco a poco se va corrompiendo y degradando. Si Santa fue expulsada del paraíso, ahora ha llegado a lo más bajo de los infiernos. Conocemos un lado de la ciudad de México que queda olvidado ante la modernidad y el progreso del Porfiriato. Treviño señala que para Gamboa la ciudad descompone la carne y el alma y si en lo exterior la urbe crece y progresa, por debajo corre la podredumbre de sus aguas negras. La ciudad como proyecto de lo moderno que se convierte en monstruosa en su necesaria producción de seres marginales y, por lo tanto, los excluye del mismo sueño que promete (17). El cuerpo enfermo de Santa ya no es productivo en ningún estrato social y debe simplemente ser descartado, al igual que sus hermanos serán descartados de la fábrica cuando dejen de ser útiles. Shade propone que en este momento Santa debe ser removida de nuevo, pero esta vez de todos los espacios. Su muerte la elimina por completo de la sociedad e impide que continúe el contagio. Brushwood indica que el mejoramiento de la economía benefició a una cuarta parte de la población, los demás vivían en circunstancias que iban rezagadas varios siglos (252), pero al recorrer los arrabales con Santa nos damos cuenta que dentro de la misma ciudad hay seres humanos que viven en el más precario estado primitivo. Gamboa vuelve a triunfar con su rendición del naturalismo.

### 3) Camino a la prostitución: prefiguraciones

El caso de Santa es diferente al de las dos protagonistas anteriores en cuanto a su caída en la prostitución. Nana siempre ambicionó ser actriz y el estilo de vida al que eso la llevaría sin

ningún tipo de reserva al respecto. Isidora se mantiene en negación de su realidad y hace lo que tenga que hacer para mantener su sueño vivo. Pero Santa, se ve obligada a cambiar de vida de un día para otro sin tener ningún tipo de preparación y sin muchas opciones. Viéndose sola, abandonada por su amante, despreciada por su familia, sin lugar a donde ir, Santa recuerda la oferta que le había hecho Elvira "por modo profético" de ganar veinte pesos diarios en oficio descansado si la dejaba el novio (120). En Santa no vemos necesariamente el proceso de cómo se convierte en prostituta porque es mucho más abrupto. La vemos un día sufrir un desamor, ser rechazada por su madre y hermanos y poco después asumir esta nueva identidad.

Santa llega al burdel en plena luz del día y consciente de lo que está haciendo. En su primera entrevista con la encargada del burdel, ella afirma: "Vengo [. . .] porque ya no quepo en mi casa; porque me han echado mi madre y mis hermanos, porque no sé trabajar, y sobre todo... porque juré que pararía en esto y no lo creyeron" (76).<sup>105</sup> Esta declaración de voluntad, casi vengativa, puede parecerse al libre albedrío, pero ante ojos expertos la realidad es otra. Pepa, quien junto con Elvira administra el burdel, por sus años de experiencia la reconoce más bien como "una víctima" quejosa e iracunda que sufre algún reciente abandono. Es una fuerza más grande, tal vez el dolor que lleva dentro lo que motiva sus frívolas acciones en ese momento. Algo que había estado dormido en Santa, ahora despierta y toma fuerza a raíz de los desengaños que ha sufrido. Desde la segunda página de la novela, cuando Gamboa describe la llegada de Santa a la ciudad, el lector recibe una muestra de la narración naturalista que acompañará el relato y que se referirá más adelante a la muerte de Santa. La escena empapada de determinismo es una prefiguración de lo que le espera a la joven. Al llegar a su destino, en la esquina se

---

<sup>105</sup> Según A.W.Woolsey, Gamboa intenta representar cómo las mujeres llegan a la prostitución empujadas por el rechazo de la sociedad y no por motivación propia: "Usually the woman is driven to such a life by the attitude which the family and society take when she makes the first misstep. Rather than try to help her, they hasten her on her downward way" (297).

distingue La Girarlda, una carnicería “a la moderna” que se describe de cierta forma como un prostíbulo; un lugar para llegar y escoger mercadería:

de cuyos garfios prenden las reses descabezadas, inmensas, abiertas por en medio, luciendo el blanco sucio de sus costillas y el asqueroso rojo sanguinolento de carne fresca y recién muerta; con nubes de moscas inquietas, voraces, y uno o dos mastines callejeros, de pelo erizo y fuerte, echados sobre la acera, sin reñir, dormitando o atisbándose las pulgas con la mirada fija, las orejas enhiestas, muy cerca el hocico del sitio invadido, en paciente espera de las piltrafas y desperdicios con que los regalan. (71)

Con esta apelación a los cinco sentidos el lector se da cuenta muy temprano en la novela del destino que le espera a la protagonista pero queda por definir el nivel en que funciona el determinismo. Es difícil de identificar si a su llegada al burdel Santa es víctima o agente. Al hacer un análisis debemos recordar que “Del mismo modo que hay una mujer-víctima, existe también un modelo distinto de personaje femenino que se distinguirá por servirse de su atractivo para manipular a los hombres a su antojo, valiéndose de la dependencia sexual de estos con el fin de satisfacer su ambición personal o sus deseos de venganza” (Prendes 186). Dada la experiencia amorosa de Santa no es del todo extraño que esté motivada en cierto grado por un deseo de venganza.

Tras una niñez sobreprotegida, Santa descubre su pubertad y a los hombres en la persona de Marcelino. Al principio parece que Marcelino se aprovecha de ella, pero es importante recalcar que Santa participa activamente de esta nueva relación: “De común acuerdo tácito, conforme Santa columbraba a Marcelino bajando el Arenal, ella internábase por los callejones de la aldea, y sin delatarse ante los conocidos que la saludaban, escogía el camino más largo pero

menos frecuentado, y no paraba hasta la frontera del Pedregal. Reuníasele al alférez, y juntos ya, volviendo la cara cada minuto para no ser sorprendidos, hundíanse Pedregal adentro” (113). La joven se muestra tan decidida en esta relación que parece influenciada por una fuerza mayor: “Mira, te quiero tanto, que si mil virginidades poseyera y las apetecieras tú, las mil te las daría, a tu antojo, una por una, para que el encanto durara más, o de un golpe todas, para que la dicha que en mi cuerpo alcanzaras no la igualaran los cuerpos que de ti han de enamorarse...” (115). El deseo sexual que Marcelino ha despertado en Santa se desborda con fuerza de volcán como si hubiera estado reprimido por varias generaciones.

Con esto Gamboa intenta acercarse al determinismo genético. Hace menciones al deseo sexual reprimido en Santa para indicar que sí hay un elemento hereditario en el personaje por limitado que sea. Marcelino funciona como un simple catalizador pues este comportamiento parece ser innato. Debra Castillo sostiene que la caída de Santa es trágica e inevitable: "it's a story of seduction and of natural propensities" (177). Según Castillo, Gamboa teje esta historia para demostrar que Santa pertenece a la ciudad y al burdel y no al sacrificio de su familia y la inocencia del campo. El autor continúa revelando la naturaleza de Santa, elemento que le impide prever otro destino. Pero la falta de detalles, anteriores o familiares, hacen que este elemento siga siendo de segunda importancia. Gamboa se cuida de hacer mención a ambos factores mencionados por la teoría naturalista pero lo que realmente lleva a Santa a la prostitución son sus circunstancias. El determinismo por el ambiente es más fuerte en esta obra.

Después de un encontronazo con Marcelino, Santa regresa a su casa cuando la detiene “una señora mayor, alhajada y gruesa, que se desprendió de un grupo de caballeros” (119). Hay una escena clave para lo que será la vida de Santa, pues este breve encuentro con esta mujer determina las decisiones que Santa toma al marcharse de su casa:

-¿Adónde vas tan volando, chiquilla? Déjate mirar... ¡Qué guapa eres! Contra su voluntad, detúvose Santa y se dejó mirar, saboreando todavía las heces del fruto prohibido acabado de gustar. Confusamente escuchó que la alababan, que en broma averiguaban si había regañado con el novio, y en serio, por modo profético, ofrecíanle una ganancia de veinte pesos diarios en oficio descansado y regalón, para el evento de que ese mismo novio la plantara. – Preguntas por Elvira la Gachupina, plaza tal, número tantos, en México, ¿se te olvidará?... Prometo trocarte en una princesita. (120)

La promesa de Elvira no es vacía. Una vez en el burdel, la popularidad de la joven crece aceleradamente y florece de manera inesperada. A pesar de los excesos y desvelos Santa en vez de sufrir una desmejora como es de esperar, embellece cada día más. El autor dice que toda la ciudad concupiscente buscaba a Santa y ella “en sus adentros, y hembra al fin, sentíase halagada con esa adoración que trazas llevaba de no concluir nunca; y en vez de enfermar, sonreía” (126). Después de un tiempo en este nuevo ambiente, Santa pierde toda timidez y comienza a actuar según su voluntad. Regresa al deseo de venganza que alguna vez la hizo iniciarse en este camino: “Buscaba a los hombres, al Hombre para dañarlo, para herirlo, para marcarlo e infamarlo con sus uñas pulidas y tersas de cortesana, saciando en aquel que más cerca le quedase al alcance de su cuerpo prostituido, el alevoso golpe que le asestara aquel que le quedaba lejos, en sus borrosos recuerdos de virgen violada” (159). Después de haber visto como terminó la relación entre Santa y Marcelino, se puede afirmar que más que virgen violada Santa se siente herida en su orgullo. Una vez que su posición en el burdel está establecida y tiene ciertos privilegios, se siente en propiedad de herir del mismo modo en que fue herida.



Tras la muerte de su madre, Santa cuestiona su situación: “cambiar de vida, ¿Por qué no?... ¿O solo de *eso* se podía vivir?... ¿Cómo de muy diversos modos vivía tanta mujer, hasta con criaturas de nutrir y abandonadas igualmente de sus seductores?... Pues a imitarlas y a pegarse al trabajo, que fuerzas y salud poseía de sobra. ¿De qué trabajaría?... ¿De planchadora? ¿De lavandera? ¿De criada?... No, de criada no, por ningún salario. De lo que se presentara en cualquier oficio...” (174). Al igual que Nana e Isidora, Santa cuestiona su capacidad de subsistir por otros medios y como las otras dos protagonistas, fracasa. Santa también intenta, como las otras dos, poner casa y formalizar su relación con un hombre, pero del mismo modo, fracasa. Castillo señala que Santa es ante todo un objeto, incluso para sí misma (179). Se sabe un objeto sexual deseado y admirado.<sup>106</sup> Santa es incapaz de verse como agente, la única visión que tiene para sí misma es en función de otros.

Cuando Rubio ofrece ponerle casa, Hipo y Santa discuten lo infalible: “el burdel es como el aguardiente y como la cárcel y como el hospital; el trabajo está en probarlos, que después de probado, ni quien nos borre la afición que les cobramos, la atracción que en sus devotos ejercen... Usted regresará a esta casa, Santita, o a otra peor...” (135). Como bien lo predijo Hipo, después de amancebarse con el Jarameno y luego con Rubio, Santa vuelve al burdel de Elvira. Alexander Hooker explica que en la novela de Gamboa se estudia el ambiente de cárcel y en el caso de Santa, el prostíbulo ejerce “una influencia todopoderosa en la voluntad de la protagonista” (41). Esta comparación de Hooker demuestra como en la novela de Gamboa el ambiente es un determinante más fuerte que la genética. La degeneración de Santa es una consecuencia lógica de sus circunstancias.

---

<sup>106</sup> Castillo argumenta que incluso después de su muerte, Santa continúa siendo no solo un objeto sino un objeto exitoso pues en la dedicatoria “ofrece” su historia a un escultor para que la “moldee” (179).

