



Universitat de Lleida

## Los elementos no verbales en *L'Assommoir* de Émile Zola y *La desheredada* de Benito Pérez Galdós: descripción, análisis y justificación

Kateřina Valentová

<http://hdl.handle.net/10803/462195>

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

**WARNING.** Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



**Universitat de Lleida**

## **TESI DOCTORAL**

**LOS ELEMENTOS NO VERBALES EN *L'ASSOMMOIR* DE ÉMILE  
ZOLA Y *LA DESHEREDADA* DE BENITO PÉREZ GALDÓS:  
DESCRIPCIÓN, ANÁLISIS Y JUSTIFICACIÓN**

Kateřina Valentová

Memòria presentada per optar al grau de Doctor per la Universitat de Lleida  
Programa de Doctorat en Territori, Patrimoni i Cultura

Directores

Dra. Rosa María Mateu Serra

Dra. Marta Giné Janer

Tutora

Dra. Rosa María Mateu Serra

2017



*Si quieren ustedes estudiar a un hombre y conocer su alma, no presten atención a la forma que tenga de callarse, de hablar, de llorar, o a la forma en que se conmueva por las más nobles ideas. Miradlo más bien cuando ríe. Si ríe bien, es que es bueno. Y observad con atención todos los matices: hace falta por ejemplo que su risa no os parezca idiota en ningún caso, por alegre e ingenua que sea. En cuanto notéis el menor rasgo de estupidez en su risa, seguramente es que ese hombre es de espíritu limitado, aunque esté hormigueando de ideas. Si su risa no es idiota, pero el hombre, al reír, os ha parecido de pronto ridículo, aunque no sea más que un poquitín, sabed que ese hombre no posee el verdadero respeto de sí mismo o por lo menos no lo posee perfectamente. En fin, si esa risa, por comunicativa que sea, os parece sin embargo vulgar, sabed que ese hombre tiene una naturaleza vulgar, que todo lo que hayáis observado en él de noble y de elevado era o contrahecho y ficticio o tomado a préstamo inconscientemente, y de manera fatal tomará un mal camino más tarde, se ocupará de cosas “provechosas” y rechazará sin piedad sus ideas generosas como errores y tonterías de la juventud (El adolescente, Fiódor Dostoyevski).*

*Through all he said, even through his appalling sentimentality, I was reminded of something an elusive rhythm, a fragment of lost words, that I had heard somewhere a long time ago. For a moment a phrase tried to take shape in my mouth and my lips parted like a dumb man's, as though there was more struggling upon them than a wisp of startled air. But they made no sound, and what I had almost remembered was uncommunicable forever (The Great Gatsby, Scott Fitzgerald).*







1. INTRODUCCIÓN.....	II
1.1. NOCIONES PREVIAS.....	13
1.2. HIPÓTESIS .....	14
1.3. OBJETIVOS.....	16
1.4. ESTRUCTURA.....	20
1.5. NOTA AL LECTOR .....	21
2. MARCO TEÓRICO .....	23
2.0. INTRODUCCIÓN .....	24
2.1. CONTEXTO LINGÜÍSTICO .....	25
2.1.1. Hacia la definición de la comunicación .....	25
2.1.2. Teoría de la información.....	26
2.1.2.1. <i>Teoría lineal</i> .....	26
2.1.2.2. <i>Teoría circular</i> .....	27
2.1.3. De la psicología cognitiva hacia el modelo orquestal de la comunicación .....	28
2.1.3.1. <i>Escuela de Palo Alto</i> .....	28
2.1.3.2. <i>Escuela de Filadelfia</i> .....	30
2.1.4. Estructuralismo y teoría lingüística .....	31
2.1.4.1. <i>Semiología y semiótica</i> .....	31
2.1.4.2. <i>La lingüística de la comunicación</i> .....	33
2.1.5. La comunicación no verbal como disciplina.....	36
2.1.5.1. <i>Antecedentes históricos</i> .....	36
2.1.5.2. <i>Las cinco categorías del comportamiento no verbal de Ekman &amp; Friesen</i> .....	38
2.1.5.3. <i>Las siete categorías de la conducta no verbal de Knapp</i> .....	41
2.1.5.4. <i>Proxémica y cronémica según Hall</i> .....	42
2.1.5.5. <i>La Triple estructura básica de la comunicación humana de Poyatos</i> .....	43
2.2. CONTEXTO LITERARIO .....	49
2.2.1. Introducción.....	49
2.2.2. Cultura y comunicación.....	49
2.2.2.1. <i>Cultura activa y cultura pasiva</i> .....	50
2.2.2.2. <i>Culturemas</i> .....	50
2.2.3. Cultura y literatura .....	51
2.2.3.1. <i>Proceso de la creación literaria y la experiencia lectora</i> .....	52
2.2.3.2. <i>Proceso mimético en la literatura</i> .....	53
2.2.4. El movimiento naturalista .....	55
2.2.4.1. <i>Naturalismo en Francia</i> .....	57
2.2.4.1.1. <i>Orígenes y base teórica</i> .....	57
2.2.4.1.2. <i>Percepción crítica del naturalismo francés</i> .....	60
2.2.4.1.2. <i>Método de trabajo de Zola</i> .....	64
2.2.4.1.3. <i>Lenguaje de Zola</i> .....	67
2.2.4.2. <i>Naturalismo en España</i> .....	68
2.2.4.2.1. <i>Orígenes y base teórica</i> .....	68
2.2.4.2.2. <i>Percepción crítica del naturalismo español</i> .....	72
2.2.4.2.3. <i>Método de trabajo de Galdós</i> .....	74
2.2.4.2.4. <i>Lenguaje de Galdós</i> .....	75
2.2.4.3. <i>Recapitulación</i> .....	76
3. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	81
3.0. INTRODUCCIÓN.....	82
3.1. LA COMUNICACIÓN NO VERBAL: UN ENFOQUE INTERDISCIPLINARIO .....	83



3.2. LA COMUNICACIÓN NO VERBAL EN LA LITERATURA .....	90
3.3. ÉMILE ZOLA Y <i>L'ASSOMMOIR</i> .....	98
3.4. BENITO PÉREZ GALDÓS Y <i>LA DESHEREDADA</i> .....	101
4. METODOLOGÍA .....	105
4.0. INTRODUCCIÓN .....	106
4.1. HERRAMIENTA DE ANÁLISIS .....	107
4.2. DESCRIPCIÓN DEL CORPUS .....	109
4.3. MÉTODO DE RECOGIDA DE DATOS .....	110
4.4. CLASIFICACIÓN DEL CORPUS .....	111
4.5. MÉTODO DE ANÁLISIS DE DATOS .....	114
5. ANÁLISIS .....	115
5.0. INTRODUCCIÓN .....	116
5.1. CARACTERÍSTICAS FÍSICAS .....	118
5.1.1. Caractéristiques physiques des personnages: l'hérité et la bête humaine.....	118
5.1.2. Características físicas en <i>La desheredada</i> .....	124
5.1.3. Características físicas: estudio contrastivo .....	130
5.2. VESTIMENTA .....	133
5.2.1. Vêtements: la blouse ouvrière et la robe séductrice .....	133
5.2.2. Galdós y el atuendo que delata .....	140
5.2.3. Vestimenta: estudio contrastivo .....	152
5.3. MEDIO .....	154
5.3.1. Le <i>milieu</i> zolien: "La misère noire des temps humides" .....	154
5.3.2. Los culturemas en Galdós: la capital que devora .....	168
5.3.3. Estudio contrastivo del <i>milieu</i> .....	183
5.4. CRONÉMICA .....	196
5.4.1. Chronémique chez Zola: le temps vorace .....	196
5.4.1.1. <i>Années</i> .....	200
5.4.1.2. <i>Saisons de l'année</i> .....	202
5.4.1.3. <i>Mois et semaines</i> .....	207
5.4.1.4. <i>Jours</i> .....	208
5.4.1.5. <i>Phases de jour</i> .....	209
5.4.1.5.1. <i>Matin</i> .....	209
5.4.1.5.2. <i>Midi</i> .....	210
5.4.1.5.3. <i>Après-midi</i> .....	210
5.4.1.5.4. <i>Soir</i> .....	211
5.4.1.5.4. <i>Nuit</i> .....	212
5.4.1.6. <i>Heures</i> .....	213
5.4.1.7. <i>Fractions d'heure</i> .....	219
5.4.1.7. <i>Minutes</i> .....	221
5.4.1.8. <i>Secondes et instantes</i> .....	222
5.4.2. Cronémica de Galdós: el tiempo ocioso .....	223
5.4.2.1. <i>Años</i> .....	226
5.4.2.2. <i>Estaciones del año</i> .....	230
5.4.2.3. <i>Meses</i> .....	232
5.4.2.4. <i>Semanas</i> .....	236
5.4.2.5. <i>Días</i> .....	236
5.4.2.6. <i>Fases del día</i> .....	239
5.4.2.6.1. <i>Mañana</i> .....	239
5.4.2.6.2. <i>Mediodía</i> .....	240
5.4.2.6.3. <i>Tarde</i> .....	240

5.4.2.6.4. <i>Noche</i> .....	241
5.4.2.7. <i>Horas</i> .....	241
5.4.2.8. <i>Minutos</i> .....	244
5.4.2.9. <i>Segundos</i> .....	244
5.4.3. Cronémica: estudio contrastivo .....	245
5.5. PARALENGUAJE .....	256
5.5.1. Paralangage chez Zola: les échos de l'ivresse .....	256
5.5.1.1. <i>Qualités primaires de la voix</i> .....	256
5.5.1.2. <i>Qualificateurs</i> .....	263
5.5.1.3. <i>Différentiateurs</i> .....	269
5.5.1.4. <i>Alternants</i> .....	276
5.5.2. Paralenguaje en Galdós: entre gritos y suspiros .....	285
5.5.2.1. <i>Cualidades primarias</i> .....	286
5.5.2.2. <i>Calificadores</i> .....	290
5.5.2.3. <i>Diferenciadores</i> .....	299
5.5.2.4. <i>Alternantes</i> .....	308
5.5.2.5. <i>Interjecciones y onomatopeyas</i> .....	317
5.5.2.6. <i>Signos de puntuación</i> .....	319
5.5.3. Paralenguaje: estudio contrastivo .....	321
5.6. KINÉSICA .....	330
5.6.1. Kinésique chez Zola: la cruauté et la crudité du geste .....	330
5.6.1.1. <i>Le corps et le monde ouvrier</i> .....	331
5.6.1.2. <i>Le corps et les mauvaises intentions</i> .....	335
5.6.1.3. <i>Le corps et la violence</i> .....	338
5.6.1.4. <i>Le corps et la bête humaine</i> .....	340
5.6.1.5. <i>Le corps et ses appétits</i> .....	343
5.6.1.6. <i>Le corps et sa dégradation</i> .....	351
5.6.2. Kinésica en Galdós: de vagos, necios y frívolos .....	352
5.6.2.1. <i>El cuerpo del pueblo</i> .....	353
5.6.2.2. <i>El cuerpo y la pereza</i> .....	358
5.6.2.3. <i>El cuerpo y sus apetitos</i> .....	361
5.6.2.4. <i>El cuerpo y la bestia humana</i> .....	373
5.6.2.5. <i>El cuerpo y la violencia</i> .....	377
5.6.2.6. <i>El cuerpo y los sueños rotos</i> .....	380
5.6.3. Kinésica: estudio contrastivo .....	383
6. CONCLUSIONES .....	389
7. BIBLIOGRAFÍA CITADA .....	405
8. APÉNDICES .....	413



## I. INTRODUCCIÓN



## 1.1. NOCIONES PREVIAS

El cuerpo humano es una entidad comunicante. Es un error limitar la comunicación a las emisiones de mensajes únicamente por el canal oral. La palabra pronunciada es solamente la punta del iceberg que asoma a la superficie, como una vez señaló Albert Mehrabian (1972); es la parte más consciente o meditada de lo que uno trasmite a sus interlocutores. No obstante, hay toda una parte no visible, esa parte inferior del iceberg que queda debajo de la superficie, inconsciente o semiconsciente. Como afirma Flora Davis, “gran parte de la base de las comunicaciones humanas se desarrolla a un nivel por debajo de la consciencia, en la cual las palabras sólo tienen una relevancia indirecta” (Davis, 1989:42). Desde luego, no se apela aquí al oscuro y desacreditado concepto freudiano de lo inconsciente; simplemente se hace referencia a todo lo no verbal, y se admite, sin apenas necesidad de probarlo, que juega un papel clave en la vida social. Cualquier interacción verbal comprende a la vez —o va inevitablemente acompañada de— un intercambio de signos no verbales o extraverbales.<sup>1</sup>

La comunicación no verbal ha adquirido una importancia creciente en diferentes disciplinas científicas, pero es el análisis del discurso, dentro de la lingüística de la comunicación, el terreno en que se inscribe la totalidad de nuestras indagaciones. Podríamos llamar *conciencia hiperlingüística* a esa intensificación del interés de los lingüistas en los aspectos no verbales: la convicción de que estos no solo guardan una estrecha relación con el lenguaje propiamente dicho, sino que condicionan y contextualizan todos los actos comunicativos. Desde el punto de vista comunicativo, los elementos no verbales aportan el valor real de los mensajes emitidos; por ejemplo, no es extraño que incluso puedan llegar hasta a contradecir lo que se dice. Esto se puede apreciar fácilmente en multitud de actos comunicativos cotidianos, cuando las palabras dicen una cosa, pero una mirada expresa otra cosa completamente distinta. Salvo quizá en los discursos muy elaborados, el peso decisivo en nuestro juicio sobre la significación de lo comunicado recae casi siempre en el gesto no

---

<sup>1</sup> N.B.: Al afirmar que también las manifestaciones somáticas (los ademanes y movimientos, voluntarios o involuntarios, los gritos y otros ruidos, las pausas, etc.) son comunicativas, por supuesto queremos decir que son interpretables. No carece de sentido decir que una actitud, una forma de mirar, un ademán, un temblor, etc., comunican o significan algo por sí mismos, incluso en ausencia de alguien que pueda observar tales fenómenos (del mismo modo en que un monólogo tiene significado por sí mismo —aunque su destino social sea el de acabar comunicado, conocido, en el caso de estar escrito), pero es sobre todo como complemento o modificador de la comunicación verbal que lo consideramos aquí.

verbal —que a menudo es, además, inconsciente. Aunque no aprovechamos en ningún sentido las insinuaciones del psicoanálisis, no hay inconveniente en aceptar aquí aquella célebre sentencia de Jacques Lacan: “el inconsciente es un dejar hablar a la verdad”; en efecto, la “verdad” (en el sentido relativo del “verdadero significado” de una expresión cualquiera) no solo puede camuflarse tras la palabra manifiesta, sino que esta misma adquiere su verdadero valor conjugada con las manifestaciones extraverbales que se trasfunden junto a ella.

## 1.2. HIPÓTESIS

Sería exagerado sugerir que la palabra (es decir, todo cuanto la palabra, y solo la palabra, puede comunicar) puede ser eclipsada por otras clases de signos, y mucho menos que pueda reducirse su peso o incluso su necesidad vital en la mayoría de los mensajes. Ni que decir tiene, semejante posibilidad resulta absurda para cualquier lingüista, es decir para cualquiera que por comunicación entienda, fundamentalmente, la verbal. Ahora bien, ese *peso* de lo verbal puede relativizarse mucho si se atiende a un punto de vista diferente, el de la psicometría por ejemplo: así, según Mehrabian, la repercusión social de lo verbal en la comunicación no sobrepasa el 7% del conjunto de los actos comunicativos; realmente se trata de una ratio muy exigua. No olvidemos, sin embargo, que es justamente ese 7% lo que originaria y propiamente constituye el objeto de estudio de la lingüística; el estudio de los actos comunicativos no verbales, ya sean también vocales o visuales, involucra a otras disciplinas, especialmente la psicología. Pero no cabía esperar que la lingüística se siguiese conformando con el territorio de lo estrictamente verbal —y especialmente de la producción literaria—, sino que necesariamente había de hacerse cargo de todo el territorio de lo comunicable. Así como hay sofisticados discursos engañosos, se produce de continuo un hablar improvisado y precario que no ofrece directamente todo lo que en verdad se comunica. Las personas lanzan de continuo palabras sin apenas meditarlas; con un mismo lenguaje expresan lo verdadero y lo falso, como ya señaló Ortega y Gasset (1966:113–114); nada hay más sospechoso, para nuestra moderna conciencia (o suspicacia) lingüística, que aquel caballeresco “te doy mi palabra”. Esta relativa insuficiencia de las palabras ha llevado a interesarse vivamente por el proteico conjunto de fenómenos expresivos que se adhieren inseparablemente a la comunicación verbal y la completan.

Si hemos hecho ya la salvedad de que, pese a su menguado peso en el conjunto de los actos comunicativos comunes, lo verbal es, sin embargo, la sustancia exclusiva de un tipo particularmente elaborado de comunicación, hemos de insistir ahora en esto: la literatura es el territorio donde la palabra lo es todo. Y no solo lo es todo, material y formalmente, el sustrato ineludible, sino que virtualmente lo puede todo, lo expresa todo, incluyendo por supuesto también lo no verbal. Nuestra hipótesis de trabajo surgió justamente como relativa contradicción o contestación —o, de modo más atenuado y preciso, como matización— a esa verdad en apariencia concluyente: de algún modo, era necesario conjeturar que esa gran relevancia de lo no verbal que se constata en las comunicaciones verídicas debía poseer su adecuado correlato en un texto literario, especialmente en uno de la escuela naturalista, que se preocupa de imitar genuinamente lo psicológico, lo fisiológico y en general todo lo material-social. En un sentido inmediato y simple, se objetará que la comunicación no verbal es más propia de actos comunicativos que se desenvuelven en un medio distinto, en la interacción personal real, física, y que en un texto formado únicamente por palabras no tiene propiamente cabida, o bien que se trata de otra cosa, de un remedo o reflejo más o menos impreciso, deformado o metamorfoseado. Pero justamente ahí, en esa capacidad de reproducir lo real, es donde nos parece que tiene cabida lo no verbal en la literatura. Siendo su medio absolutamente verbal, la literatura posee esa capacidad de mimesis, que explota en distintos grados, según las épocas y los estilos, como fehacientemente nos lo hizo comprender Auerbach (1950) en su impecable estudio. Si dentro de un relato ocurren interacciones entre los personajes o con el entorno, se debe dar necesariamente paso ya a todos aquellos aspectos no verbales como ingredientes que la palabra por sí sola no alcanza a expresar; esto, desde luego, se hace mediante palabras, pero no siempre se trata de una reproducción propia e inequívocamente verbal (digamos, mediante la descripción), sino de insinuaciones, elipsis, puntuaciones peculiares, etc.

Partiendo del remarcable hecho de que en muchos momentos de la historia de la literatura los autores han tendido a acercarse a la realidad con el propósito de persuadir al lector de que todo lo que lee es verdadero, en un sentido que imprecisamente entraba en competencia con una auténtica ontología —dicho de manera menos impetuosa, querían dotar a sus ficciones de la coherencia de la vida verdadera—, hemos formulado la hipótesis de que en la novela decimonónica —peculiarmente en la de corte realista—, los elementos no ver-



bales deberían participar de manera más directa o diáfana en esa construcción de la imaginación que no pretende eludir la realidad, sino más bien competir con ella. Momento cumbre de este designio es aquel en que Zola definió una obra de arte como “un coin de la création vu à travers un tempérament” (Zola, 1866:56). Los recursos para lograr esta intensa impresión de realidad son muy diversos. A veces son sutiles, o bien pasan casi inadvertidos cuando llegan a convertirse en convencionales, pero aunque no les preste atención, aun de un modo inconsciente o semiconsciente el lector percibe más de lo que superficialmente se trasfunde en las palabras pronunciadas o las que el narrador destina estrictamente a la descripción o al relato de la acción. En fin, si el modo en que el lector percibe todos esos contenidos puede ser en cierto modo inconsciente, en cambio su uso por el escritor es casi siempre completamente deliberado, y su principal motivación es la de involucrar más intensamente todos los sentidos del lector, no solo su entendimiento.

Una vez formulada esta hipótesis, se presentan varias vías de verificación. Hemos adoptado la que nos proporciona el método comparado, que entraña la siguiente ventaja: no solo podríamos corroborar —o, en caso negativo, desmentir— esa importante presencia de lo no verbal como refuerzo de toda la mimesis literaria, y no solo podríamos precisar mejor su peso relativo en el conjunto del relato, sino que al mismo tiempo hemos podido obtener una mejor caracterización de los recursos estilísticos propios de la estética naturalista (tanto los compartidos por los dos autores estudiados como los peculiares de cada uno de ellos), más allá de los aspectos generales de la trama, los caracteres o la ideología.

### 1.3. OBJETIVOS

El presente estudio se centra en el uso literario de los elementos no verbales que de un modo especialmente intenso caracterizaron la novelística decimonónica. Más en concreto, abordamos el estudio contrastando dos novelas naturalistas: una francesa, *L'Assommoir* (1877) de Émile Zola, y otra española, a la que aquella sirvió de inspiración, la de Benito Pérez Galdós *La desheredada* (1881), considerada la primera novela española de índole naturalista. Pretendemos poner de manifiesto que no es casual ni irrelevante el hecho de que esta clase de literatura, más que ninguna otra, aprovechase con tal intensidad y eficacia los recursos de índole extralingüística. Otros estilos u otras concepciones de la novela pueden muy bien hacer un intensivo y extensivo uso de tales recursos, pero nada perderían en caso de no hacerlo. La novela naturalista, en cambio, pone todo su empeño en aproximarse a la

más exacta mimesis, en procurar la más sensible impresión de verismo; la renuncia a todo ese rico conjunto de fenómenos extraverbales en la comunicación real no podría en este caso sino hacer fracasar por completo semejante designio. Y no es ingenuo insistir de nuevo en el carácter completamente deliberado y consciente de esa voluntad de los autores de conseguir una perfecta mimesis en sus obras. El mismo Zola se pronuncia de modo inequívoco cuando escribe, en *Le roman expérimental* (1880): “Puisque l’imagination n’est plus la qualité maîtresse du romancier, qu’est-ce donc qui l’a remplacée? Il faut toujours une qualité maîtresse. Aujourd’hui, la qualité maîtresse du romancier est le sens du réel” (Zola, 1890:208).