Su presencia en el burdel eventualmente llega a corromper cualquier resto de moral que le quedara de su vida pasada. Según Prendes "Los ambientes festivos de la comunidad (bailes, banquetes) incluyen también un importante factor de desinhibición en el comportamiento humano a través del embrutecimiento que acarrear los excesos en la comida y, sobre todo, la bebida" (182). El crítico propone el banquete de Gervaise Macquart que tiene lugar en el capítulo VII de *L'Asommoir* como origen y modelo de escenas de este tipo. En el capítulo II de *Nana* también hay un banquete importante donde se exponen los excesos. No lo hay por el contrario en *La desheredada*, pues el énfasis está en una España arruinada. Además de esta semejanza en cuanto a los excesos, el alcoholismo es un tema recurrente en la novela naturalista, sea en el personaje principal o en personajes cercanos y de influencia directa.<sup>107</sup>

A falta de información biológica sobre Santa, vemos como el ambiente se vuelve el determinante fundamental "el ambiente sórdido en que se desenvuelve la existencia de un personaje no puede menos que transmitir al lector la escasa posibilidad que dicho personaje tiene allí de dar altura a sus cualidades morales: pongamos por caso a Santa en su burdel" (Prendes 205).<sup>108</sup> Igual que como sucede con Galdós, Gamboa hace algunas sugerencias que apuntan a una fuerza genética que determina las acciones de la protagonista, pero en ninguno de los dos casos es tan clara como en Zola. Es claro que para estos dos autores el ambiente es el factor determinante fundamental. Tan es así que una vez que Santa es removida de ese ambiente pecaminoso para vivir con Hipo, es incapaz de tener una relación sexual con su nuevo protector. Santa experimenta una especie de purificación a través del dolor y de los cuidados, atenciones y

---

<sup>107</sup> Gervaise, madre de Nana, muere como consecuencia del alcoholismo y José Relimpio, guardián de Isidora tiene el mismo destino. A pesar de que el alcohol no es un problema directo para las protagonistas lo es de forma tangencial. En *Santa*, es ella misma quien participa constantemente de los excesos en el burdel hasta su nefasto final.

<sup>108</sup> Woolsey nota que Gamboa representa una problemática repetidamente en sus novelas: "Widespread immorality with its attendant evils of disease, adultery, and desertion is an important problem of Mexico and is often related to the poverty of the masses" (296).

amor del ciego. Queda así demostrado que Gamboa favorece el ambiente como determinante fundamental en el naturalismo.

#### 4) Narcisismo: lesbianismo, espejos y reflejos

En *Santa*, el narcisismo está presente pero es distinto al que encontramos en *Nana* y en *La desheredada*. Mientras que en las dos novelas anteriores tenemos dos protagonistas que constantemente alaban su propia belleza y se encuentran obsesionadas con su imagen, en *Santa*, el narcisismo es presentado a través de terceros. Tal vez por representar una niña pueblerina, por la inocencia del campo o la religiosidad de la sociedad mexicana del momento, Gamboa encuentra otras formas de dejarnos ver el narcisismo en este personaje. Aunque hay varios episodios en que sabemos que es un personaje narcisista, la manera más fascinante de expresar esta tendencia en *Santa* es a través del narrador en una escena con su confesor:

¡Cuánta inocencia en su espíritu, cuánta belleza en su cuerpo núbil y cuántas ansias secretas conforme se las descubre!... ¿Por qué se le endurecerán las carnes, sin perder su suavidad sedeña?... ¿Por qué se habrán ensanchado sus caderas?... ¿Por qué sus senos, mucho más marcados que cuando niña, ¡oh!, pero mucho más – y no hace tanto tiempo que lo era-, lucen ahora dos botones de rosa y tiemblan y le duelen al curioso palpar de sus propios dedos?... ¿Por qué el padre, en el confesionario, no la deja contarle estas minucias y le aconseja no mirarlas? ¿Acaso te fijas en cómo crecen las flores? ¿Acaso las palpas para cerciorarte de que hoy están más lozanas que ayer y mañana más que hoy?... Pues como ellas, crece y hermoséate sin advertirlo, perfuma sin saberlo, y a fin de no perder tu

hermosura y tu pureza de virgen, reza y ven a confiarme lo que te ocurra [. . .]”  
(99)

De hecho esta escena por las constantes menciones al palpar de sus dedos puede ser leída como una escena masturbatoria. No es tan evidente como la escena de Nana en el espejo, porque se trata de una niña, pero sí está presente la idea de una fascinación con sí mismas que sugiere tendencias narcisistas.

Sabemos que Santa es hija única y sobreprotegida por su madre y sus dos hermanos que son los machos y proveedores de la casa. Berman propone que el narcisismo puede aparecer a partir de “early childhood loss” (52). Además resalta que puede haber una pérdida de la figura de la madre o del padre. En la novela el padre de Santa no está presente, por lo que podemos creer que su narcisismo se va desarrollando en este ambiente de vacío en el que su anciana madre debe compensar y sus hermanos son la única figura paterna que tiene. Parece ser que en esta novela el narcisismo es algo que va creciendo y no inherente como lo es en *Nana*, resaltando nuevamente el énfasis que Gamboa le pone al determinismo según las circunstancias en vez del biológico. Santa se da cuenta de que su papel comienza a cambiar, la sobreprotección está justificada, y conforme pasa a ser de una niña a un ente "del segundo sexo" compensa conforme comienza a desarrollar una visión un poco narcisista. Ellis comenta “with the coming of puberty there is a reinforcement of sex inhibitions and a development of secondary sex characters. The consciousness of beauty correspondingly develops, and Narcissism is intensified. The young woman’s ‘beauty’ and ‘charm’ compensate her for the loss of her infantile masculinity” (368). En el caso de Santa, es así como llega a su fin su prolongada infancia sin cuidados ni penas, y comienza la etapa de madurez sexual que había permanecido escondida. A diferencia de Nana,

que desde niña se mostraba inmensamente precoz en ese sentido y además obsesionada con su aspecto físico, a Santa le sorprenden más todos estos cambios.

Las tres novelas permiten un análisis muy rico en este tema. Al estudiar lo que estas mujeres ven y cómo actúan, queda al descubierto el culto a sí mismas. Las tres son muy conscientes de su belleza y saben que pueden usarla para manipular a los hombres. Cuando aparece el Jarameño en la vida de Santa, esta lo desprecia porque supuestamente le provoca miedo. Pero el Jarameño no está interesado en jugar el mismo juego que Santa y simplemente la deja tranquila. Santa, al observar que su pretendiente perdía el interés demuestra una serie de comportamientos destinados a llamar su atención: "esmeróse en prodigar a los señoritos que se la disputaban, halagos y mimos; se sentó encima de este, bebió en la copa de aquel" (137), pues según explica el narrador estaba "herida en su vanidad." La joven, ahora favorita en el burdel, esperaba más persistencia por parte del torero, la frialdad del Jarameño la tomó por sorpresa. Santa no estaba acostumbrada a que un hombre no se sintiera embrutecido por ella. Ella sabe que su belleza es admirada y deseada por todos. Tan es así que hasta una de sus compañeras, la *Gaditana*, se siente atraída por ella.

La novela es explícita en cuanto a la atracción de la *Gaditana* hacia Santa. Al igual que Nana con Satin es claro que se habla de atracción sexual hacia el mismo sexo, sin embargo Gamboa no materializa esta relación. La *Gaditana* llega al punto de meterse en la cama de Santa y besar su ropa, pero el rechazo por parte de Santa es definitivo (193). El narrador comenta que la preferencia por el viejo vicio crece en el prostíbulo, pero Santa a diferencia de Nana, nunca explora ese camino. Lo único que parece disfrutar es la atención. Tras dejar al Jarameño, Santa regresa a casa de Elvira, e indica que echó de menos a la *Gaditana*, que se había marchado comprometida con un empleado de aduanas. Gamboa no explora el lesbianismo con su

protagonista, pero se asegura de incluirlo en la novela como representación de la atracción narcisista. En el caso de la *Gaditana*, sintiéndose atraída por su equivalente y en el caso de Santa disfrutando del interés y admiración por su belleza.

La belleza de Santa es tal que las descripciones son múltiples y detalladas. Según Prendes, Gamboa por lo general no demora en las descripciones físicas de sus personajes principales, pero hace una excepción en Santa, cuyo hermoso cuerpo será morosamente descrito en varios pasajes de la novela, con una evidente intensión erótica (216). La descripción de Gamboa es propia del naturalismo, nos damos una idea a través de los ojos de Elvira:

Parecía aprobar las rápidas y fragmentarias desnudeces de Santa; un hombro, una ondulación del seno, un pedazo de muslo; todo mórbido color de rosa, apenas sombreado por finísima pelusa oscura. Cuando la bata se le deslizó y para recobrarla movióse violentamente, una de sus axilas puso al descubierto, por un segundo, una mancha de vello negro, negro... (85)

El tono de la escena revela una intención erótica además en términos del naturalismo, la descripción es detallada y orientada hacia el instinto. Recuerda las descripciones de Nana, que se enfocan en su carne y es su cabello. Santa sabe bien que su belleza singular es admirada por muchos. Al igual que en el mito de Narciso, esta belleza que le provoca una infatuación consigo misma y la separa de los demás es lo que la lleva a su eventual destrucción. Al dejar a Rubio Santa tiene una última noche como reina. El estudiante de dieciséis años es el último recuerdo feliz de Santa como cortesana favorita de la ciudad de México. Y el único amor honesto con el que aun cuenta es el de su amigo el ciego. Sabiéndose hermosa, Santa nunca considera corresponder el amor de Hipo. En principio, podemos argumentar que como sucede en *La desheredada*, el rechazo en este caso por parte de Marcelino, la lleva a rechazar a otros. Pero

después de ser rechazada no solo por Marcelino sino por su propia familia, por la iglesia, por el Jarameño, por Rubio, por La Tosca, e incluso por los burdeles más baratos en los barrios más horribles de la ciudad de México, las cosas cambian. Todo este rechazo destruye su orgullo y se ve obligada a llamar a Hipo y es así como se asegura una muerte un poco más digna. Gamboa utiliza esta analogía para demostrar el narcisismo de la clase poderosa de la ciudad de México y su desprecio hacia la clase desprotegida. Pero a la vez hace un llamado de atención, al igual que lo hace Galdós en cuanto a las consecuencias de un estilo de vida completamente hedonista y señala el camino autodestructivo que sigue el país.

##### 5) Violencia doméstica

Como hemos visto anteriormente la violencia suele ser un tema recurrente en la novela naturalista y *Santa* no es la excepción. La violencia contra las mujeres tiende a estar relacionada con el tema del honor pero en esta obra la idea de un ambiente hostil y violento permea el texto. Gamboa encuentra múltiples instancias en la novela para abordar este tema. Desde su primer día en el prostíbulo Santa percibe la hostilidad del ambiente en el que vive. El acoso de Elvira es un ejemplo de violencia, aunque más verbal que físico, que encontramos en el burdel.: “Santa cedió ante aquel alud de malas palabras que, a manera de látigos, se le enroscaban en el cuerpo; cedió ante aquella hidra que la acosaba, pronta a clavarle sus garras” (84). Se siente doblegada y vencida. Elvira la amenaza con el puño, con la mirada y con la actitud. Para Santa, acostumbrada a los mimos de su hogar, este es un cambio rotundo para su existencia. Este primer día en el burdel establece el tono para lo que será el modo de desenvolverse, relacionarse e interactuar de Santa de ahora en adelante. Excepto por la amistad que mantiene con Hipo, esta es una nueva dinámica a la que Santa deberá acostumbrarse, y desde su primera noche en su nuevo trabajo

aprende que al cliente que trae "plata" se le debe mantener contento sin importar cómo hable (89). Así es el negocio.

Santa se desenvuelve en su trabajo prósperamente, sin embargo nunca deja de sentir aprensión ante el trato que recibe de las personas en especial de los hombres. De sus primeras interacciones con el Jarameño, ya después de bastante tiempo en el burdel y no tierna al tipo de interacciones que allí se desarrollan, cuando él piensa que la joven lo aborrece, aprendemos que no lo aborrece sino que le tiene miedo (139). A pesar de estar acostumbrada a los malos tratos, Santa sabe que hay algo diferente en el Jarameño, pero aun así, como han hecho las protagonistas de nuestras otras novelas se va a vivir con él, pone casa. De esta cohabitación surge el caso más serio de violencia contra el personaje en la novela. Al igual que Nana e Isidora, Santa entra en una relación con un hombre de carácter violento. Si bien es cierto que es Santa quien incita a Ripoll, otro huésped de la casa donde vive con el Jarameño, y facilita la escena de infidelidad en contra del Jarameño, este último, reacciona de forma no necesariamente sorprendente, pero ejemplarmente naturalista. Gamboa hace una paralela entre el carácter del Jarameño y las fuerzas de la naturaleza: "las lavas del volcán, la ira que ciega y empuja, la necesidad de destrozarse, de pagar daño con daño" (246) y se refiere también a su herencia cuando califica su grito como "un alarido siniestro, gutural, del árabe del desierto que resucita en los interiores de su ser..." (247). Entendemos que el naturalismo en la novela no está limitado al personaje principal, sino que se extiende a otros personajes, empapa el ambiente y establece el tono de la novela.

La principal diferencia entre *Santa* y las otras dos novelas es que Gamboa introduce abiertamente el tema de la fe. La escena anterior, rotundamente naturalista, termina con casi un milagro, en el que el Jarameño no logra matar a Santa sino apuñalar el mueble donde se encontraba la imagen de la virgen. A partir de este momento, Santa huye y se esconde de su ex



amante pues tiene el mirar "preñado de homicidio" (248). Santa temía al Jarameño pues lo sentía capaz de cumplir sus amenazas (246). La Virgen se consolida como madre protectora y esta figura queda yuxtapuesta a la de la pecadora.

La situación de violencia doméstica en México no es diferente a la europea. De hecho está documentado en la historia que era un tema recurrente y que existía un precedente legal para manejarlo. Lisette Rivera documenta que a fines del siglo XIX

Jueces y abogados solían justificar el uso de la violencia ejercida por el hombre hacia la mujer en el seno familiar, sobre todo si se argumentaba el haber apelado a su derecho de corrección para reprender alguna conducta desafiante o equivocada de la cónyuge o amasia. El maltrato físico fue un hecho común en la vida cotidiana de muchas parejas y era tácitamente aceptado por la sociedad decimonónica, ya que se consideró que formaba parte implícita de la autoridad masculina y la sumisión femenina, ambos atributos propios de cada género (Rivera 3).<sup>109</sup>

Parece haber no solo un precedente legal sino también un tipo de entendimiento y tolerancia que las víctimas y los agresores manejaban: "En el caso de los varones ello significó - a semejanza de la época colonial - que si cometían el delito de homicidio en la persona de sus esposas o hijas por haberlas encontrado en tratos carnales con otro hombre o próximas a cometerlos, podían librarse de cualquier tipo de castigo siempre que no existiese premeditación" (Rivera 3). Santa queda atemorizada por el Jarameño, pero parece que se sobreentiende la dinámica de la violencia, y está confiada de que no la volverá a atacar: "pero ¿Y si el Jarameño al verla de nuevo, de nuevo intentara matarla?... ¡No, no la mataría ya!, esas cosas no se intentan

---

<sup>109</sup> Para ir más atrás en cuanto a la práctica de la violencia en las relaciones de género (siglo XVIII) se debe consultar *La historia secreta del género. Mujeres, hombres y poder en México en las postrimerias del período colonial* (1999) de Steve J. Stern. Para entender un poco del manejo de este tema en la prensa se puede consultar de Robert Buffington "La violencia contra las mujeres en el cambio de siglo" (2005).

dos ocasiones" (250) la primera reacción era de esperarse, pero una vez pasado el momento no la volvería a atacar.

Desde su llegada a la ciudad, el burdel es el lugar de refugio para Santa pero este trae consigo un ambiente de violencia. Un caso de violencia contra Santa difícil de imaginar y que no se materializa como el del Jarameño sería uno que se diera a manos de Hipo. Su amigo, el ciego, es el único de todos sus pretendientes que la ama incondicional y desinteresadamente. Hipólito es sincero y noble, y es el mayor protector de la joven, pero eso no lo hace inmune a Santa. Gamboa describe la rabia del ciego al darse cuenta una noche que Santa partía de la sala con un alquilador cualquiera, que probablemente, ni apreciaría el tesoro que se le entregaba. Santa tiene un poder casi destructivo similar al de Nana. Hasta el alma noble de Hipo se estremece con celos "¡como si la soberana desnudez de Santa tuviera el privilegio prodigioso de deslumbrar y herir hasta los ojos de los ciegos!" (183). Al igual que hemos visto en casos anteriores, los celos son la causa principal de violencia contra las mujeres y al igual que el Jarameño, Hipo, al pensar que Santa está con otro siente "grandes tentaciones de estrangularla, de causarle grave daño, así a él le pegaran cinco tiros o lo partiera un rayo" (183). La importancia de esta escena es que revela la violencia latente en los personajes. Como si fuera poco, hacia el final de la novela, Gamboa vuelve a narrar una escena en la que Hipo a pesar de su ceguera, forcejea e intenta violar a Santa, que se salva solo porque aparece Jenaro.

En las otras novelas vemos casos de violencia relacionados con temas amorosos, pero en Santa la violencia por celos sí llega a la muerte. Una escena en particular que involucra a Santa pero no implica violencia en su contra deja ver otro tipo de violencia. En el burdel el alcohol es cosa de todas las noches, pero una noche en particular Gamboa describe un homicidio a partir de

una borrachera y una escena de celos.<sup>110</sup> El mal beber de un cliente llamado Rodolfo, se convierte en violencia cuando Santa habla con otro. Gamboa indica que primero son los insultos verbales, después la actitud de desafío y después: “la visión roja, el milenarismo homicida, la incurable exigencia fisiológica de matar por matar” (273).<sup>111</sup> Los celos también llevan a los hombres a actuar en contra de otros hombres, no solo de las mujeres que generan estos celos. Gamboa aprovecha esta escena para hacer una crítica social y una mención a la religión. La misma escena es naturalista y no lo es a la vez. Según el autor: “un alcohólico de más y un hombre de menos. ¡Es el triunfo del Enemigo!” (272). Gamboa usa mayúscula en la palabra enemigo dejando ver de nuevo su acercamiento moralista a temas naturalistas. La novela está llena de violencia, pero curiosamente también llena de referencias a la protección, redención y perdón que predica el Catolicismo, lo cual la separa de las otras dos obras.

#### 6) La mujer como símbolo o mito: vida y muerte

Nuestro personaje, Santa, como prostituta, se convierte no solo en mito sino también en símbolo de su sociedad. A partir de todo el proceso de lo que vive desde el inicio de la novela hasta su triste final, Santa representa el fin del siglo XIX y la gran problemática del grupo que representa. En la novela el primer paso para que se convierta en mito es la apropiación de su nombre. Cuando las mujeres se convierten al oficio de la prostitución, explica Judith Walkowitz “women frequently acquired a new name.” Walkowitz explica que dentro del oficio funcionan como un colectivo, aunque se retiren de esta vida al acercarse a los treinta y siguieran otras vidas

---

<sup>110</sup> Ceballos describe una "riña a balazos" en la Maison Dorée protagonizada por Francisco Ibáñez, uno de los jóvenes aristocráticos mencionados anteriormente, y la caracteriza como "un escandalito social" (36). Esta anécdota revela la normalidad de estos casos de violencia y el poder del dinero para tapar o fácilmente olvidar estos episodios.

<sup>111</sup> Christopher Conway se refiere al asesinato como danza macabra y asegura que revela la corrupción del sistema judicial en el México de la época (420).

(373). Algunos de nuestros ejemplos son: Anna Coupeau – que se conoce como Nana e Isidora – ya no soy Isidora – que se desconoce como Isidora; que además de símbolo, se han convertido en mito.<sup>112</sup> Santa, sin embargo mantiene su nombre, pues más bien causa un tipo de morbo que le genera más comercio – temprano en la novela Pepa le explica riendo "Sólo tu nombre te dará dinero" (75). Joan Torres-Pou le da una doble importancia a su nombre en cuanto a lo que representa en la sociedad mexicana. En primer lugar, está ligado con la idea del sufrimiento, de soportar con abnegación. Esto, explica Torres-Pou, podría indicar la idea del sufrimiento al que está sujeto el sexo femenino.

El nombre Santa en un medio de prostitución transmite la idea de sacrilegio, y esto "dentro del contexto sociocultural mexicano, nos remite al mito de la Chingada y con él al de Malinche" (Torres-Pou 304).<sup>113</sup> El nombre de Santa es fundamental para la trama de la novela y a nivel simbólico para la función de la novela. Walkowitz también explica que al hacer la transición las nuevas prostitutas vivían una vida de ocio y tiempo libre y tenían un estatus de vida más alto (373). Tanto Nana como Isidora y al igual que Santa, cuando las cosas andan bien con los hombres viven en medio de lujos y beneficios que les permiten gozar de ratos de ocio. Esto le da un aire de importancia y un glamour a la figura y a partir de las imágenes que pintan los autores y permite que se consoliden como mito dentro del imaginario colectivo en sus sociedades. Según Torres-Pou, de acuerdo con el mito de la Malinche que traiciona a los suyos y da preferencia a los blancos, Santa se deja seducir por elementos foráneos.<sup>114</sup> Primero por un

---

<sup>112</sup> Curiosamente al igual que Isidora, Santa también se despoja de su nombre. En el último burdel donde llega se ve forzada a cambiar su nombre a Loreto (328). A la hora de su muerte regresa a su identidad original, Santa. Igualmente, Isidora, después de haberse despojado de su identidad, reaparece en otra novela, *Torquemada en la hoguera* (1889) y ha regresado al nombre Isidora.

<sup>113</sup> Cypess propone que este es un símbolo textual tan presente en el imaginario cultural que influye en la relación del lector con el texto.

<sup>114</sup> En la novela hay una importante cantidad de personajes españoles que representan lo extranjero. Esta presencia española en México es una conexión interesante para este estudio porque revela el contacto entre las dos sociedades y justifica la relación entre *La desheredada* y Santa. Pero también es importante dentro de la obra por lo

militar y más adelante Santa prefiere la vida que le da el sistema económico de la alta sociedad capitalina como el Jaraméño, que es extranjero, y el resto de su clientela burguesa (304). Todo esto justificado por el determinismo de su sangre de muy vieja lascivia.

Gamboa describe un momento clave en el triunfo de Santa que la lleva al estatus de mujer-mito como lo hace Zola con Nana. La escena en que Santa permite que los miembros del Sport Club la desnuden y la bañen con champagne en un cuarto privado en la Maison Dorée nos remonta a la escena en *Nana* donde la joven actriz aparece ante el público en el Teatro Variedades y su túnica acentúa su figura mientras deja entrever el seno.<sup>115</sup> Nana no aparece completamente desnuda, sin embargo en el momento encarna a Venus, diosa asociada con el deseo ante la audiencia completa de un teatro. Santa, sí se desnuda completamente, pero ante un público reducido y en relativa privacidad. Gamboa la llama Friné, refiriéndose a la cortesana griega que sirvió como modelo para las estatuas de Praxíteles. La importancia de ambas escenas es que lanzan al estrellato a ambas jóvenes al poner sus nombres en boca de todo el mundo. Ambos autores utilizan figuras clásicas conocidas con quien hacer equivaler estas dos jovencitas que se establecen como cortesana del momento y cuyo nombre las sobrevive.