Ya hemos señalado el paradójico hecho de que todo aquello que forma parte del comportamiento no verbal, que es perceptible por múltiples canales, en un texto literario debe no obstante reducirse a la palabra, que es al fin y al cabo el único material de que se dispone para describir todo lo visible, audible u olfativo. El escritor escoge y distribuye los elementos no verbales para reforzar la intensidad y la exactitud de lo sensible, para sugerir cuantos más rasgos físicos posibles de lo que narra y describe, de modo que el lector pueda proyectar una imagen vívida en las telas de su mente, como diría Juan Varela. Sin renunciar ni a la sugestión ni aun a cierto grado de sinestesia, y por supuesto mediante precisas descripciones, los recursos paralingüísticos procuran al lector la cuasiexperiencia de oír las palabras leídas, con su exacto timbre y expresión, de oler el aire de las calles o de sentir la presión de un beso cuya plasticidad se trasfiere casi íntegra a unas adecuadas expresiones kinésicas.

La cuestión es, insistimos, que la literatura —especialmente *esta* literatura— ha sabido reflejar, reproducir, expresar, sugerir —dígase como se quiera— todo aquello que *sensu stricto* no es verbal, pero acompaña a lo verbal en toda comunicación real. Y tales representaciones en un texto literario son significativas e importantes por diversos motivos. Por un lado, obedecen a una meditada selección que el autor realiza entre los posibles recursos no verbales con el fin de ofrecer una imagen sensible y precisa de lo que relata o describe. Por otro lado, puede insistirse también en la importancia de los elementos no verbales para enriquecer la interpretación o la comprensión de la obra: las emociones y los pensamientos, características personales o actitudinales de los protagonistas (Korte, 1997:27). En fin, aun tratándose de ficción, esos aspectos no verbales vertidos en las novelas no tienen otro origen más mediato que la propia realidad material —como lo recalca Zola en la cita anteriormente mencionada—, y esa fidelidad naturalista, esa deliberada renuncia a la fantasía

ofrece a un antropólogo, un psicólogo, un historiador o cualquier otro investigador social algo muy parecido a un verdadero documento, una garantía de información histórica verídica acerca de las modas, costumbres, artes o problemas políticos y sociales. No se yerra ni se exagera cuando se toma en general la novela decimonónica como crónica que retrata toda la sociedad de su época.

En el capítulo que dedicamos al marco teórico tendremos ocasión de apreciar la gran extensión y multilateralidad de los estudios —no solo lingüísticos— que prestan atención a los aspectos no verbales de la comunicación. Permítasenos no obstante indicar aquí una relativa relación de nuestro enfoque con el que en este campo introdujeron los trabajos, históricamente relevantes, de los formalistas rusos y los estructuralistas, con su más o menos exagerado énfasis en la construcción lingüística. Los formalistas rusos, en efecto, aquilataron el concepto de *literariedad* como la característica específica, definitoria en suma, de lo que en verdad constituye el texto literario, de lo que lo distingue como tal texto literario de cualquier otra clase de textos. La *literaturnost* debía encontrarse no ya en la literatura concreta, histórica y materialmente producida, sino en sus rasgos estructurales (dicho de otro modo, se trataría en realidad de una *poética* formalista). Como dice Cáceres Sánchez, “el concepto de *literariedad*” es aquí “heredero de la *elocutio* clásica” (1991:11). Nuestro estudio no discute si este concepto es o no correcto, ni tampoco si es realmente ahí donde se encierra la diferencia específica de lo literario —a menos que se tome, trivialmente, como una abstracta tautología. En todo caso, parece innegable que lo genuinamente literario no es, en ningún momento de la historia, cualquier cosa que se escriba; el concepto adquiere inevitablemente un rango valorativo, que solo puede extraerse de ese ejercicio abstracto que consiste en hallar una estructura, un patrón que la distinga. (Sucede como en los dos distintos usos de la idea de arte, según los cuales es distinto lo que se afirma cuando se dice «la pintura es un arte» —*i.e.* como contradistinto, digamos, de la botánica— y cuando se dice «este cuadro no es arte» —*i.e.* no porque no sea una pintura, sino porque carece de cierto ingrediente valorativo.) Pues bien, si los formalistas analizaban el texto literario atendiendo todavía solo a los mecanismos expresivos y recursos propiamente verbales, nuestro análisis amplía el objeto dirigiendo su atención a otros recursos no estrictamente verbales, pero que aparecen y actúan en estrecha relación con aquellos. Y justamente porque estos aspectos no verbales se incardinan, por decirlo de algún modo, ineludiblemente en la totalidad del texto, cabe contemplarlos bajo la misma lógica estructuralista que

ve lo literario en la construcción lingüística. O dicho de otro modo: los elementos no verbales se manejan también de un modo distintivamente *literario*.

Pero no sería prudente llevar esa idea de lo estructuralmente distintivo hacia un concepto evanescente de la literatura. Por ejemplo, se ha llegado a sugerir que, gracias a esos elementos no verbales que vienen a dar más relieve al texto novelístico, la literatura “estaría más cerca de la música o la pintura que de la lengua estándar, aunque, en principio, ambos sistemas utilicen unos mismos elementos de base, ya que *lo artístico* no se definiría exclusivamente por ellos sino por un determinado tipo de organización textual, ya se trate de formas verbales, de sonidos o de masas de color” (Talens *et al.*, 1980:11). Desde luego que lo artístico —la literariedad, por volver al tópico formalista— se halla en la estructura, ni más ni menos que en cualquier otro arte, sea visual, auditivo o mixto. Pero no puede olvidarse que el medio mismo de la literatura es el lenguaje, el real, del mismo modo que el medio de la escultura son los materiales sólidos y el de la pintura los pigmentos que se hallan en el mundo real. Solamente la música se construye con materiales que no existen ni en la naturaleza ni en el medio social (los sonidos musicales mismos, y no solo su combinación, su estructura, son invenciones, se construyen con instrumentos precisos, afinados, mientras que la naturaleza no proporciona más que un más o menos amorfo continuum de ruidos). Y el olvido de este estrecho vínculo entre el lenguaje literario y el lenguaje común sería especialmente desastroso a la hora de enjuiciar, en particular, la literatura naturalista.

Quizá pueda parecer que nuestro análisis no es del todo propiamente literario, porque en parte podría deslizarse fácilmente al territorio de la semiótica. En efecto, los ENV<sup>2</sup> funcionan como signos y se prestan a una interpretación sistemática, como integrantes de códigos. Pero no es esto lo que hemos perseguido, sino exclusivamente el análisis de los ENV (especialmente de su función) como parte integrante del texto literario.

La herramienta analítica que hemos debido desarrollar para este estudio particular de la comunicación no verbal en la literatura se basa directamente en las clasificaciones de Fernando Poyatos (1994) y Ekman & Friesen (1969), enriquecidas por la clasificación de Marc Knapp (1972), que incluye otros elementos complementarios que hemos considerado necesarios en nuestro tratamiento contrastivo.

Nuestro principal objetivo ha sido el de exponer tan exhaustiva como ordenadamente toda esa mezclada sustancia literaria extraverbal (en las obras escogidas), de modo que nos

---

<sup>2</sup> A partir de ahora utilizaremos esta sigla para referirnos a los elementos no verbales.

permita evaluar con exactitud y objetividad la relativa importancia de la no verbalidad en un tipo de narración literaria (ficticia, por tanto) que tiene la virtud —y obedece al explícito designio— de reproducir o expresar la realidad (mimesis) de un modo conspicuo. Colateralmente, esperamos contribuir también a la mejor caracterización de los recursos estilísticos que singularizan a los autores estudiados.

Nuestro estudio tiene también un explícito carácter comparativo. Hemos querido así contribuir a elucidar con mayor precisión que la habitual la naturaleza de la diferencia entre el naturalismo francés y el español, paradigmáticamente reflejada en la que media entre la obra de Zola y la de Galdós. Más sencillo será mostrar las semejanzas, que pueden fácilmente sospecharse a priori. Aun así, nos ha parecido necesario demostrarlas rigurosamente, es decir, exhibirlas y analizarlas con mayor atención de la que se les presta en una comparación demasiado general. Al haber tomado como protagonistas de sus novelas a individuos de la clase obrera, es natural que el texto esté más o menos saturado de signos propios de su conducta típica: la dificultad o incapacidad para expresar coherentemente los sentimientos o para manejar las emociones, la voz elevada y los gritos, o las incontables muestras de influencia del medio y de la herencia, según la fuerte convicción del determinismo social que impregnó la concepción de estos autores, y que muestra siempre al pobre-río como un ejército de seres embrutecidos sin posibilidad alguna de redención bajo el capitalismo. Asimismo, es fácil comprender que la gestualidad en muchas ocasiones predominará sobre la palabra articulada, cuando los autores deben mostrar a sus personajes en situaciones extremas donde se ven obligados reaccionar de acuerdo con sus instintos primarios.

#### 1.4. ESTRUCTURA

En fin, anticipemos una breve síntesis del contenido de los diversos capítulos en que hemos organizado la exposición. El segundo capítulo presenta el marco teórico en que esta investigación se inscribe (*i.e.* su relación con el conjunto de trabajos históricamente desarrollados en temas afines). Lo dividimos en dos grandes bloques: el primero, lingüístico; el segundo, literario, que señalan ordenadamente las principales teorías que de un modo u otro incumben a nuestro trabajo. Esta división obedece a un prurito de claridad, dado que se trata de un estudio con herramientas de análisis lingüístico aplicadas a un corpus literario.

En el tercer capítulo se lleva a cabo un recorrido por las principales investigaciones en el campo de la no verbalidad, limitado, por cuestiones de espacio, a los últimos diez años; no creíamos relevante aquí remontarse a ningún precedente histórico ni trazar en modo alguno la genealogía de tales estudios, sino dar cuenta de lo que actualmente se está investigando o ignorando: hemos señalado el alcance del tratamiento de la no verbalidad en diferentes disciplinas, y hemos precisado el estado en que se encuentra en la actualidad su aplicación general en la literatura; y por último, hemos destacado los más recientes trabajos sobre los autores analizados, Émile Zola y Benito Pérez Galdós, y particularmente los consagrados a las dos obras que nos conciernen, *L'Assommoir* (1877) y *La desheredada* (1881).

El cuarto capítulo se dedica a cuestiones de método: define rigurosamente el corpus y expone las herramientas analíticas elegidas, los métodos y la naturaleza de los materiales a tratar. El quinto capítulo encierra, en rigor, todo el análisis de ese modo aplicado: consiste en el estudio práctico de los elementos no verbales previamente definidos y discutidos. Los estudios contrastivos que concluyen cada sección encierran lo que pueden considerarse las conclusiones específicas y aportaciones originales de nuestra tesis.

Finalmente, se ofrecen al lector varias conclusiones generales en la forma de una valoración del grado en que pueden considerarse consumados los objetivos propuestos, es decir una discusión valorativa de nuestros hallazgos. En la bibliografía se recogen las fuentes que nos han servido, de manera directa, para el desarrollo de esta tesis doctoral. En los apéndices se hallará el corpus entero recogido durante la investigación, que no solo por limitaciones de espacio, sino también por motivos de claridad y selección de ejemplos, no ha sido necesario exponer en su totalidad en el cuerpo del trabajo. No obstante, ese corpus íntegro puede funcionar como material base para una profundización de este mismo estudio u otros afines, no solo ni principalmente en el sentido de hacerlo aún más exhaustivo, sino por facilitar también el examen de otros aspectos e incluso el ejercicio de otros enfoques.