Prendes asegura que dentro de los personajes colectivos dentro del naturalismo latinoamericano, el modelo de personaje que cobra más importancia es la prostituta. La prostitución es el destino de la mujer pobre en varias novelas, pero explica que no siguen el patrón de Nana de Emile Zola.<sup>116</sup> Según Prendes el personaje zolesco tiene una perversión

---

que significa lo foráneo. Elvira, doña Nicasia, Ripoll y el Jaraméño son algunos que no siempre presentan lo español con la mejor luz. Daniel Gier en "El elemento español en Santa, de Federico Gamboa" explora la importancia social y política de esta presencia española en la novela.

<sup>115</sup> Ceballos documenta que el restaurante Maison Dorée no era "ni barato ni caro, ni bueno ni malo, ni fu ni fa; pero con una concurrencia escogida que dejaba buen dinero al dueño. No obstante la corrección habitual de la clientela, solían desarrollarse en él escándalos cuando los calaveras elegantes invadían sus salones después de haber tomado licor" (125).

<sup>116</sup> Algunos ejemplos son *Juana Lucero* (1902), *Santa* (1903), *Las impuras* (1919), *Nacha Regules* (1919).

natural, y las prostitutas de la novela hispanoamericana son jóvenes bondadosas y desgraciadas cuya inocencia es destruida por un amor desgraciado (220). El caso de Santa tiene algo de esto pero Santa también comparte cierto nivel de complicidad y perversión. Se puede argumentar que la joven no tiene otras opciones más que la prostitución como estilo de vida y que está socialmente determinada a caer en esto, sin embargo una vez en este medio, disfruta la atención la admiración y hasta el sexo. Santa incluso incita a Ripoll para engañar al Jarameño, lo cual nos revela un cierto nivel de cinismo de su parte. A esto se refiere Gamboa con las alusiones a sus antepasados. Lo más curioso del personaje y quizá lo más realista, que la acerca más a ser una representante y un símbolo social, es que lo disfruta y se avergüenza de ello. Santa se va de casa y contempla sus posibilidades “ya que no había tenido valor de arrojarse al río de su pueblo, que le brindaba muerte, olvido, la purificación quizá, y sí había tenido la desvergüenza de tirarse a este en que ahora se ahogaba, tan nauseabundo y sucio, ¿debería acabar de ahogarse y de perecer en el revuelto limo de su fondo!” (123). Santa revela una constante lucha interna entre su estilo de vida y su moral, de la cual a fin de cuentas no se puede desprender. La vida privada de Santa se convierte en real y común, adquiere el valor de la vida de cualquier persona.

En otra instancia importante en la novela la figura de Santa se convierte en entidad pública. Durante la celebración de la Independencia, Santa quiere ir a pie al desfile y no en un carruaje como sus compañeras españolas (143) ilustrando que es pueblo y que esta celebración es del pueblo. Santa no se siente separada en su identidad de otros ciudadanos. Se siente orgullosa de su identidad y no puede despojarse de ella. Según Salvador Oropesa, el hecho de que Santa, mestiza, sea la más popular en un burdel de blancas simboliza el fin de las relaciones premodernas esencialistas (630). Oropesa argumenta que esta escena supone la apoteosis de Santa como prostituta del mismo modo que el grito por el presidente Díaz supone la apoteosis

del dictador en su carrera pública y la de México como nación moderna (631). Santa representa hasta cierto punto la traición de su clase al escoger desenvolverse en un mundo burgués, de blancos y extranjeros, pero también representa el inicio de una nivelación entre las clases, y al igual que Nana, funciona como vengadora.

Además de mucho de su vida, Santa tiene similitudes con Nana en su muerte. La belleza de esas mujeres mitificadas termina en una destrucción total, Nana con la cara deformada por la varicela y Santa con el cuerpo completamente desgastado por el alcoholismo y eventualmente destruido por el cáncer. La diferencia es que en el caso de Nana demuestra la inevitabilidad asociada con el naturalismo zolesco mientras que el caso de Santa parece ser más bien un castigo divino, diferencia fundamental que exhibe la obra de Gamboa.<sup>117</sup> La presencia del catolicismo en la obra desde las primeras páginas hace pensar que el final de los días de Santa es consecuencia directa de su estilo de vida. Para mantener el tono científico en la obra, Gamboa presenta los hechos de manera tal que el lector entiende la evolución de la enfermedad de Santa. El cáncer en el útero no es solo una consecuencia de la vida pecaminosa de una prostituta, sino también de la falta de atención médica.

Santa había descuidado el control de su libreta y hacia el final ni siquiera tenía una.<sup>118</sup> Nuevamente Santa se convierte en la vocera de todas las de su clase al revelarse en contra del orden social y el control rehusándose a someterse a los exámenes médicos que debían realizarse las prostitutas. Queda claro que había "hostility toward the speculum examination on the part of

---

<sup>117</sup> Irene Gammel explica: "Sexuality in naturalism is shown to erupt in the social network as a destabilizing force, but it is as often contained in social institutions such as the family [. . .] Sexual excess is controlled through bodily punishment" (19).

<sup>118</sup> La tarjeta de registro (o ausencia de) era parte fundamental de la identidad de una prostituta. Gilfoyle explica en términos generales la necesidad de regular o registrar a las prostitutas por razones de orden social y sobre todo de salud pública. Además aclara que eventualmente los médicos reemplazaron a la policía en la implementación de este control (122). Prueba de esto es que en *Nana* (1880) vemos que las chicas del bulevar le temen y huyen de la policía por la falta de libreta o irregularidades con la misma, pero en *Santa* (1903) ya el control de la libreta se ha convertido en un asunto de interés médico.

registered women, who referred to the doctors' speculum as the 'government's penis.' Prostitutes clearly interpreted the speculum as a voyeuristic and degrading act, one that inflicted mental and physical pain on the female sufferer" (Walkowitz 377). El examen era visto como una violación instrumental (378) aunque similar a la naturaleza de su oficio, un tanto menos voluntario. Santa para evitar este dolor deja de ir al médico y se enferma, lo que la convierte en una violadora del orden moral y del orden social de su tiempo. Por el contrario todo el sufrimiento y el dolor que vive al final de su vida, cumplen el propósito de purificación espiritual que usualmente se encuentra en las vidas de santos. La obra de Gamboa exhibe una presencia católica mucho más evidente que *La desheredada*. Por lo cual el castigo divino es inminente, no así en la novela española, ni en la francesa en la cual la religión es más bien un tema risible. Aunque Gamboa haya decidido incluir la religión como un tema en su novela, no deja de preocuparse principalmente con los elementos naturalistas.

Prendes lo justifica de la siguiente manera: "Federico Gamboa, quien por lo general no se demora en las descripciones físicas de sus personajes (o se las ahorra por completo) hace una notoria excepción en Santa, cuyo hermoso cuerpo será morosamente descrito en varios pasajes de la novela, con una evidente intensión erótica que al mismo tiempo se presta al contraste final con el arruinado cuerpo de la prostituta que muere en la sala del quirófano" (216). Parece que la intención de Gamboa es combinar ambos elementos como partes fundamentales de su obra, retando así las reglas de Zola y creando una nueva versión de naturalismo mexicano con estilo propio. El naturalismo propone una representación realista de la sociedad y la sociedad mexicana de la época era católica. La observación científica y objetiva de ese medio no podía excluir ese factor fundamental.



La crítica de Gamboa a la sociedad porfirista, a pesar de ser partidario de Díaz, es inevitable. La hipocresía de la sociedad en cuanto al catolicismo es importante, el morbo y la doble moral son evidentes. Pero más importante es la crítica que se le hace a la dirección que ha tomado el país y a la terrible brecha que se ha abierto entre clases sociales donde la modernidad y la prosperidad solamente benefician a unos pocos. John Brushwood explica que al igual que México, Santa "optó por un determinado camino hasta que, habiendo llegado a un lugar sin retorno, encontró que era más fácil – casi necesario – tomar por el mal camino que regresar" (278). La comparación entre Santa y el país la convierte además de representante de todos los de su clase, en un símbolo del México del Porfiriato.

## **Conclusión**

Después de la lectura de las tres novelas resulta imposible no percibir la cantidad de conexiones entre ellas. Pero un estudio detallado nos ha permitido reparar en detalles que revelan información importante sobre cada una y sobre las conexiones entre las mismas. Hemos aprendido que por su momento histórico y la influencia del positivismo las novelas están ligadas en estilo. Si bien Zola es reconocido como el líder de la escuela naturalista, las ideas del positivismo circulaban entre los grupos intelectuales provocando que otros autores se atrevieran a experimentar con estas ideas en la literatura sin buscar hacer copias de la obra del francés. El elemento más importante que estas tres novelas tienen en común es sin duda alguna que las tres se desarrollan en momentos decisivos para la sociedad a la que pertenecen. El Segundo Imperio en París, la Restauración en España y el Porfiriato en México son momentos que marcan la vida de una nación. Tener novelas que representan esos momentos no solo ilustra una época sino que también documenta su historia. Además, mitifica a los personajes de dichas novelas y los inmortaliza como parte del imaginario colectivo de la nación. Estos personajes tienen una serie de características que permiten que el lector los identifique con la sociedad que representan. A través de los seis temas que hemos estudiado nos damos cuenta que muy a su manera, pero siempre siguiendo el modelo naturalista, Zola, Galdós y Gamboa han creado novelas que trascienden el tiempo y permiten entender lo que verdaderamente fueron estos momentos históricos. Además el español y el mexicano han sido exitosos en producir novelas naturalistas que no son copias exactas del modelo francés sino que permiten ver la realidad de sus países en

cada una. Se puede decir que Galdós propone y desarrolla un naturalismo español y Gamboa un naturalismo mexicano.<sup>119</sup>

La forma de plantear el tema de herencia biológica es una de las diferencias más palpables entre las novelas. Cada autor aborda el tema de manera distinta pero siempre manteniéndose dentro de los postulados del naturalismo. Con *Nana*, Zola logra demostrar una vez más la fuerza de la genética que ha venido desarrollando en su serie Rougon-Macquart. Nana hereda el gen de destrucción que llevan en la sangre sus parientes y que se ve representado en tantos personajes a lo largo de su obra. Mientras otros de sus familiares destruyen a terceros con violencia o se autodestruyen con alcohol, Nana acaba a los hombres con los que se relaciona. Desde la ruina económica y la total decadencia moral hasta el suicidio, absolutamente todos los amantes de Nana se ven afectados por la "mosca de oro" que tras su belleza esconde la podredumbre que lleva dentro. Al leer *Nana* notamos como poco a poco lo lleva todo a la ruina, pero al leerla como parte de una serie se entiende verdaderamente la magnitud de esta fuerza invisible que corre por las venas de su familia.