#### 1.5. NOTA AL LECTOR

Muchos de los motivos que someteremos a examen, tanto entre los escogidos metódicamente como entre los que figuran incidentalmente, se prestan, qué duda cabe, a otros análisis de muy diversa índole: más prolongados, o que contemplen más (u otros diferentes) aspectos de las mismas expresiones, o que destaquen otras, o que involucren métodos distintos o vínculos con disciplinas diversas, o relaciones más abarcadoras, etc. Basta echar

una ojeada a la breve selección de temas y obras representativas, mencionados en nuestra sintética exposición del marco teórico, para intuir lo inconcebiblemente proteico e inagotable que puede ser el tratamiento analítico de los aspectos no verbales de cualquier novela, o de un conjunto de ellas, y no digamos ya si el estudio es comparativista. Forzosamente, pues, se nos podrán reprochar incontables omisiones o interrupciones del examen de los ejemplos propuestos. Cada cual según su doctrina, su juicio, su experiencia, su erudición y su entendimiento, podrá apreciar que las clasificaciones que adoptamos son más o menos provisionales o incompletas, más o menos heteróclitas o precarias, más o menos inútiles o estériles, etc., o que los casos que destacamos son más o menos relevantes, más o menos interesantes, más o menos significativos, o que nuestros juicios son más o menos atinados, más o menos rigurosos, más o menos comprensibles, o, en fin, que hemos contribuido mucho o poco a elucidar la significación de todos esos casos de no verbalidad... Sabiendo que nos exponemos fácilmente a censuras y enmiendas más severas y ocurrentes de las que merecerían otros estudios convencional y metódicamente orientados, y sin la menor pretensión de evitarlas, nos sentimos inclinados a solicitar de nuestros críticos, eso sí, una indulgencia que creemos justificada (al menos en relación a lo que puede razonablemente lograrse en el lapso consagrado a esta investigación): ante todo, ha sido necesario sacrificar la exhaustividad y escoger solo una parte del corpus, no arbitrariamente, sino por el acuerdo de sus contenidos con el conjunto de tópicos previa y sistemáticamente elaborado; en segundo lugar, no hemos cercenado destructiva o erráticamente, sino evitando que el resto del corpus quedase reducido a una especie de residuo aleatorio e inservible; en tercer y último lugar, creemos no haber agotado la eficacia de la clasificación por la que nos hemos guiado, al no estar condicionada por la parte del corpus seleccionada. El haber procedido con semejante cautela no disculpa en modo alguno los errores que hayamos podido cometer, pero al menos es un resguardo contra la amenaza de que lo ya realizado quede aislado, limitado e inservible, y permite que sobre las mismas bases pueda un posterior estudio extenderlo, profundizarlo, subsanarlo y coherentizarlo. Si las tesis brillantes son «pepitas de oro», nos honraría que la nuestra mereciese la metáfora de ser como los «granos de alpiste»: el alpiste no es ni de lejos tan valioso como el oro, sino vulgar como los personajes de nuestras dos novelas, pero al menos contiene ADN, una sustancia generadora.

## 2. MARCO TEÓRICO



## 2.0. INTRODUCCIÓN

El marco teórico de esta disertación está integrado por dos segmentos de doctrina que unifican los fundamentos teóricos que nos llevaron a definir la herramienta de análisis y su aplicación práctica. El primero concierne al campo lingüístico en que se encuadra nuestra investigación, y el segundo al ámbito literario a que corresponde el corpus analizado.

Dentro del primer bloque se abordan las diferentes teorías de la comunicación que nos llevan hasta los inicios del estudio de la comunicación no verbal, contemplando como una inflexión culminante las teorías resultantes de la escuela de Palo Alto. Asimismo, se tratan la semiótica y la pragmática como perspectivas cruciales que revelan no solo el rumbo que adoptan los estudios de la comunicación no verbal, sino también el gran crecimiento del interés general por los mismos. Más adelante se exponen las diferentes clasificaciones del paradigma no verbal, desde la propuesta de Ekman & Friesen (1969) hasta llegar a la teoría de la Triple estructura básica de la comunicación humana formulada por Fernando Poyatos (1994), y que constituyen el conjunto fundamental de herramientas analíticas en que se sustenta nuestro estudio.

En el segundo bloque nos ocupamos de la estrecha y recíproca relación entre la comunicación y la cultura, así como de los lazos que unen la cultura con la literatura. Enfatizando la variable significación de la mimesis como germen de la tendencia artística al naturalismo, llegamos al contexto literario en que se incardinan las dos novelas estudiadas que forman nuestro corpus. A través de un análisis contrastivo, definimos su implantación en Francia y en España, poniendo énfasis en las principales divergencias resultantes de las distintas circunstancias socio-históricas. Solo de manera ocasional nos referimos a datos biográficos de los autores de las dos novelas, cuando consideramos que son significativos o relevantes para nuestro análisis.

## 2.1. CONTEXTO LINGÜÍSTICO

### 2.1.1. HACIA LA DEFINICIÓN DE LA COMUNICACIÓN

El término «comunicación», aun circunscribiéndonos a su significación lingüística, es un concepto complejo y cambiante, no tanto en virtud de una tendencia a la polisemia como a causa de una multiplicación de los enfoques que estudian este fenómeno. En el sentido de acto comunicativo, se ha convertido en un persistente paradigma de importancia creciente en el terreno de la llamada lingüística de la comunicación.

Desde el punto de vista lingüístico-pragmático, la comunicación tiene carácter interpersonal, es decir, se trata de una interacción que involucra a dos o más interlocutores en el acto de intercambiar información.<sup>1</sup> Asimismo, tiene carácter sinérgico, ya que se transmite a través de todos los sentidos. Además, el acto comunicativo es singular, por más que se ajuste a patrones generales: “Cada acto comunicativo concreto está caracterizado por una conjunción de coordenadas que lo hacen único e irrepetible: se produce entre individuos concretos, en un espacio concreto, en un momento determinado, y en unas circunstancias particulares” (Escandell 2005:9). Justamente, la denominada perspectiva pragmática se plantea un nuevo modo de esquema comunicativo en que uno de los componentes fundamentales y novedosos es la “intención” del hablante: tener en cuenta este elemento convierte el acto comunicativo en mucho más que un mero proceso de codificación y decodificación e integra la “interpretación” como uno de sus ejes relevantes.

A pesar de que la comunicación es un fenómeno presente en la humanidad desde sus inicios, y aun propio de otras especies en diverso grado, su estudio no se ha emprendido metódicamente sino hasta comienzos del siglo XX, desde distintas ciencias sociales. Y esta inicial pluralidad de perspectivas suscitó enseguida la necesidad de establecer modelos generales científicamente válidos, apareciendo entonces en Estados Unidos las primeras teorías de la comunicación. Los patrones de análisis de estas teorías acusaban fuertemente la tendencia a las oposiciones binarias, del orden de “lo biológico y lo social, la naturaleza y la cultura, los dispositivos técnicos y el discurso [...]” (Mattelart & Mattelart 2005:10); las diversas escuelas se distinguieron tanto por el énfasis puesto en alguno de estos extremos como por la prescindencia o exclusión de otros factores.

---

<sup>1</sup> Debemos advertir, sin embargo, que no siempre que comunicamos *informamos*. Informar es solo uno de los posibles objetivos de la comunicación, pero no el único, ni necesario. Discutiremos esto más adelante.

## 2.1.2. TEORÍA DE LA INFORMACIÓN

Inspirándose en la fecunda doctrina evolucionista que Charles Darwin dejó prácticamente acabada en *El origen de las especies* (1859), muchos investigadores atribuyen a la comunicación valores biológicos y comparan la comunicación humana con los patrones de interrelación de los otros animales. Siguiendo una orientación completamente distinta, surgen los intentos de explicar los procesos cognitivos y, en general, la comunicación humana basándose en la caracterización del cerebro como una máquina computadora. Atendiendo al aspecto relacional o contextual de la comunicación, otras teorías fueron inspiradas por la aparición de la cibernética, surgida de la observación de los procesos de equilibrio dinámico en la naturaleza —lo que la convertía en un remedo de la ecología. En no menor grado, el creciente interés por la comunicación como un acto de la actividad psíquica humana derivada del lenguaje y del pensamiento, ayuda al desarrollo de investigaciones sobre el manejo de las capacidades psicosociales y las relaciones interpersonales. A continuación, expondremos de forma sintética las teorías más relevantes para dar cuenta de los aspectos metódicos de este trabajo.

### 2.1.2.1. Teoría lineal

Casi todas las teorías de la comunicación toman como punto de partida el llamado *modelo clásico de la comunicación*, ya sea para aquilatarlo o, por lo contrario, para enmendarlo o contradecirlo. El esquema básico de este modelo consiste en la transmisión de información por medio de un canal de un emisor a uno o varios receptores. Su mejor exponente es la llamada *teoría de la información* de Shannon & Weaver (1949), también conocida como *teoría lineal*, término que describe con más precisión lo esencial de su tesis, a saber, que la información se trasmite de manera unidireccional, lineal, según el patrón emisor–receptor. Es a finales de los años 40 cuando el matemático Claude Elwood Shannon incorpora este modelo puramente matemático, basado en las máquinas de comunicar construidas para preservar la integridad de los mensajes en la Segunda Guerra Mundial. Durante la contienda Shannon trabaja sobre todo en criptografía y se preocupa por el problema de cuantificar el coste de un mensaje en presencia de perturbaciones (*ruido*) que deterioran la plena inteligibilidad o correspondencia entre los dos polos, emisor–receptor.

Aunque importantes conceptos de esta teoría matemática, como «codificación» y «descodificación» del mensaje, «ruido» y «libertad de elección» (el emisor es libre de escoger la

información que desea transmitir) todavía perduran y son el germen de las teorías actuales, en general los investigadores posteriores se persuaden de que resulta insuficiente a la hora de aplicarla a la comunicación humana. De esta manera también lo percibe Walter Ong, quien afirma que aunque la comunicación y la información son dos conceptos que a menudo se usan como sinónimos, existe entre ellos una diferencia importante: mientras que la información se percibe como un mensaje codificado que se transmite a través de un canal a su destino, la comunicación contempla un intercambio entre dos o más interlocutores: “Thus understood, information (for example, a genetic code in living cells) does not of itself involve meaning. It does not involve human consciousness, or consciousness of any kind, including that of subhuman species” (Ong, 1996:3).

En suma, se constata que la comunicación humana es algo más que una simple transmisión de información; y asimismo se cuestiona críticamente el alcance de su validez, como explica Escandell:

El esquema se concibió originalmente como modelo del intercambio de información entre dispositivos mecánicos, y realiza adecuadamente el cometido para el que fue diseñado. Pero cuando se utiliza como modelo de la comunicación humana devuelve una imagen rígida y simplista, en la que la comunicación se reduce a un intercambio mecánico de mensajes y de señales; y, además, como veremos, hace predicciones incorrectas sobre el papel de cada uno de los elementos que lo integran: el papel del código es excesivo, las relaciones entre los hablantes sencillamente no tienen cabida, el lugar del contexto es muy secundario, y la situación comunicativa carece del menor peso, a no ser cuando produce interferencias en el canal (2005:11).<sup>2</sup>

#### 2.1.2.2. *Teoría circular*

A finales de los años 40, Melvin de Fleur enfatiza un nuevo concepto de retroacción o *feedback* que enriquece el Modelo lineal de Shannon, y Wiener, profesor de Shannon, argumenta su importancia según las reglas que rigen la cibernética. En su reconocida obra *Cybernetics, or Control and communication in the animal and the machine* (1948), este autor acaba de perfilar su modelo de la teoría sistémica o circular. Wiener insiste en el hecho de que, para que la comunicación se lleve a cabo, debe haber una respuesta, es decir, la información debe ser circular. En palabras de Mattelart & Mattelart: “La sociedad de la información sólo puede existir a condición de que haya un intercambio sin trabas” (2005:51).<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Estas palabras anticipan el nuevo esquema comunicativo en el que, entre otras novedades, se incorpora el concepto de «comunicación intencional».