En *La desheredada*, Galdós explora el tema de la herencia, pero no lo enfatiza al grado de Zola. De hecho, los giros en la trama con respecto al "caso" de Isidora distraen un poco con respecto a los rasgos que pueden ser hereditarios. Durante una buena parte de la obra el lector no sabe a ciencia cierta si Isidora es Rufete o Aransis. El autor pone a Isidora dentro de una familia de ilusos, locos y soñadores. Incluso propone la epilepsia de Mariano como un mal psicológico heredado. Sin embargo, no da evidencia suficiente para afirmar que los delirios y obsesiones de

---

<sup>119</sup> Pattison indica que el naturalismo español es tal, que se desarrolla en un sitio determinado en una época histórica precisa en que los personajes son el producto del medio ambiente y el momento histórico (128). Además tiene una orientación espiritual incipiente (146), es menos hermético que el de Zola, debe serlo para proporcionar una representación objetiva de la realidad que representa. Según Prendes la novela naturalista mexicana es tal que nunca se desprende de la tesis y al igual que en España es anticlerical (*La Novela Naturalista de Gamboa* 40).

Isidora sean consecuencia de la herencia. Galdós se inclina hacia el determinismo ambiental en vez de biológico y enfatiza las lecciones que se le han inculcado a la joven desde pequeña. Tanto su padre con sus delirios de grandeza en el gobierno y su tío el canónigo con sus excentricidades como las novelas que lee vorazmente Isidora influyen su iluso deseo de ser aristócrata.

Después de leer el trabajo de Schnepf acerca de los manuscritos, nos damos cuenta que los borradores de Galdós contenían una versión del naturalismo más enfocada en la herencia, sin embargo a la hora de publicar, Galdós decide presentarle al lector un naturalismo enfocado en el ambiente y la educación que ha recibido. En 1968 Eamonn Rodgers se refiere a *La desheredada* en el contexto del clima literario en el que fue escrita. Define la polémica acerca del naturalismo en España como cáustica, pues la mayoría de críticos españoles rechazaban lo determinista y pesimista de Zola. Sin embargo aclara que fue interpretado por algunos escritores como una alternativa a la novela que evitaría los extremos de idealización sentimental y los temas sórdidos aun presentes en la década de los setenta y que más bien pintaría una imagen más acertada de la realidad (286). Rodgers destaca como principal diferencia entre el naturalismo zolesco y el galdosiano el desarrollo del determinismo, y resalta el didacticismo del español, pero enfatiza lo innovador de la novela galdosiana y su valor en cuanto a la riqueza de posibilidades artísticas que se apartan de la tradición romántica: “everyday social life, as a network of relationships in which one person’s destiny impinges on another’s, was a richer source of artistic material than ideological tensions within small groups of people” (297). Del interés de Galdós en lo cotidiano emergen sus mejores obras. A partir de esta fusión de ideologías podemos hablar de un naturalismo español, que resalta algunos elementos necesarios y opaca otros para alcanzar el nivel que buscaban los grandes novelistas de la época. Galdós resalta la educación - utilizada incorrectamente - en el caso de Isidora con todas las falsas ideas que le han inculcado y a la vez

escribe una novela altamente didáctica ilustrando lo que considera una buena práctica, pues el lector de *La desheredada* para entender los detalles de la novela, debe ser crítico y estar comprometido y al tanto, con la sociedad y acontecimientos diarios. Debe ser hasta cierto punto autodidacta. No es coincidencia que le haya dedicado esta novela a los maestros. Creemos que el autor lo hace de esta manera para lograr una mejor representación de su realidad. Galdós se da cuenta del problema en la mentalidad de los españoles y lo pone en evidencia en esta obra. Así, entendemos que el naturalismo español refleja acertadamente su sociedad y a la vez critica sus debilidades.

A diferencia de los dos anteriores, Gamboa prácticamente obvia la influencia de la herencia biológica de su obra. La menciona un par de veces y de manera aislada pareciera que para cumplir con la teoría naturalista, sin embargo estas breves referencias a la genética no aportan mayor cosa a la novela. Gamboa, al igual que Galdós, propone el ambiente como factor determinante casi absoluto. Concordamos con De la Torre cuando dice que:

It is significant that the element of heredity, as a deterministic factor, has awakened little interest in Spanish American Naturalism; it is seldom found outside of the novel of prostitution, and even here it appears only in a half-hearted manner. The general trend has been to concentrate on the study of the individual in terms of his environment, embracing his problems as well as local color and flavor. (150)

Sabemos que el autor es porfirista, pero que también es crítico de la realidad social del México del momento. Uno de sus principales focos de interés es el ambiente en sí. Con su obra, Gamboa argumenta que la caída de Santa desde su exitoso debut en la gran ciudad hasta la baja prostitución y enfermedad son consecuencias de una sociedad hipócrita, consumista y

despreocupada. La presencia de los militares en el pueblo que produce el encuentro entre Santa y Marcelino, la fábrica que emplea y casi esclaviza a los hermanos de Santa, el burdel y su función en la ciudad de México son todas manifestaciones del ambiente opresivo que se vivía bajo el lema de "orden, paz y progreso" que según Guadalupe Pérez-Ansaldo es una falacia compartida por la alta sociedad mexicana (2). El sistema es en realidad determinista, asegurando un futuro mejor solo para unos pocos y condenando a la miseria y sufrimiento a tantos como Santa.

Estrechamente ligado al tema del determinismo biológico o ambiental encontramos en las tres novelas la problemática del espacio. Los tres autores deciden ubicar sus novelas en la ciudad capital de cada país. Podemos asumir que Zola, Galdós y Gamboa estaban conscientes del apresurado crecimiento de las ciudades hacia el fin de siglo y de todos los problemas que esto causaba. Los tres autores trabajan la dicotomía campo/ciudad insinuando que el campo es un lugar de pureza y la ciudad uno de corrupción. Hemos visto que en los espacios varían en las novelas pero esencialmente vemos dos escenarios. En el caso de Nana, vimos como el campo no es más que una distracción, su patología heredada generación tras generación sigue dentro de ella, simplemente se manifiesta de modo distinto. El campo fue el sueño de su madre y un lugar de "limpieza" para su padre, pero Nana se mantiene igual de degenerada que en la ciudad y eventualmente decide regresar. París es el verdadero escenario de esta joven actriz. Desde el teatro hasta el bulevar Nana se apodera de todos los espacios de esta ciudad y todos estos espacios son corruptos, llenos de hipocresía, vicio y degeneración.

En *La desheredada* el espacio urbano es igualmente importante. El séptimo capítulo de la novela se titula "Tomando posesión de Madrid". Este título sugiere que al igual que Nana, Isidora se apodera figurativamente de esta ciudad. En ese capítulo vemos a Isidora comprando chucherías en la calle, y soñando con el día en que sea alguien importante y pueda comprar a su

antojo. Su primer intento es a través de la Marquesa de Aransis, su supuesta abuela, pero al ver este intento fallido Isidora continúa intentándolo por medio de sus amantes. Empezando por Joaquín Pez y hasta llegar a Gaitica, quien la deja tan desmejorada, que su única opción para tomar posesión de Madrid es salir a las calles y adueñarse de ese espacio. Pattison explica el buen uso del naturalismo por parte del autor en cuanto a la observación de la realidad. Galdós sitúa *La desheredada* en escenarios conocidos con calles citadas por sus nombres como calle Hernán Cortés o calle de Hortaleza (126). Además, hace uso de lugares con importante valor simbólico para agregar valor a ciertos pasajes. El manicomio, la fábrica, lo arrabales y la pared donde mataron a Prim son escenarios clave para entender a los personajes y sobre todo para entender el valor figurativo que Galdós busca lograr con esos momentos. El tiempo de Isidora en el campo es corto, pero sirve para alimentar sus ilusiones. En cuanto puede regresa a Madrid pues igual que Nana, es allí donde verdaderamente pertenece el personaje. Prendes asegura que la novela española guarda del naturalismo la ambientación, pero la tendencia es a la introspección en los personajes (*La novela naturalista de Federico Gamboa* 35). Por esto, muchas veces encontramos a Isidora *pensando*, sea en su habitación o mientras se encuentra presa, el lugar deviene secundario porque el autor se enfoca en como Isidora intenta constantemente reconciliar la realidad con lo que se le ha enseñado. Vemos que muchos de los escenarios de *La desheredada* se encuentran también en *Nana* y en *Santa*, pero como ya hemos discutido, el énfasis que hace Galdós se encuentra en otros aspectos.

El caso de Santa es un poco distinto porque Gamboa sí enfatiza en la inocencia que se vive en el campo y la perversión de la ciudad. Santa no deja su pueblo voluntariamente sino que es expulsada. Al llegar a la ciudad sin otro plan que trabajar para Elvira, vemos el proceso de cambio en Santa. La ciudad y específicamente el burdel son los espacios que se encargan de

degenerar el personaje de Santa, dándole más fuerza aun a la propuesta de Gamboa de un determinismo ambiental. Al igual que Galdós, Gamboa utiliza ciertos espacios con valor simbólico como la fábrica y el burdel pero este, con el fin de denunciar la hipocresía del Porfiriato, que prometía progreso pero solo para unos cuantos: "The brothel is the central metaphor of female consumption, but other industrial-age institutions also function in a similar manner. The workers devolve into 'bestias humanas' consumed by the factory, the monstruo insaciable y cruel devoradora de obreros" (Castillo 184). París, Madrid y la ciudad de México se ven representados como espacios de perdición donde no hay esperanza de una vida mejor ni para los ricos en sus casas ni para los pobres en sus fábricas y arrabales. Son espacios corruptos y además corrompen. Alexander C. Hooker comenta que al igual que Galdós, Gamboa cumple con los requisitos del naturalismo que propone Zola, pero ambos se enfocan en el componente espiritual como parte fundamental de sus personajes. Explica que por los temas, la documentación, el determinismo, la técnica y los ambientes es evidente que las novelas de Federico Gamboa son naturalistas. Sin embargo, en su preferencia por el ambiente de la ciudad de México y en su idealismo, Gamboa se parece a Pérez Galdós con su sátira de los vicios de Madrid (43). Afirma que por el tono religioso e idealista de alguna de sus obras y por la moralidad de todas, el novelista mexicano tiene mucho de realismo y aun de romanticismo por su actitud personal y subjetiva, pero no nos enfocamos en este aspecto de su obra, sino en la cercanía a la realidad que propone el naturalismo. La obra de Gamboa reproduce la realidad mexicana de su época e incluye los aspectos espirituales de ella. Emplea como Zola el método científico de la experiencia pero no excluye la espiritualidad. No insiste tanto como el novelista francés en la herencia de defectos fisiológicos pero sí señala la influencia de las pasiones y del ambiente social. En la mayoría de las novelas de Gamboa, el protagonista no se salva sino que se



destruye física o moralmente (Hooker 43). Esto no solo es un paralelo con la destrucción de algunos espacios en la ciudad de México sino que también enfatiza la creencia en la salvación a través del sufrimiento. El sufrimiento de Santa la mitifica, y la convierte en un ejemplo de la purificación que viene con el sufrimiento. El personaje adquiere un estatus de ejemplo para la gente a la que representa.

Esta degradación es el resultado de la influencia negativa que los espacios urbanos ejercen en las jovencitas. Va de la mano con el determinismo ambiental anteriormente mencionado y se convierte en el destino inevitable de estas mujeres que en realidad, dadas sus circunstancias, no tienen otra opción. Las protagonistas de nuestras tres novelas terminan en la prostitución con detalles distintos, pero comparten esencialmente la misma historia. El caso de Nana es interesante porque podemos prever su destino desde su infancia en *L' Assommoir* y en efecto se cumple al igual que el destino trágico de su madre y demás miembros de su familia. La tara que marca su vida desde niña se manifiesta en una sexualidad destructiva. Esto hace que para satisfacer sus deseos y vanidades se aproveche de los hombres y los utilice fríamente sin importar el efecto que esto tenga en ellos y sin darse cuenta del efecto que puede tener en ella. Zola enfatiza en la novela la influencia de la herencia biológica, la perversión que lleva en la sangre, el vicio y los malos ejemplos que influyen su desarrollo. Además, la influencia del ambiente en que se desenvuelve intensifica su patología.