<sup>3</sup> La idea de sociedad como un sistema en interacción recoge el biólogo Bertalanffy (1950) e introduce el concepto de «sistemas» en el sentido de un complejo de diferentes elementos en interacción.

### 2.1.3. DE LA PSICOLOGÍA COGNITIVA HACIA EL MODELO ORQUESTAL DE LA COMUNICACIÓN

Al mismo tiempo y también en relación con la guerra, surge un interés por la psicología cognitiva. Gracias a los avances tecnológicos durante el conflicto y al trabajo conjunto entre investigadores en los campos de la Lingüística, la Lógica, la Matemática, la Informática, la Cibernética y la Inteligencia Artificial, entre otras disciplinas, aparecen estudiosos como George A. Miller, que llevan a cabo importantes aportaciones al estudio de tratamiento de la información.

El creciente interés de la psicología por el funcionamiento del cerebro en las funciones de recibir, procesar y emitir información provoca la aparición de una corriente científica que aporta ideas clave para entender los orígenes del objeto de este trabajo: la escuela de Palo Alto. Las teorías de Darwin y Lamarck habían revolucionado el mundo científico y habían impulsado el nacimiento y desarrollo de la genética, interesándose en los cambios que se producen en los organismos y el ambiente, y su mutua relación. Bateson, el fundador de esta nueva escuela, sigue la investigación de Lamarck y también es un gran defensor de Gregor Mendel y su trabajo sobre la genética. Cuando Bateson fracasa como biólogo, vuelca su interés en la antropología, donde también encuentra a su futura esposa Margaret Mead. Junto a ella, emprende la investigación de las interacciones en tribus de Nueva Guinea. La llamada «cismogénesis»<sup>4</sup> abre la puerta al análisis interaccional del comportamiento humano y la creación de un «modelo orquestal de la comunicación».

#### 2.1.3.1. Escuela de Palo Alto

Este nuevo modelo de la comunicación se origina en Estados Unidos, en los años 50, alrededor de investigadores de diversas disciplinas científicas como la Antropología, la Lingüística, la Sociología, la Psiquiatría, etc. La creación del Mental Research Institute (MRI) en San Francisco, fundado en 1958 por el psiquiatra Don D. Jackson, al que se une tres años después Paul Watzlawick, inaugura un nuevo enfoque en el estudio y tratamiento de la esquizofrenia y otras patologías mentales, no como desórdenes individual y orgánicamente motivados, sino incardinándolo en el análisis de la comunicación. Generaron así una teoría centrada en el contexto de la interacción entre personas, como si se tratase de una especie

---

<sup>4</sup> Concepto propuesto por Bateson para explicar la dinámica del equilibrio social en tribus indígenas.

de mecanismo o sistema de equilibrio dinámico más o menos regular o concordante, muy particularmente inspirado por la metáfora de la orquesta:

La comunicación se concibe como un sistema de canales múltiples en el que el autor social participa en todo momento, tanto si lo desea como si no: por sus gestos, su mirada, su silencio e incluso su ausencia... En su calidad de miembro de una cierta cultura, forma parte de la comunicación, como el músico forma parte de la orquesta. Pero en esta vasta orquesta cultural no hay director ni partitura. Cada uno toca poniéndose de acuerdo con el otro (Winkin, 1987:6).

Esta metáfora sugiere que en el acto comunicativo opera un complejo sistema de signos extralingüísticos mediante los cuales se orientan los miembros de una determinada sociedad. Estas ideas se recogen y publican en la obra *Pragmatics of human communication* (1967). Es especialmente entonces cuando la comunicación no verbal llama atención de los investigadores.

Los integrantes de la escuela de Palo Alto, también conocida como «el colegio invisible»<sup>5</sup> —Birdwhistell, Hall, Goffman, Schefflen, Jackson y Watzlavick, entre otros— coinciden en su oposición al modelo lineal de Shannon, y conciben la comunicación como un conjunto de elementos cuya complejidad se acerca más al modelo circular de Wiener, por el énfasis que este pone en la función del emisor y del receptor. “El término ‘interacción’ —escribe Birdwhistell— es aquí lo importante. El orden de los fenómenos que estamos rastreando, analizando y describiendo no puede reducirse a la conocida fórmula acción–reacción” (1979:21). Sin rechazar las iniciales bases de la teoría de la información, abogan por la necesidad de establecer un modelo propio para las ciencias humanas, y poniendo en común conceptos y modelos de la lógica, pero también de la lingüística, establecen las tres hipótesis siguientes:

La esencia de la comunicación reside en procesos de relación e interacción [...]. Todo comportamiento humano tiene un valor comunicativo [...]; observando la sucesión de los mensajes reubicados en el contexto horizontal [...] y en el contexto vertical [...] es posible extraer una “lógica de la comunicación” [Watzlavick, 1967]. Por último, los trastornos psíquicos reflejan perturbaciones de la comunicación entre el individuo portador del síntoma y sus allegados (Mattelart & Mattelart, 2005:52).

La comunicación se concibe como un proceso social, donde la conducta de los agentes adquiere un peso especial en orden a valorar los actos comunicativos. Esta conducta no es

---

<sup>5</sup> El nombre se debe a la falsa sugerencia de una universidad que en realidad no existía, sino que se trataba de una red de conexiones entre los investigadores de varios puntos de procedencia.

únicamente la que se expresa en los actos verbales, sino también la que se manifiesta a través de la gestualidad, la mirada o la gestión del espacio interindividual, como se destaca en el mencionado modelo orquestal de la comunicación. Los primeros resultados de los análisis de los distintos componentes de la comunicación bajo este enfoque vieron la luz en la década de 1950, destacando especialmente *Introduction to kinesics* (1952) de Ray Birdwhistell y *The silent language* (1959) de Edward Hall.

Una de las ideas más importantes entre las contribuciones de la escuela de Palo Alto es el concepto de la «inevitabilidad de la comunicación» o «imposibilidad de no comunicarse», categóricamente postulado en *Pragmatics of human communication* (1967) de Watzlavick y *cía*. A lo que hay que añadir la convicción de estos investigadores de que la comunicación también se produce de manera espontánea e inconsciente.

### 2.1.3.2. Escuela de Filadelfia

Aunque el enfoque principal del colegio invisible deslizó los principales estudios al terreno de la psiquiatría, algunos investigadores, con Birdwhistell a la cabeza, se posicionaron en el campo antropológico, del que principalmente tomaron la inspiración sus investigaciones lingüísticas, siguiendo las enseñanzas de Smith (1953), Trager (1958) y Hockett (1958):

Como hemos visto, el grupo de Palo Alto no se redefine, con excepción de Bateson, en términos antropológicos. Birdwhistell, muy cercano a Sapir, pondrá siempre su reflexión bajo la sombrilla de la antropología, y más concretamente de la antropología lingüística. La segunda diferencia reside en el hecho de que Birdwhistell, al contrario que Bateson, recibirá de pleno la enseñanza de la lingüística descriptiva de los años cincuenta (Winkin, 1987:63).

Este enfoque antropológico es apoyado por los colegas de Birdwhistell, Albert Scheflen, Ervin Goffman y su discípulo Stuart Sigman. Este grupo, formado por antropólogos, lingüistas, etólogos y psiquiatras, se conoce bajo el nombre de la escuela de Filadelfia. Birdwhistell emprende así la exploración de un terreno inexplorado, la antropología lingüística, y se dispone a analizar la conducta humana usando grabaciones como principal herramienta para sus estudios en la Universidad de Filadelfia.

Este autor llega a la conclusión de que la gestualidad forma parte del comportamiento social y la comunicación interpersonal depende del contexto en el que se encuentra. Dependiendo del contexto, el mismo gesto puede variar considerablemente. Además, consi-

dera que el lenguaje y la gestualidad no se deben estudiar aisladamente como dos componentes distintos, sino como un conjunto intrínsecamente relacionado. “Para Birdwhistell no existe la significación de un gesto, sino que el gesto se integra en un sistema interaccional de múltiples canales, que se confirman o se invalidan mutuamente” (Winkin, 1987:75).

#### 2.1.4. ESTRUCTURALISMO Y TEORÍA LINGÜÍSTICA

El enfoque lingüístico penetra en otras ciencias humanas como la antropología, la historia, la literatura y el psicoanálisis gracias al estructuralismo. El padre del estructuralismo, Ferdinand de Saussure, había establecido la distinción de la lengua como un fenómeno social y del habla, como un acto individual. Para él, “la lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por eso comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares, etc.” (Saussure, 1945:60). Estos signos son segmentables y, por lo tanto, se pueden analizar. El objetivo de Saussure es crear una ciencia general que estudiaría estos signos en un contexto social,<sup>6</sup> que define en su *Cours de linguistique générale* (1916). De esta manera nace una disciplina cuyo objetivo es estudiar las leyes por las que se rigen estos signos: la semiología.

En los años 60 Roman Jakobson, uno de los máximos representantes del Círculo Lingüístico de Praga, retoma la teoría lineal de Shannon y añadiendo algunas modificaciones postula su propia teoría de la comunicación.<sup>7</sup> Este paradigma de la comunicación sufre un giro sensible con la pragmática, que estudia el uso del lenguaje en función de la relación establecida entre el enunciado, el contexto y los interlocutores. El interés se concentra ahora en el contexto y todos aquellos elementos que participan e influyen en el acto comunicativo.

##### 2.1.4.1. Semiología y semiótica

En términos generales, podemos decir que la semiología parte de los estudios de Saussure, y en particular de su concepto de signo. Roland Barthes ofrece la siguiente definición:

[1]a semiología tiene como objeto todo sistema de signos, cualquiera que sea su sustancia, cualesquiera que sean sus límites: las imágenes, los gestos, los sonidos melódicos, los objetos

---

<sup>6</sup> Saussure afirma: “Tal ciencia sería parte de la psicología social, y por consiguiente de la psicología general. Nosotros la llamaremos *semiología* [...] Ella nos enseñará en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que la gobiernan” (1945:60).

<sup>7</sup> Más tarde, con la introducción de la perspectiva pragmática, los conceptos de receptor y destinatario ya no se concebirán como sinónimos, pues el segundo implica un receptor a quien se dirige intencionalmente el emisor.



y los complejos de estas sustancias que se encuentran en ritos, protocolos o espectáculos constituyen, si no «lenguajes», sí al menos sistemas de significación (1971:13).