El caso de *La desheredada* es el más sutil de los tres. El autor es muy cuidadoso a la hora de presentar la caída de Isidora en la prostitución. De hecho, Galdós no utiliza la palabra prostituta ni ningún otro equivalente. El lector debe ir descubriendo poco a poco y atando cabos, desde las insinuaciones de doña Laura con respecto a la cantidad de agua que Isidora usa para lavarse y el comentario de Miquis de que debería vivir en París, hasta entender que Isidora cae en

un ciclo de relaciones por interés y que en realidad se está prostituyendo.<sup>120</sup> Galdós no enfatiza la naturaleza sexual de estas relaciones, simplemente la sugiere para que el lector una los puntos.<sup>121</sup> Aun al final de la novela cuando Isidora renuncia a su nombre y asume una nueva identidad afirmando que todavía vale mucho el autor es discreto en su forma de expresarse.

Gamboa es el único de los tres autores que se expresa abiertamente sobre la prostitución como un acto capitalista y la caída de Santa en este estilo de vida como una necesidad. Aunque Bordenave defina su teatro como un lupanar, Zola maquilla la vida de Nana con fiestas o paseos a cambio de joyas y regalos. Galdós propone una Isidora que juega a la casita con varios hombres a cambio de su protección. Pero Gamboa es más audaz cuando propone una protagonista que sabe que es guapa y vende su cuerpo, o lo alquila al mejor postor. La novela a diferencia de las otras dos no sigue un orden cronológico sino que comienza cuando Santa ya es prostituta bien establecida en el burdel y es más adelante que se revela cómo llegó ahí. Sin embargo al leer sobre su pasado salen a relucir ciertas prefiguraciones que refuerzan la inevitabilidad de los hechos. Con la caída de Santa en la prostitución Gamboa denuncia una sociedad hipócrita que critica la prostitución pero la fomenta. Esta doble moral va ligada con la identidad religiosa de México que Gamboa no puede omitir de su obra si va a hacer una representación fiel a la realidad. El morbo y la doble moral son parte fundamental de esa sociedad. Recién llegada Santa a casa de Elvira tras su primer encuentro con Pepa, esta predice: “Sólo tu nombre te dará dinero” (75). La sociedad corrupta de la capital mexicana encontraría

---

<sup>120</sup> Herve Maneglier en *Paris Imperial: la vie quotidienne sous le Second Empire*, asegura que París era el parque de atracciones (sexuales) de Europa y que los extranjeros venían a París a divertirse (94).

<sup>121</sup> Linda Willem explica que la información relacionada con la clase, género y características geográficas del público de Galdós está basada en niveles de alfabetización. En el caso de su segunda manera su audiencia era en mayoría "male, largely urban, familiar with literary conventions and genres, knowledgeable about current and historical events, and aware of behavior deemed acceptable or unacceptable according to gender of class lines" (28). Debido al ascenso de la burguesía, este grupo de lectores (as) formaba parte de una sociedad en medio de cambios sociales, económicos y políticos que podían ver representados en la novela.

divertido encontrar a Santa en una de esas casas. Con respecto a este tema Gamboa se asemeja mucho más a Zola en la crudeza y en lo gráfico de su prosa. A pesar de incluir temas de moral y religión, Gamboa hace una representación fiel a la realidad de la problemática social del momento sin omitir detalles. Galdós es mucho más discreto en el manejo de ciertos temas como la sexualidad. Esto además de ser una característica de su estilo, revela una sociedad que no estaba lista para aceptar este tipo de representación de su realidad.

Otro tema importante que llama la atención en las tres obras es la obsesión de las protagonistas con sí mismas. En *Nana* y *La desheredada* ambas protagonistas están obsesionadas con los vestidos, joyas, lujos y formas de embellecerse. En *Santa* no se discute el lujo como un interés especial de la joven, pero sí su conciencia de su propia belleza. Nana, Isidora y Santa son jovencitas de belleza singular, reconocida por otros y por sí mismas. Las tres tienen muy claro cuál es el valor de esta belleza y los beneficios que les ofrece. Todas presentan cierto grado de actitud narcisista, lo cual revela un tema que anteriormente no se relacionaba con el naturalismo. Con respecto al mito de Narciso, sabemos que existen varias versiones, pero la idea esencial de la fábula es que el joven Narciso muere solo al no lograr salir del enamoramiento con su propia imagen que vio reflejada en un espejo de agua. Es a partir de esta idea de muerte solitaria, que podemos relacionar este mito con las tres novelas anteriormente mencionadas. El tema que interesa es aparte de la fascinación con su propia imagen, es la incapacidad de salir de ese estado de ensimismamiento que eventualmente lleva a la propia destrucción. Hemos visto como en las tres protagonistas la fascinación con su propia belleza causa más placer que cualquiera de las relaciones que mantienen con diversos hombres. Georges Bataille diferencia el eroticismo y la actividad sexual y afirma que "Eroticism, unlike simple sexual activity, is a psychological quest independent of the natural goal" (11). En los tres personajes encontramos que el eroticismo es

más bien lo que Ellis llama "auto-eroticismo" o sea narcisismo. En términos del naturalismo, el narcisismo parece ser una fuerza innata en estas jóvenes que las determina. A la vez el narcisismo les impide preocuparse por más de un corto tiempo por otros o por algo que no sea su propia satisfacción. Nana, Isidora y Santa buscan constantemente su propio placer, bienestar, satisfacción y cumplir sus propios caprichos. No les importa mucho si destruyen a otros para lograrlo y tampoco se dan cuenta de que eventualmente se destruyen a ellas mismas. De la mano del narcisismo encontramos en las tres novelas mención del lesbianismo. Como prostitutas las tres jóvenes estaban en contacto con cantidad y variedad de hombres, sin embargo el narcisismo sugiere una falta de interés en el sexo opuesto. Stephanie Libbon explica "narcisism emphasized the precariousness of men" (57). En realidad Zola es el único que verdaderamente explota el tema en *Nana*; en *La desheredada* y en *Santa* se sugiere pero nunca se materializa. El francés desarrolla el tema como parte de la degeneración moral y sexual de Nana y es bastante explícito al respecto. Sin embargo, Galdós y Gamboa son un poco más conservadores con lo que escriben posiblemente por el nivel de religiosidad de su audiencia y por vivir en sociedades reconocidas como machistas.

La doble moral de las sociedades española y mexicana se ve denunciada precisamente a través de los detalles que los autores incluyen y los que omiten. El lesbianismo es un tema tabú pero la violencia doméstica es cuestión de todos los días. Al igual que Zola, Galdós y Gamboa tratan la violencia como uno de los temas del naturalismo. Zola discute la violencia en varias de sus obras, pero para nosotros es de especial interés la violencia doméstica que colma la vida de Nana. Desde *L'Assommoir*, vemos como la vida de Nana está llena de violencia y maltratos tanto en su casa como en las de sus vecinos. Nana crece con este patrón y no es de extrañar que

lo perpetúe como víctima más adelante en su vida. Zola aborda el tema cuando Nana vive con Fontan y el abuso es constante, pero nadie se alarma porque lo toman como normal.

Galdós escoge otras escenas para representar la violencia. El personaje de Mariano, por ejemplo, está constantemente inmerso en situaciones de violencia. *Paloconojos* sufre agresiones por parte de su marido pero son tomadas a la ligera, demostrando nuevamente lo común de esta dinámica. La violencia se mantiene lejos de la protagonista casi hasta el final de la novela. A excepción de una pequeña paliza a manos de la Sanguijuelera, Isidora no es víctima de violencia sino hasta su relación con Gaitica. Cuando este le corta la cara, es cuando se termina la relación, y el incidente es calificado como bastante grave. Podemos inferir que el uso de armas, así sean armas blancas, es la diferencia entre lo que se considera normal o aceptado y lo que no.

En *Santa* el autor presenta casos de violencia entre hombres, estimulados por el alcohol, pero también en contra de Santa. Gamboa deja ver como los celos motivan a muchos a actuar de forma violenta. Santa recibe este comportamiento por parte del Jarameño cuando esta le es infiel, y sorprendentemente por parte de Hipo, cuando este intenta violarla. En estos pasajes de violencia en la novela encontramos dos elementos importantes de la cultura mexicana del momento. El primero es la religiosidad, pues ante el ataque del Jarameño lo único que la salva es - según él mismo - una imagen de la virgen sobre la cómoda que recibe la hoja de la cuchilla con que la ataca. A través de esta escena el autor revela parte de la cultura mexicana que no es tradicionalmente estudiada dentro del naturalismo pero que es parte fundamental de la identidad local. El segundo es la apatía ante la violencia hacia las mujeres cuando se trata de crímenes pasionales. En el caso de Santa, parece impactar aún menos por su oficio, se entiende que estas transgresiones son parte de lo que tiene que sufrir por su estilo de vida. Las tres protagonistas se encuentran en una posición de desventaja al depender económicamente de los hombres pues

fácilmente se convierten en propiedad y por ende en víctimas. Además su estilo de vida está estrechamente ligado a los celos y hemos establecido que los crímenes por celos son altamente tolerados.

Hablar de su estilo de vida nos lleva a analizar lo que le provoca a cada una su muerte. Este tema se maneja de manera muy diferente en las tres novelas. La *muerte* de cada una representa algo importante dentro del naturalismo porque pone fin al proceso del desarrollo de un personaje que ha sido determinado de una u otra forma. En el caso de Nana, que crece rodeada por vicio, suciedad y adulterio, y se desenvuelve en un medio similar, es de esperarse que su fin tenga cierto nivel de autodestrucción. Sorprendentemente la muerte de Nana es a causa de viruela. No sabemos ni cómo ni dónde contrajo esta enfermedad, pero es interesante que no esté ligada con un tema sexual, que parece ser el eje de su vida. Zola enfatiza la belleza de la joven a lo largo de su vida y lo grotesco de su apariencia en el momento de su muerte. Lo más importante de la muerte de Nana es como simboliza la situación de Francia en el momento. La escena en que Nana se encuentra en un cuarto de hotel acompañada por el conde Muffat, y su legendaria belleza está destrozada por la viruela, es paralela a la de un grupo de hombres que marcha gritando "¡A Berlín!" aludiendo a la guerra contra Prusia que marca el final del Segundo Imperio. La fecha de nacimiento de Nana y su muerte calzan perfectamente con este período político confirmando la importancia simbólica de la joven. Entendemos que Nana representa el Segundo Imperio y al morir sin descendencia entendemos también que no hay esperanza para el imperio. La aristocracia también está acabada, hemos visto una nivelación social representada al final de la novela por el conde Muffat, que es en realidad quien se ve más afectado por la muerte de la actriz. Según Walkowitz el vivir egoístamente y no dejar un legado sobre todo en forma de nuevos ciudadanos entorpecería la consolidación de la República, pero hemos visto a través de

los Rougon-Macquart que esta raza infectada parece autodestruirse, evitando así la perpetuación de sus taras a la nueva sociedad.