En este enfoque, los sistemas de signos incluyen los gestos y los sonidos, en la medida en que forman parte de la vida social. Y nunca se desvinculan del lenguaje articulado: “[e]l mundo de los significados no es más que el mundo del lenguaje” (Barthes, 1971:14); los elementos extralingüísticos de la comunicación no verbal forman parte del lenguaje. Por otro lado, surgen nuevas disciplinas o especialidades, como la semántica, cuyo objetivo es estudiar la relación entre signos, y la pragmática que, como hemos dicho más arriba, estudia el acto comunicativo según las condiciones de uso.

Mención especial merece la obra de Charles Morris (1938), que constituye una excelente introducción a los estudios semióticos y cuya validez y originalidad que son todavía reconocidos actualmente. Morris propone una división de la semiótica en tres principales disciplinas: sintaxis, semántica y pragmática; concibe la semiótica como una disciplina autónoma y al mismo tiempo de valor instrumental, como una herramienta de análisis para las demás disciplinas.<sup>8</sup> Su objeto de estudio son los signos como sistemas de comunicación. El proceso donde el signo funciona como tal se llama *semiosis* y constituye tres componentes básicos: el *vehículo significativo*, el *designatum* y el *interpretante*. Morris sugiere un cuarto componente que sería el *intérprete*, que adopta el papel del agente del proceso mencionado. En cuanto a las tres dimensiones de la *semiosis*, sintáctica, semántica y pragmática, es esta última que nos concierne en este trabajo.

Efectivamente, la relación que se establece entre los signos y los intérpretes derivará en la disciplina conocida como pragmática. He aquí la clara definición que nos procura el propio Morris: “[...] para caracterizar con precisión la pragmática bastará con decir que se ocupa de los aspectos bióticos de la *semiosis*, es decir, de todos los fenómenos psicológicos, biológicos y sociológicos que se presentan en el funcionamiento de los signos” (1985:68).<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> “La semiótica tiene un doble vínculo con las ciencias: es una ciencia más y a la vez un instrumento de las ciencias. La significación de la semiótica como ciencia estriba en el hecho de suponer un nuevo paso en la unificación de la ciencia, puesto que aporta los fundamentos para cualquier ciencia especial de los signos, como la lingüística, la lógica, la matemática, la retórica y (al menos parcialmente) la estética [...] también es el instrumento de la totalidad de las ciencias, puesto que cada ciencia utiliza y expresa sus resultados por medio de signos” (Morris, 1985:24–25).

<sup>9</sup> Korte afirma que “Semiotics makes a distinction between signals that are ‘communicative’ – that is, consciously transmitted—and signals that are ‘expressive’—that is, spontaneous, unintentionally transmitted, and revealing an inner state or disposition” (1997:27).

En fin, distingue entre la pragmática pura (que se ocupa del lenguaje propio de la dimensión pragmática de la mencionada *semiosis*) y la pragmática descriptiva (que aplica este lenguaje a casos específicos).

#### 2.1.4.2. *La lingüística de la comunicación*

“El lenguaje tiene un lado individual y un lado social, y no se puede concebir uno sin el otro” (Saussure, 1945:50). Saussure ya percibió este componente personal y otro social del acto discursivo. La comunicación suscitó interés creciente en el campo de la lingüística, y actualmente su estudio está en auge. La mencionada pragmática pertenece al paradigma más amplio de la llamada lingüística de la comunicación, donde entrarían también disciplinas como el análisis del discurso, la etnografía de la comunicación, la antropología lingüística o la sociolingüística, entre otras. Dejando a un lado la lengua saussureana, la atención se centra aquí en el estudio del acto específico del habla, en su contexto:

Adoptando la perspectiva del habla y no de la lengua, empiezan a cobrar inusitado valor, en primer lugar, los realizadores del acto del habla en sí, a saber, el hablante y el oyente; y, en segundo término, las circunstancias de dicho acto, que sin ser lingüísticas, sino paralingüísticas y extralingüísticas, no contaban para nada en el plano de la lengua y, sin embargo, son esenciales en el del habla: la entonación, la situación, la mímica, el contexto (Santiago Guervós, 2005:178–179).

El estudio pragmático que describe Morris se benefició de un cambio de perspectiva operado gracias a la influencia de los estudios darvinistas. Las contribuciones de Charles Peirce y de George Mead<sup>10</sup> marcan el punto de inflexión hacia una nueva perspectiva, donde “una estructura lingüística es un sistema de conducta” (Morris, 1985:71).

El contexto se vuelve especialmente importante para la perspectiva pragmática tal y como la define Reyes:

La pragmática es una disciplina lingüística que estudia cómo los seres hablantes interpretamos enunciados en contexto. La pragmática estudia el lenguaje en función de la comunicación, lo que equivale a decir que se ocupa de la relación entre el lenguaje y el hablante, o por lo menos de algunos aspectos de esta relación (1994:17).

Asimismo, la pragmática contempla tanto las actividades lingüísticas como las no lingüísticas, pues estas mantienen una estrecha relación con el lenguaje y participan eviden-

---

<sup>10</sup> Mientras que Peirce insiste en el hábito y el uso en la relación fisiológica inmediata, Mead vuelve su atención hacia el contexto social en el que operan los sistemas de signos.

temente en la contextualización de los actos comunicativos; tiene en cuenta la relación entre los participantes, sus creencias y el conocimiento de sí mismos y del mundo que los rodea. Resulta asimismo primordial “conocer la identidad del emisor o del destinatario y conocer las circunstancias del lugar y tiempo de emisión” (Escandell, 1993:26).

Desde esta nueva perspectiva es imposible no dejar de tener en cuenta la importancia que adquieren los elementos extralingüísticos: “Gesto, postura, tono de voz, entonación, longitud de pausas, frases cortadas, todo significa [...] El silencio también produce significado, porque es un hecho lingüístico, en la medida en que consiste en no decir” (Reyes, 1994:18).

Todos estos elementos se utilizan con el fin de matizar o regular el lenguaje en un acto comunicativo.<sup>11</sup> En suma, la pragmática estudia

las condiciones que determinan el empleo de enunciados concretos emitidos por hablantes concretos en situaciones comunicativas concretas, y su interpretación por parte de los destinatarios. La pragmática es, por tanto, una disciplina que toma en consideración los factores extralingüísticos que determinan el uso del lenguaje, precisamente todos aquellos factores a los que no puede hacer referencia un estudio puramente gramatical (Escandell, 1993:16).

En suma, podemos afirmar que con la aparición de la pragmática el esquema comunicativo tipo cambia radicalmente. Ahora, la intención comunicativa se convierte en uno de sus componentes clave. Desde el concepto de «intención comunicativa» se entiende “la relación entre el emisor y su información pragmática, de un lado, y el destinatario y el entorno, del otro” (Escandell, 1993:40). Según esta interpretación, el acto comunicativo es dinámico, pues la respuesta del receptor depende también de la intención del emisor —o de su interpretación. El receptor, ahora denominado destinatario, tiene la función de interpretar la intención pragmática del emisor y adaptar su respuesta a ella. Aquilatando el valor de la intencionalidad, “la pragmática estudia nuestra manera intencional de producir significado mediante el lenguaje, y los principios que regulan los comportamientos lingüísticos dedicados a la comunicación” (Reyes, 1994:20). En definitiva, la comunicación se en-

---

<sup>11</sup> Gracias a los estudios pragmáticos, la comunicación no verbal se estudia también desde la disciplina llamada Análisis del discurso. Esta disciplina, relativamente nueva, se ha desarrollado de manera independiente y su objetivo es el de indagar en las organizaciones sistemáticas que rigen una interacción conversacional.

tiende como un tipo de acción consciente que “refleja la actitud del hablante ante el entorno y responde a una determinada intención” (Reyes, 1996:36), lo cual nos conduce lejos de las primeras teorías de la comunicación que hemos abordado en este capítulo.

Para la presente investigación el enfoque pragmático se vuelve imprescindible, ya que su objetivo es estudiar el lenguaje, tanto verbal como no verbal, en uso.<sup>12</sup> En un corpus literario la intencionalidad cobra doblemente sentido, porque es el escritor quien elige una determinada manera de expresarse de sus personajes, como también el entorno, la situación del habla y las características particulares de cada emisor. Nuestra atención se dirige a la parte no verbal, pero no puede desatender completamente la verbal, que la acompaña indefectiblemente; como juiciosamente recomiendan los partidarios de la perspectiva pragmática, el acto comunicativo se debe estudiar en todo su contexto y no aisladamente.

Los aspectos no verbales en la acción y caracterización de los personajes de una novela poseen significación social y psicológica: en general, solo adquieren sentido en función del contexto, es decir como signos más o menos convencionales y modelados por el medio, producto de una común experiencia, reconocibles solo por los miembros de una misma sociedad; pero por otro lado pueden también ser efecto o expresión de un desarrollo individual de la personalidad, una manifestación igualmente legible de las intenciones o las emociones de un sujeto. No hay verdadera separación entre ambos aspectos, el contextual y el personal, pues el individuo singulariza sus expresiones del mismo modo que el timbre y las inflexiones modifican unas palabras comunes y previamente existentes y reconocibles para todos, y a la inversa, cuando una multitud se conduce externamente de un modo homogéneo, no por ello las comunes expresiones dejan de ser las expresiones de cada uno de los individuos y de responder también a unos sentimientos o pensamientos propios, a una experiencia interior. A esta doble significación de las expresiones no verbales de los personajes de una novela, hay que añadir el hecho de que tales aspectos no verbales de la historia necesariamente son transmitidos en un estilo peculiar por el autor, cuyas frases reflejan también su propio pensamiento. Decantar el análisis hacia el sentido comunicativo en el contexto vivencial de los personajes o hacia el sentido expresivo-intencional de la poética del autor es una cuestión de libre elección, y el presente estudio obedece sobre todo al primero.

---

<sup>12</sup> Aunque la unidad básica de estudio de la pragmática es el enunciado o acto de habla, es decir, el estudio del acto lingüístico, la no verbalidad ocupa un lugar importante en la significación última de cualquier acto.

## 2.1.5. LA COMUNICACIÓN NO VERBAL COMO DISCIPLINA

Después de haber definido el lugar teórico que ocupan y la importancia que han ido adquiriendo los elementos extralingüísticos del acto comunicativo, dedicaremos una atención especial al ámbito de la no verbalidad. Al parecer, fueron el psiquiatra Ruesch y el fotógrafo Kees quienes emplearon por primera vez, en 1956, la expresión «comunicación no verbal».<sup>13</sup> A partir de entonces los investigadores adoptan este título para referirse a todo aquello oculto, partícipe en el acto comunicativo junto con la palabra pronunciada o escrita. Cualquier gesto, mirada, movimiento del cuerpo, tono de voz o silencio incide en la transmisión de la información más allá de las palabras conscientes y deliberadamente pronunciadas. Estos elementos no solamente refuerzan, complementan o regulan lo dicho, sino que suman matices a los diferentes tipos de discurso, e incluso pueden contradecir las palabras o sustituirlas por completo, como se aprecia especialmente en estudios posteriores sobre la comunicación no verbal.

### 2.1.5.1. Antecedentes históricos

Entendemos como parte de la no verbalidad los diferentes movimientos del cuerpo humano (así como especialmente la gestualidad articulada del rostro, en sus inicios) que en terminología especial denominamos *kinésica*. Se considera al antropólogo Ray Birdwhistell como el padre de la kinésica, por su *Introduction to kinesics* (1952), aunque las expresiones de la cara ya fueron estudiadas antes de esta publicación por David Efron en *Gesture and environment* (1941). El estudio de las distancias interpersonales llamado *proxémica* fue decididamente emprendido por Edward Hall en *The silent language* (1959) y *The hidden dimension* (1966). Y la *paralingüística* como una parte de la actividad comunicativa fue originariamente definida por Hill (1952), y posteriormente, como un estudio de vocalizaciones y de cualidades de la voz, por Trager (1958).

El estudio de los elementos no verbales tiene, pues, su apogeo a finales de los años 50 y sobre todo en los años 60, pero ya Darwin en *The expression of emotion in man and animals* (1872) había mostrado interés en el estudio de las expresiones faciales como signo de estado emocional, así como en las similitudes entre el comportamiento humano y el animal. De

---

<sup>13</sup> El sintagma aparece como título de la obra *Nonverbal communication: Notes on the visual perception of human relations*. “Ruesch y Kees analizan al menos siete sistemas diferentes [de la actividad humana], a saber: apariencia personal y ropa, gestos o movimientos deliberados, acción casual, huellas de acción, sonidos vocales, palabras dichas, palabras escritas. Sólo dos de los siete sistemas conllevan el uso abierto de palabras” (Knapp, 1982:33).

hecho, como admite Fast, “[m]uchos puntos de vista nuestros sobre la comunicación no verbal provienen de experimentos con animales” (1980:17), y muchos científicos emprenden este camino para profundizar en el estudio comparativo entre el comportamiento animal y humano (Morris, 1969). Los etólogos nos han revelado una cantidad extraordinaria de patrones comunes al comportamiento humano y animal.

Los primeros estudios apuntaban a identidades básicas entre los humanos y los animales en cuanto a la comunicación, pero los enfoques posteriores han tendido a desacreditar la posibilidad de hablar de sistema comunicativo propiamente dicho entre los animales. Desde el punto de vista semiótico, son solamente los humanos los que tienen la capacidad de interpretar y comunicar las ideas emitidas de un interlocutor a otro. Entre los animales se trata más bien de una conducta instintiva. Y aun cuando la etología muestra numerosos casos de aprendizaje y transmisión social de códigos de conducta y comunicación, o incluso casos en que, como el de las abejas, aun siendo instintivos, se trata de verdaderos códigos de comunicación inequívoca, hay algo propio del lenguaje humano que no se aprecia en absoluto en el mundo animal, a saber: el carácter completamente convencional de los signos y, sobre todo, la capacidad de una ilimitada o continuamente ampliable expresividad.

Es particularmente importante la distinción basada en la intención comunicativa, que diferencia los actos voluntarios como «formas de comportamiento» y los involuntarios como «actos reflejos» (Escandell, 2005:19). La comunicación animal es un acto reflejo, ya que los animales emiten señales en forma de danza, como en el caso de las abejas para indicar que han encontrado una fuente nueva de alimentación, o en forma de diferentes llamadas de peligro, como en el caso de los monos vervet,<sup>14</sup> pero lo hacen como una reacción ante un estímulo que siempre se reproducirá de la misma manera sin sufrir cambios ni alteraciones. En cambio, los humanos se comunican entre ellos de múltiples maneras, complementarias entre sí, para expresar aquello que se quiere comunicar. La consciencia, propia de los humanos, es precisamente lo que nos distingue de los animales y lo que será decisivo en la elección del código comunicativo con el que se pretende enviar el mensaje.

Junto al creciente interés por este fenómeno aparece también una necesidad de sistematizar sus diferentes elementos y clasificarlos según criterios bien definidos. Aunque disponemos de varias clasificaciones completas —Argyle (1975), Birdwhistell (1952), Mahl (1963,

---

<sup>14</sup> Los hallazgos de la Universidad de San Andrew señalan que el modo de comunicación de esta especie de simios combina signos de modo similar al lenguaje humano. Dependiendo de las circunstancias, son capaces de combinar secuencias particulares de sonidos en frases resultantes.

1968), Knapp (1972), entre otros—, solo usaremos aquellas categorías que consideramos relevantes en estos autores mencionados, así como de las últimas aportaciones del lingüista Fernando Poyatos y su teoría de la *Triple estructura básica de la comunicación humana*.

#### 2.1.5.2. *Las cinco categorías del comportamiento no verbal de Ekman & Friesen*

A fin de clasificar el comportamiento no verbal, Ekman & Friesen toman en consideración tres paradigmas fundamentales: uso, origen, y codificación. En el uso, definen seis circunstancias que rigen el acto no verbal: las condiciones externas, la relación con el comportamiento verbal, el grado de consciencia del emisor, su intención para comunicar, la respuesta del receptor y el tipo de la información.

Las condiciones externas comprenden los contextos en que se lleva a cabo el acto, pero también la posición y el rol social del emisor respecto al receptor. Asimismo, se tiene en cuenta el tono emocional y la relación que existe entre ambos. La relación que el acto mantiene con la lengua ayuda a entender su finalidad. Como ya se ha apuntado, el acto no verbal puede repetir, aumentar, ilustrar, acentuar o contradecir las palabras, pero también anticipar, sustituir, seguir o coincidir con el comportamiento verbal. En fin, incluso puede no tener relación ninguna con lo dicho (Ekman & Friesen, 1969:53). Así, el grado de consciencia y la intencionalidad dan cuenta de si el emisor ha sido más o menos consciente de su comportamiento no verbal, y para que sea un comportamiento intencionado el emisor debe querer transmitir el mensaje. Y el *feedback* responde a la reacción que el receptor o el observador transmite al emisor sobre su comportamiento no verbal. Finalmente, el tipo de información distingue entre un comportamiento no verbal informativo, comunicativo o interactivo (Ekman & Friesen, 1969:54).

El segundo paradigma, el del origen, se refiere al momento en que lo no verbal se convierte en parte activa del comportamiento humano. Los investigadores también se preguntan cómo es posible que algunas conductas que expresan emociones o actitudes puedan ser interpretadas por otras personas de manera espontánea o inmediata, sin poseer un entrenamiento previo en la decodificación de tales comportamientos. Esta cuestión conduce al problema de dilucidar la naturaleza de los gestos ya como innatos o aprendidos socialmente mediante la interacción con el entorno; los primeros son dados genéticamente e incluso pueden ser universales; los segundos, requieren de instrucción.

Por último, la codificación se ocupa de los principios de correspondencia entre el acto y el significado. En este sentido, Ekman & Friesen distinguen entre código extrínseco e intrínseco. En el primero, el acto es concebido como algo diferente y se distingue entre codificación arbitraria e icónica; en el intrínseco el acto es el propio significado. En este sentido, un acto extrínseco arbitrario no tiene ningún parecido visual con su significado, como por ejemplo el gesto de levantar la mano en señal de saludo o despedida. En el caso de un acto extrínseco icónico, puede parecerse visualmente a su significado, pero no corresponde unívocamente con el significado. Como ejemplo, Ekman & Friesen plantean el gesto de pasarse el dedo horizontalmente por el cuello que significa una amenaza de muerte, pero un dedo no puede cortar el cuello, y tiene la finalidad de simbolizar el cuchillo. Del mismo modo, el acto intrínseco está relacionado visualmente con aquello que significa, pero no se parece al significado, sino que es el significado, como un golpe que damos intencionadamente a nuestro interlocutor durante la conversación, que implica un tipo de agresión (Ekman & Friesen, 1969:60-61). En fin, entre los actos no verbales que se asemejan visualmente a su significado, se han apuntado especialmente las siguientes categorías: pictórica, espacial, rítmica (que son siempre icónicas), kinésica (que puede ser icónica o intrínseca), y señalamiento (siempre intrínseca).

Ekman & Friesen, influenciados por los trabajos de Efron (1941), Schefflen (1960, 1963) y Mahl (1968), también definieron cinco categorías del comportamiento no verbal: emblemas, ilustradores, manifestaciones de afecto, reguladores y adaptadores. Los emblemas son actos que tienen su propia traducción verbal conocida y compartida por una determinada cultura; por lo tanto, deben ser aprendidos. Un emblema puede repetir, sustituir o contradecir las palabras, y mayoritariamente es un acto intencionado.

Los ilustradores están directamente asociados al habla, ya que ilustran lo que es expresado verbalmente. Ekman & Friesen distinguen entre seis tipos de ilustradores: batutas, ideógrafos, movimientos deícticos, espaciales, kinetógrafos, y pictográficos. Los ilustradores pueden repetir, sustituir, contradecir o aumentar la información expresada verbalmente (1969:68), y también son aprendidos culturalmente.

Las muestras de afecto se articulan en el rostro, y algunas son compartidas universalmente, ya que implican movimientos de músculos faciales que pueden ser innatos. Ekman & Friesen definen las muestras de afecto primarias como aquellas compartidas por todo el



mundo, estableciendo así las siguientes siete emociones biológicamente universales: alegría, tristeza, ira, sorpresa, miedo, asco e interés, conjunto que sería ligeramente ampliado en los años 90.

Los reguladores mantienen o administran los turnos durante una conversación. Indican al hablante que continúe, que repita lo dicho, se explique mejor o más rápido, o que deje hablar al otro. Están relacionados con el flujo y el ritmo de la conversación y son, en su mayoría, no intencionados y culturalmente condicionados (Ekman & Friesen, 1969:82–83).

Por último, los adaptadores son aquellos actos que toman en consideración el manejo de las emociones o llevan a cabo una relación interpersonal. A través de los adaptadores, los niños toman consciencia de su cuerpo y aprenden a manejar objetos. Se distinguen entre autoadaptadores (contacto consigo mismo), alteradaptadores (contacto con otro) y objetoadaptadores (contacto con un objeto). Se asemejan a gestos aprendidos en la infancia, el sujeto no es plenamente consciente de su emisión, no tiene intención de comunicarlos, sino que los ejecuta de manera inconsciente. A propósito de los autoadaptadores, Ekman & Friesen destacan el hecho de que en la relación mano–rostro el rostro significa el yo. Si un sujeto se golpea o rasca la cabeza con la mano, puede significar que se está atacando a sí mismo; si se sujeta la cabeza entre las manos puede ser en señal de autoconsuelo, o masajearse la cabeza puede simbolizar una caricia; los gestos localizados en la frente y la nuca están relacionados con el pensar, etc. En definitiva, los autoadaptadores tienen un significado psicológico profundo (Ekman & Friesen, 1969:88).

Por el contrario, los alteradaptadores se refieren a contactos interpersonales prototípicos. Comprenden los actos de coger o dar algo a alguien, atacar o protegerse del ataque, movimientos relacionados con la intimación y contacto sexual, por nombrar los más significativos (Ekman & Friesen, 1969:89).

Por último, los objetoadaptadores son gestos que han sido aprendidos a través de alguna tarea instrumental: fumar, conducir, manejar una herramienta, etc. Estos gestos pueden ser plenamente conscientes, pero a veces se emiten de manera inconsciente y con ninguna intención comunicativa. Se trata de gestos informativos, aunque pueden adoptar un carácter interactivo (Ekman & Friesen, 1969:90–91).

En suma, Ekman & Friesen (1969) proponen una clasificación de los gestos según su función en un acto comunicativo; pero a fin de abordar todas las categorías del paradigma

no verbal es necesario complementarla con otro enfoque que tenga en cuenta las demás categorías, como el paralenguaje, la proxémica y la cronémica. Es aquí donde se nos hace imprescindible el esquema de la Triple estructura básica de la comunicación humana que ha propuesto Fernando Poyatos, y que contiene una exhaustiva clasificación de elementos cuasi-léxicos y otros elementos extralingüísticos que participan en el acto comunicativo.