La muerte de la protagonista en *La desheredada* no es literal pero no deja de ser el fin de algo importante. Galdós titula el capítulo XVIII de la segunda parte "Muerte de Isidora. Conclusión de los Rufete" y aunque sabemos que es una muerte simbólica, es el fin de Isidora como la conocemos. Cuando la joven afirma que ya no es Isidora comete una especie de suicidio ideológico con el que pone fin a su sueño de ser aristócrata y se marcha a hacer vida en la calle. José Relimpio afirma "ha bajado a los infiernos" (501) como se dice de Santa al ser expulsada de su pueblo. Dado que Riquín ha encontrado un hogar con una familia que cree en el trabajo, entendemos que este es el fin de los Rufete y sus delirios de grandeza. Peter Bly atribuye los paralelos entre la novela y la historia a un "deep concern and didactic mission on [Galdós's] part" (23). Como hemos mencionado anteriormente Galdós quiere enfatizar el buen uso de la educación y de la información, por lo que utiliza los eventos entre 1868 y 1878 para demostrar sus propuestas al lector.

En *Santa* la muerte de la protagonista es completamente naturalista pues es la degeneración lógica de un cuerpo dedicado al vicio. Sin embargo está llena de connotaciones religiosas que aunque no son del todo compatibles con el naturalismo son fundamentales para la identidad mexicana y por lo tanto lo son para la autenticidad de la novela. Gamboa incluye el elemento científico del naturalismo con su mención del cáncer e incluso un procedimiento quirúrgico y también incluye la idea de la redención a través del sufrimiento. En las novelas anteriores los autores mencionan la religión como un aspecto de la vida de ciertos protagonistas, pero en *Santa*, Gamboa explora no solo la religiosidad sino la fe. Esta es sin duda la mayor diferencia entre Gamboa y los otros dos autores: "Due largely to the treatment of religion, *Santa*

distances itself from the type of narrow determinism found in Zola's novels such as *Nana*. In *Santa* religion carries with it the possibility of salvation and forgiveness, while in *Nana*, it is connected to fear, anguish, and damnation, not only for the protagonist but also for the men connected to her" (Venegas 261). Puede parecer que esta presencia de la religión en la novela le resta al contenido naturalista, pero en mi opinión es fundamental para el verdadero entendimiento del sentir mexicano de la época y acerca el relato a la realidad que es una de las metas de la novela naturalista. Santa también muere sin descendencia pero contrario a las otras dos novelas pensamos que en vez de hacer una crítica social Gamboa hace una crítica al sistema, que deja morir a esta joven y en su muerte no la acompaña nadie más que un ciego. La muerte de Santa pasa desapercibida como la de tantas otras víctimas del modelo capitalista.

Hemos hecho un detallado recorrido a lo largo de la trama de las tres novelas y hemos logrado determinar que en efecto las tres novelas enriquecen el canon de novelas naturalistas con su variedad de temas. Nuestro principal aporte a este campo ha sido el estudio de las novelas desde nuevas perspectivas como el narcisismo para demostrar que hay otros elementos importantes para los autores aparte del determinismo ambiental o hereditario. El estudio del componente simbólico de las tres novelas permite entender la escena política del momento en París, Madrid y la ciudad de México. Cada autor trabaja con un estilo muy propio pero es gracias a la representación objetiva y minuciosa de la realidad que proponen estos naturalistas que logramos entender sus respectivas realidades.



## Obras citadas

- Alas, Leopoldo. "La desheredada (primera parte) Novela de don Benito Pérez Galdós." *El Imparcial*. 1881.
- Alcorn Jr, Marshall W. *Narcissism and the Literary Libido: Rhetoric, text, and subjectivity*. NYU Press, 1997. Print.
- Ara, Guillermo. *La Novela Naturalista Hispanoamericana*. Buenos Aires: EUDEBA, 1965. Print.
- Azevedo, Aluísio, and Juan S. Cárdenas. *El Mulato*. Boadilla del Monte, Madrid: A. Machado Libros, 2008. Print.
- Baguley, David. *Critical Essays on Emile Zola*. Boston: G.K. Hall & Co, 1986. Print.
- . "Zola, the novelist (s)." *Zola and the Craft of Fiction*. Ed. Robert Lethbridge and Terry Keefe. Leicester: Leicester University Press, 1990. 15-27. Print.
- Bataille, Georges. *Erotisme*. San Francisco: City Lights Books, 1986. Print.
- Becker, Colette, Gina Gourdin Servenière, and Véronique Lavielle. *Dictionnaire d'Émile Zola: sa vie, son œuvre, son époque*. Paris: Robert Laffont, 1993. Print.
- Berman, Jeffrey. *Narcissism and the Novel*. New York University Press, 1990. Print.
- Bernard, Claude, and Henry Copley Greene. *An introduction to the study of experimental medicine*. Courier Corporation, 1957. Print.
- Blasco, Ibáñez V. *Cañas Y Barro: Novela*. Barcelona: Editorial Planeta, 1958. Print.
- Bly, Peter. *Galdós's novel of the historical imagination: a study of the contemporary novels*. Liverpool: Francis Cairns, 1983. Print.
- Bobadilla Encinas, Gerardo Francisco. "Santa, de Federico Gamboa, o la redención artística del naturalismo mexicano." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 32 (2006). Web. 17 September 2010.
- Bordeau, Catherine. "The Power of the Feminine Milieu in Zola's "Nana"." *Nineteenth-century French studies* 27 (1998): 96-107. Print.
- Brown, Donald F. *The Catholic Naturalism of Pardo Bazán*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1957. Print.

- Brown, Frederick. "Zola and the Making of *Nana*." *The Hudson Review* 45.2 (1992): 191-217. Print.
- Brushwood, John. *México en su novela: Una nación en busca de su identidad*. México: Fondo de cultura económica, 1966. Print.
- Buffington, Robert. "La violencia contra la mujer y la subjetividad masculina en la prensa popular de la ciudad de México en el cambio de siglo." *De normas y trasgresiones enfermedad y crimen en América Latina (1850-1950)*. Ed. Claudia Agostoni y Elisa Speckman. México: UNAM, 2005. Print.
- Cambacérès, Eugenio, and de F. T. Frugoni. *En La Sangre*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1968. Print.
- . *Sin Rumbo*. New York: Anaya, 1971. Print.
- Cánovas, Rodrigo. "Lectura gratuita de la novela *Santa*, de Federico Gamboa." *Revista Chilena de Literatura* 59 (2001): 81-98. Print.
- Capuana, Luigi, and Mir M. Domenge. *Jacinta*. Barcelona: Impr. de Henrich y Ca. Editores, 1907. Print.
- Carr, Raymond. *España 1808-1939*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1969. Print.
- Carrion, Miguel de. *Las impuras*. Linkgua digital, 2014. Print.
- Castillo, Debra. "La desheredada: The Institution and the Machine." *Modern Language Studies* 18 (1988): 60 – 72. Print.
- . "Meat Shop Memories: Federico Gamboa's *Santa*." *INTI* 40 (1994): 175-92. Print.
- Ceballos, Ciro B., *Panorama mexicano 1890-1910:(memorias)*. Mexico: Unam, 2006. Print.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Luis Andrés Murillo. Madrid: Clásicos Castalia. 1978. Print.
- Collins, Marsha. "Sliding into the Vortex: Patterns of Ascent and Descent in *La desheredada*." *Anales galdosianos* 25 (1990): 13-23. Print.
- Conway, Chistopher. "Prostitution and desire in Porfirian Mexico: Federico Gamboa's *Santa* (1903)." *Contracorriente* 9 (2011): 416-22. Print.
- Corbin, Alain. *Women for Hire: Prostitution and Sexuality in France after 1850*. Cambridge: Harvard University Press, 1990. Print.
- Cortés, Eladio, ed. *Dictionary of Mexican Literature*. Connecticut: Greenwood Press, 1992. Print.

- Cypess, Sandra. *La Malinche in Mexican Literature: From History to Myth*. Austin: University of Texas Press, 1991. Print.
- Davis, Gifford. "The critical reception of naturalism in Spain before *La cuestión palpitante*." *Hispanic Review* 22 (1954): 97-108. Print.
- De la Torre, Antonio M. "Naturalism and the Spanish American Novel." *Books Abroad* 26. (1952): 147-50. Print.
- Dendle, Brian J. "Galdós and the death of Prim." *Anales galdosianos* 4 (1969): 63-68. Print.
- . "On the Supposed 'Naturalism' of Galdós: *La desheredada*." *Papers on Romance Literary Relations* (1978): 12-28. Print.
- D'Halmar, Augusto. *Juana Lucero*. Andres Bello, 1998. Print.
- Durand, Frank. "The Reality of Illusion: *La desheredada*." *MLN* 89 (1974): 191-201. Print.
- Ellis, Havelock. *Studies in the Psychology of Sex: Eonism and Other Supplementary Studies*. Philadelphia: F.A. Davis Company, 1928. Print.
- Fernández, Pura. "Orígenes y difusión del naturalismo: La especificidad de la práctica hispana." *Revista de Literatura* 58.115 (1996): 107-20. Print.
- Gálvez, Manuel. *Nacha Regules* (1919). Losada, Buenos Aires (1960). Print.
- Gamboa, Federico. *Impresiones y recuerdos*. México: Conaculta 1922. Print.
- . *Metamorfosis*. Centro mercantil, 1899. Print.
- . *Santa*. Ed. Javier Ordiz. Madrid: Cátedra, 2002. Print.
- . *Suprema ley*. Eusebio Gómez de la Puente, 1896. Print.
- Gammel, Irene. *Sexualizing Power in Naturalism: Theodore Dreiser and Frederick Philip Grove*. Alberta: University of Calgary Press, 1994. Print.
- Gier, Daniel. "El elemento español en *Santa*, de Federico Gamboa." *Revista canadiense de estudios hispánicos* 23 (1998): 132-43. Print.
- Gilfoyle, Timothy. "Prostitutes in History: From Parables of Pornography to Metaphors of Modernity." *The American Historical Review* 104 (1999): 117-41. Print.
- Gilman, Stephen. *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887*. Princeton: Princeton University Press, 1981. Print.
- Gómez Bravo, Gutmaro. "La violencia y sus dinámicas: crimen y castigo en el siglo XIX

- español." *Historia Social* 51 (2005): 93-110. Print.
- Goncourt, Edmond de. "*La Fille Elisa* (1877)." Paris: La Boîte à Documents, 1990. Print.
- Gordon, Michael. "The medical background to Galdos's *La desheredada*." *Anales galdosianos* 7 (1972): 67-76. Print.
- Hauptmann, Gerhart. *Obras Escogidas*. México: Aguilar, 1961. Print.
- Hill, Christopher. "Nana in the World: Novel, Gender, and Transnational Form." *Modern Language Quarterly* 72 (2011): 75-105. Print.
- Hooker, Alexander. *La Novela de Federico Gamboa*. Madrid: Plaza Mayor, 1971. Print.
- Huertas García-Alejo, Rafael. "Alcoholismo y sociedad en *L' Assommoir* de Emile Zola." *Dynamis: Acta Hispanica ad Medicinae Scientiarumque. Historiam Illustrandam* 5 (1985): 215-29. Print.
- Ibsen, Henrik, and Rocío Pizarro. *Casa De Muñecas*. Madrid: Edimat Libros, 2005. Print.
- Kellner, Sven. *Emile Zola et son œuvre*. France: Deux Colombes, 1994. Print.
- Krow-Lucal, Martha G. "The Evolution of Encarnación Guillén in *La desheredada*." *Anales galdosianos*, 12 (1977): 21-28. Print.
- Labanyi, Jo. "The Political Significance of *La desheredada*." *Anales galdosianos* 14 (1979): 51-58. Print.
- Lanskin, Jean-Michel Charles. *Zola - le "scénario sans amour" d'une fille de joie- analyse transactionnelle de Nana*. Paris: Lettres Modernes, 1996. Print.
- Lehan, Richard. "American Literary Naturalism: The French Connection." *Nineteenth-Century Fiction* 38.4 (1984): 529-57. Print.
- Libbon, Stephanie E. "Frank Wedekind's Prostitutes: A Liberating Re-Creation or Male Recreation?." *Commodities of Desire: The Prostitute in Modern German Literature* (2000): 46-61. Print.
- López, Ignacio-Javier. Realismo y ficción "*La desheredada* de Galdós" y la novela de su Tiempo. Barcelona: PPU, 1989. Print.
- López, Mariano. "El naturalismo 'galdosiano' de *La desheredada*." *Perspectivas sobre la novela española de los siglos XIX y XX, de distintos autores, con una nota introductoria*. Valencia: Albatros, 1979. Print.
- . "Puntualizaciones en torno al naturalismo literario español." *Cuadernos americanos* 216 (1978): 209-25. Print.

- Lund, Joshua. *The Mestizo State: Reading Race in Modern Mexico*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. Print.
- Maneglier, Hervé. *Paris Imperial: la vie quotidienne sous le Second Empire*. Armand Colin, 1990. Print.
- Mayock, Ellen. "Naturalist Ambience in Zola's *L'Assommoir* and Gamboa's *Santa*." *Excavatio* 13 (2000): 292-98. Print.
- McLean, Steven. "'The Golden Fly': Darwinism and Degeneration in Emile Zola's *Nana*." *College Literature* 39 (2012): 61-83. Print.
- Minogue, Valerie. *Nana: the world, the flesh and the devil*. na, 2007. Print.
- Mitterand, Henri. *Zola, L'histoire et la fiction*. Presses Universitaires de France, 1990. Print.
- Nelson, Brian, ed. *The Cambridge Companion to Zola*. Cambridge University Press, 2007. Print.
- . *Zola and the Bourgeoisie: A Study of Themes and Techniques in Les Rougon-Macquart*. London: The MacMillan Press, 1983. Print.
- Newton, Joy. "Conscious Artistry and the Presentation of the Persistent Ideal." *Zola and the Craft of Fiction*. Ed. Robert Lethbridge and Terry Keefe. Leicester: Leicester University Press, 1990. 67-79. Print.
- Noetinger, Elise. "Les chambres de Nana." *Les Cahiers naturalistes* 43 (1997): 157-73. Print.
- Noiray, Jacques. *Le Romancier et la Machine*. Paris : Librairie José Corti, 1981. Print.
- Nouzeilles, Gabriela. *Ficciones somáticas: naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario: Estudios Culturales, 2000. Print.
- Ogrodniczuk, John S. *Understanding and treating pathological narcissism*. Washington, D.C.: American Psychological Association, 2013. Print.
- Oleza, Joan. "Novelas mandan. Blasco Ibáñez y la musa realista de la modernidad" *Vicente Blasco Ibáñez, 1898, 1998, la vuelta al siglo de un novelista, Actas del Congreso Internacional del 23 al 27 de noviembre de 1998*, Valencia: Direcció General del Libre i Coordinació Bibliotecaria 2000. 95-111. Web. 27 February 2016.
- Oropesa, Salvador. "Hacia una identidad nacional: La relación México – España en Santa de Federico Gamboa." *Romance Languages Annual* 8 (1997): 627-32. Print.
- Pagès, Alain. "L'attente de la fiction." *Zola and the Craft of Fiction*. Ed. Robert Lethbridge and Terry Keefe. Leicester: Leicester University Press, 1990. 44-52. Print.

- Pardo Bazán, Emilia. *La Cuestión Palpitante*. Barcelona: Anthropos, 1989. Print.
- . Prefacio a *Un viaje de novios*. Obras completas. Madrid: Biblioteca Castro. Print.
- . Prólogo a *La Tribuna*. Obras completas. Madrid: Biblioteca Castro. Print.
- Pattison, Walter. *El naturalismo español*. Madrid: Gredos, 1965. Print.
- Pérez Galdós, Benito. *La desheredada*. Ed. Germán Gullón. Madrid: Cátedra, 2004. Print.
- . *La familia de León Roch*. Madrid: Facediciones, 1878. Print.
- . "La sociedad presente como materia novelable." Discurso leído ante la Real Academia Española. Est. Tip. De la Viuda e hijos de Tello, Madrid, 1897. Print.
- . *Los apostólicos*. Bolchiro, 1932. Print.
- . *Marianela*. American Book Company, 1902. Print.
- . *Tormento*. Madrid, 1906. Print.
- . *Torquemada en la hoguera*. 1997. Print
- . *Un faccioso más y algunos frailes menos*. 1885. Print.
- Pérez-Anzaldo, Guadalupe. "La representación del espacio urbano en consonancia con el sujeto transgresor femenino en *Santa* de Federico Gamboa." *Ciberletras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura* 16 (2007). Web. 17 January 2016.
- Pinkney, David H. "Migrations to Paris during the Second Empire." *The Journal of Modern History* 25 (1953): 1-12. Print.
- Pollmann, Leo. "Naturalismo/Modernismo/Mundonovismo: Una época de transición entre siglo XIX y siglo XX." *Revista Chilena de Literatura* 44 (1994): 5-13. Print.
- Prendes Guardiola, Manuel. "Federico Gamboa: Un escritor mexicano en Europa." *Anales de Literatura Hispanoamericana* 38 (2009): 223-235. Print.
- . *La novela naturalista de Federico Gamboa*. Logroño: Universidad de La Rioja, 2002. Print.
- . *La novela naturalista hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 2003. Print.
- Ribbans, Geoffrey. "*La desheredada*, novela por entregas: apuntes sobre su primera publicación." *Anales galdosianos* 27-28 (1992): 69-75. Print.
- Rivera, Lisette. "Crímenes pasionales y relaciones de género en México, 1880-1910." *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2006. Web. 27 February 2016.

- Rodgers, Eamonn. "Galdós' *La desheredada* and naturalism". *Bulletin of Hispanic Studies* XLV (1968): 285-98. Print.
- Rodríguez, Alfred, and Linde L. Hidalgo. "Las posibles resonancias cervantinas de un título galdosiano: *La desheredada*." *Anales galdosianos* 20 (1985). Web. 08 March 2016.
- Rovetta, Carlos. "El Naturalismo de Galdós en *La desheredada*." *Nosotros* 20 (1943): 275-84. Print.
- Ruiz Salvador, Antonio. "La función del trasfondo histórico en *La desheredada*." *Anales Galdosianos* 1 (1966) 53-61. Print.
- Ruiz-Tresgallo, Silvia. "Parodia de las vidas de los santos y subversión del discurso místico en *Santa* de Federico Gamboa." *Espéculo* 34 (2006). Web. 17 September 2010.
- Schnepf, Michael. "A Different View of Isidora Rufete as the Symbol of Spain and a Brief Comment on Reader Sympathy." *Romance Notes* 40 (2000): 325-34. Print.
- . "Four Previously Unstudied References in the Original Manuscript of Galdós's *La desheredada*." *Decimonónica: Journal of Nineteenth Century Hispanic Cultural Production* 3.2 (2006): 75-87. Print.
- . "Galdós's *La desheredada* Manuscript: A Note on the Creation of Isidora Rufete." *Romance Notes* 31 (1991): 245-50. Print.
- . "Galdós' Madhouse: "Notes on the Socio-Political and Medical Background to Leganés in *La Desheredada*." *Letras peninsulares* 17 (2004): 345-60. Print.
- . "Mirror, Mirror, on the Wall: Narcissism in Galdós's *La desheredada*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 13 (1989): 231-40. Print.
- . "On the Creation and Execution of Pecado" in Galdós's *La desheredada*." *Anales galdosianos* 34.1 (1999): 69-74. Print.
- . "The Naturalistic Content of the *La desheredada* Manuscript." *Anales galdosianos* 24 (1989): 53-59. Print.
- . *Toward an Understanding of Naturalism: A Study of Nana, La Desheredada, and Esther Waters*. UMI, Dissertation Information Service, 1989. Web. 27 February 2016.
- Schor, Naomi. *Zola's Crowds*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978. Print.
- Shade, Jessica. *Woman as a Victim in the Spanish American Naturalist Novel, 1889-1919*. Diss. Chapel Hill, 2007. Web. 27 February 2016.
- Sieburth, Stephanie. "Enlightenment, Mass Culture, and Madness: The Dialectic of Modernity

- in *La desheredada*." *A Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843-1993*. 27-40. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1993. Print.
- Skłodowska, Elzbieta. "“No vayas a creerme santa...”: Dominación visual y control narrativo en *Santa* de Federico Gamboa." *Symposium* 50 (1996): 114-131. Print.
- Smith, Elyzabeth Marie-Pierre Richer. *Nana, Santa et Nacha Regules: trois courtisanes modernes*. Diss. University of Georgia, 1974. Web. 27 February 2016.
- Stern, Steve J. *La historia secreta del género: Mujeres, hombres y poder en México en las postrimerías del período colonial*. Mexico: Fondo De Cultura Economica, 1999. Print.
- Torre, Javier. "Las disyuntivas de Mariano: apostillas al naturalismo de *La desheredada*." *Excavatio*, 18 (2003): 241-259. Print.
- Torres-Pou, Joan. "La ficción científica: fábula y mito en *Santa* de Federico Gamboa." *Crítica Hispánica*, 17.2 (1995): 302-09. Print.
- Treviño, Blanca E. "Santa: millonésima en el dolor y en el placer." *Los Universitarios* 028: 14-18. Web. 27 February 2016.
- Tsuchiya, Akiko. "The Female Body Under Surveillance: Galdós's *La desheredada*." *Intertextual Pursuits: Literary Mediations in Modern Spanish Narrative*. 201-21. Cranbury, NJ; London, England: Associated UP, 1998. Print.
- Velázquez Cueto, Gerardo. *Galdós y Clarín*. Madrid: Cincel, 1981. Print.
- Venegas, Jessica. "Heterotopic Space and the Limits of Naturalist Discourse in Federico Gamboa's *Santa*." *Symposium* 63 (2009): 251- 264. Web. 27 February 2016.
- Wagner, Frank. "*Nana* en son miroir." *Les Cahiers naturalistes* 75 (2001): 71-86. Print.
- Walkowitz, Judith. "Dangerous Sexualities." *A History of Women in the West*. Ed. Geneviève Fraisse and Michelle Perrot. London: Belknap Press, 1993. 369-398. Print.
- Willem, Linda. *Galdós's Segunda Manera*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1998. Print.
- Woolsey, A. W. "Some of the Social Problems Considered by Federico Gamboa." *Modern Language Journal* 34.4 (1950): 294-97. Print.
- Wright, Chad C. "The Representational Qualities of Isidore Rufete's House and her son Riquín in Benito Pérez Galdós's Novel *La desheredada*." *Romanische Forschungen* 83 (1971): 230-45. Print.
- Zhang, Xiaofen. "Naturalism Presented in *The Call of the Wild*" *Journal of Language teaching and Research*, Vol 1.3 (2010): 278-81. Print.



- Zea, Leopoldo. *El positivismo en México*. México: El Colegio de México, 1943. Print.
- Zola, Emile. *Nana*. Ed. Francisco Caudet. Madrid: Cátedra, 2007. Print.
- . *La Taberna*. Madrid: Cátedra, 1998. Print.
- . *La fortuna de los Rougon*. Madrid: Alianza, 1981. Print.
- . *La novela experimental*. Santiago: Nascimento, 1975. Print.
- . *Les romanciers naturalistes*. 1893. Print.
- . Œuvres. Manuscrits et dossier préparatoires. Les Rougon Macquart. *Nana*. *Dossier préparatoire* 03/06/2013 Web. 03/03/2016.
- . Prólogo a *Thérèse Raquin*. 1867. Print.