### *2.1.5.3. Las siete categorías de la conducta no verbal de Knapp*

Hemos visto que los procesos comunicativos afectan tanto a los aspectos verbales como a los contextuales. La clasificación de Ekman & Friesen da fe de la gran importancia que tiene el gesto en la comunicación humana. No obstante, hay aún otros elementos contextuales que deberemos tomar en cuenta como herramienta de análisis, y en especial es necesario añadir la clasificación que propone Knapp (1972).

Marc Knapp establece siete categorías que engloban todas las manifestaciones no verbales: movimiento del cuerpo o comportamiento cinésico, características físicas y ropa, conducta táctil, paralenguaje, proxémica, artefactos y factores del entorno (1982:17-26). Con el fin de subdividir la primera categoría, que correspondería a la kinésica, utiliza la terminología de Ekman & Friesen (1969). La categoría de características físicas y ropa comprende el aspecto y complexión corporal, el atractivo general, los olores del cuerpo y el aliento, la altura, el peso, el cabello, el color o la tonalidad de la piel, como también el tipo de atuendo con que se cubren los individuos (1982:24). Bajo la conducta táctil, Knapp incluye la caricia, el golpe, el sostener, el guiar los movimientos de otro, etc. (1982:24). Para el cuarto grupo del paralenguaje parte de la clasificación de Trager (1958), que amplía posteriormente Poyatos en su Triple estructura básica. El quinto grupo, la proxémica, se compone tanto de las relaciones espaciales entre las personas (distancia conversacional), como de la influencia de los elementos arquitectónicos en viviendas; la clasificación que sigue Knapp parte de la división que establece Hall (1966) y que veremos a continuación, en el siguiente apartado. Los artefactos que constituyen la sexta categoría incluyen toda clase de objetos con los que las personas interactúan: el perfume, la ropa, las gafas, los productos de belleza, etc. (1982:25). Por último, los factores del entorno incluyen el mobiliario, el estilo arquitectónico, el decorado de los interiores, las condiciones de luz, olores, colores, ruidos adicionales y la música, entre otros (1982:26).

Su clasificación de los elementos contextuales es importante para este estudio, que en especial se concentrará en las categorías siguientes: las características físicas y la ropa, los

artefactos y los factores del entorno, cuya significación tendremos muy en cuenta en relación con los rasgos genuinamente naturalistas de las dos novelas estudiadas.

#### 2.1.5.4. *Proxémica y cronémica según Hall*

El hombre actúa en un espacio y un tiempo determinados. Estas dos dimensiones son contempladas por Hall como dos componentes cuyas inflexiones son inherentes a una determinada cultura. La proxémica, como queda dicho, se ocupa del uso que el hombre hace del espacio, en los entornos social y personal. Edward Hall, considerado el padre de esta ciencia, dedicó su atención a la investigación del uso del espacio en pequeños grupos sociales, entre dos personas durante un acto comunicativo o en la percepción del espacio en distintas culturas. También realizó estudios sobre la disposición espacial relacionada con los diferentes estatus que poseen diferentes personas en un espacio dado. Este uso del espacio está condicionado culturalmente, ya que los miembros de diferentes culturas parecen interpretar el entorno físico de un modo distinto, que incluso a veces hace pensar en una distinta percepción sensorial.

Según Hall, el modo en que el hombre utiliza el espacio influye en su capacidad de relacionarse con los demás. Por ello elabora una clasificación de las diferentes distancias en que se opera la comunicación: la conceptual (los hábitos de creencia y comportamiento relacionados con el concepto del espacio como aquí/allí, cerca/lejos), la social (uso que hacemos del espacio cuando nos relacionamos con otras personas), y la interaccional (la distancia que adoptamos para realizar actividades comunicativas interactivas). Esta última comprende cuatro zonas básicas: denomina *zona íntima* (0–45 cm) a la más próxima, a la que siguen sucesivamente la *zona personal*<sup>15</sup> (45–75 cm), la *social* (75–120 cm) y la *pública* (120–210 cm).<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Esta zona es también conocida como nuestro espacio vital o la burbuja. Fast dice al respecto: “[c]ada uno de nosotros posee zonas de territorio. Llevamos con nosotros estas zonas y reaccionamos de diversas maneras a su invasión” (1980:25).

<sup>16</sup> Aunque la medida de cada zona está definida en centímetros y se refiere a las distancias propias de la cultura norteamericana, es importante advertir que estas distancias pueden variar de cultura a cultura, sobre todo en los casos de las personales, sociales y públicas. Condicionadas culturalmente, las distancias personales en España serían mucho más cortas que las de un país más puritano como Alemania o Finlandia. Esto se puede observar claramente en la manera de saludar. Mientras que en España se suelen dar dos besos en la mejilla, en Alemania se tiende a extender la mano. Asimismo, mucha proximidad entre dos hombres puede estar considerada como incómoda o embarazosa en muchas culturas occidentales, y sin embargo en países árabes ver a dos hombres caminando cogidos de la mano es socialmente aceptado y natural.

También introduce Hall un concepto clave en lo concerniente al uso del tiempo, la cronémica. “El tiempo habla. Habla más claramente que las palabras” (1989:15), enuncia Hall en el capítulo introductorio a su obra. Dentro del uso del tiempo también discierne las categorías *conceptual* (valoración del tiempo según la cultura: puntualidad, el concepto de ahora, un momento, etc.), *social* (relacionada con los encuentros sociales: la duración de una visita, entrevista de trabajo, las comidas durante el día o determinadas actividades sociales como llamar por teléfono, dar un paseo, quedar para salir), y la *interactiva* (la duración de los signos con los que nos comunicamos: un abrazo, estrechamiento de mano, un beso, una mirada,<sup>17</sup> etc.)

#### 2.1.5.5. La Triple estructura básica de la comunicación humana de Poyatos

Finalmente, expondremos la clasificación elaborada por Fernando Poyatos, que se convertirá en el núcleo de nuestra herramienta de análisis. Su *Triple estructura básica de la comunicación humana* definida en los años 80 opera como un coherente armazón a la que se añaden las clasificaciones anteriormente examinadas. Cuando Poyatos habla de la triple realidad auditiva-visual del discurso, se refiere a que la interacción humana ocurre a tres niveles: vocal-verbal (lenguaje), vocal-no verbal (paralenguaje) y no vocal-no verbal (kinésica y los demás sistemas corporales) (1994a:28). En otras palabras, Poyatos presta atención a qué decimos, cómo lo decimos y cómo lo movemos. Pero a este paradigma de tres pilares fundamentales añade lo siguiente:

[...] este núcleo no funcionaba aisladamente, sino en íntima coestructuración con todo tipo de signos somáticos, objetuales y hasta ambientales, de los cuales muy pronto me fue imposible aislar el lenguaje verbal, ese ‘acto de discurso’ del que tantos hablaban, y hablan (‘speech act’), como si se tratara de una realidad relativamente fácil de aislar e interpretar (Poyatos, 1994a:16).

Es decir, para él un acto comunicativo se compone de estos tres elementos —el lenguaje, el paralenguaje y la kinésica—, y estos tres componentes funcionan con una interdependencia mutua. Así, un objeto o un fenómeno cualquiera se pueden expresar tanto por pa-

---

<sup>17</sup> Fast señala a propósito la duración de la mirada, ya que esta se considera, tanto entre los hombres como sobre todo entre los animales, como un signo amenazador: “[t]ampoco debemos en un autobús o ascensor apiñado mirar fijamente. Hay un intervalo de tiempo determinado durante el cual podemos mirar y luego hay que apartar la mirada. El incauto que tarda más del tiempo permitido se arriesga a toda clase de desagradables consecuencias” (1980:30).

labras como por el paralenguaje o a través del gesto. Un buen ejemplo es la manera de expresar el mal olor: “después de pasar por el epitelio olfativo y ser descodificado en el cerebro, puede suscitar una reacción verbal (‘¡esto apesta!’), paralingüística (‘¡Iiaj!’) o kinésica (cogiéndonos la nariz con los dedos)” (Poyatos, 1994a:133). Además, esta triple realidad coexiste con otros sistemas de signos objetuales o ambientales, el objeto de estudio de la semiótica, que no se debe dejar de lado a la hora de estudiar el acto comunicativo.

En su definición de la Triple estructura básica de la comunicación humana,<sup>18</sup> Poyatos incluye la importancia de la procedencia cultural y señala unos sistemas de signos lingüístico-culturales propios de cada uno de sus interlocutores. Asimismo, añade a su triple estructura la dimensión del espacio y el tiempo, que corresponden a la proxémica y la cronémica, a las que nos hemos referido anteriormente.

La TEBCH describe un sistema de percepción de signos por medios sensoriales e intelectuales. Pero Poyatos hace énfasis en los canales de la percepción directa y sinestésica que están activos durante un acto comunicativo. Sostiene que “el estudio del ‘lenguaje’ no consiste siquiera en ver lo que ocurre en el canal vocal-auditivo [sino que] hay toda una serie de otros canales por los cuales corre una compleja red de actividades somáticas que [...] afectan a esas mismas palabras que miramos con tanto respeto” (Poyatos, 1994a:67). En su esquema semiótico-comunicativo describe la llamada ‘percepción sensorial intersomática’, y muestra que el emisor codifica sus estímulos kinésica, acústica, química, dérmicamente y a partir de las características estáticas de forma, tamaño, consistencia, peso y color (1994a:68), mientras que el receptor descodifica a través de sus cinco sentidos, añadiendo la recepción cinestésica.

La percepción directa es la más obvia; por ejemplo, un sonido se percibe auditivamente, o un olor, por el olfato. No obstante, la segunda manera de percibir, llamada *sinestesia*, es una sensación fisiológica que asocia un estímulo sensorial a otro sentido. Poyatos constata que es ahí donde yace “la verdadera complejidad de la interacción sensorial o, en realidad, de la comunicación interpersonal” (1994a:68). De esta manera se puede apreciar el movimiento de las manos durante un aplauso que no es visto pero oído, oír el ruido de una bofetada o el suave crujir del vestido.

---

<sup>18</sup> A partir de ahora nos referiremos a ella con la sigla TEBCH.

Por consiguiente, también Poyatos se interesa por la relación que el comportamiento no verbal mantiene con el mensaje verbal. Afirma que un gesto puede confirmar, duplicar, reforzar, debilitar y hasta contradecir lo dicho (1994a:81). Recuerda los estudios de Ekman & Friesen (1974) donde estos constatan que el receptor es muy consciente del comportamiento no verbal del emisor, ya que este emite información involuntariamente.<sup>19</sup>

Con su TEBCH Poyatos nos proporciona una clasificación que tiene en cuenta los estudios anteriores, pero más completa y actualizada. Para la clasificación de paralenguaje parte de la propuesta de Trager (1958), y para la kinésica se basa en Birdwhistell (1952) y Ekman & Friesen (1969). Por su parte, la proxémica está basada en las obras de Hall (1959, 1966). A continuación examinaremos cada una de las categorías y su clasificación interna.

En primer lugar, cabe decir que Poyatos entiende por paralenguaje “cualidades no verbales y modificadores de la voz y sonidos y silencios independientes con que apoyamos o contradecemos las estructuras verbales y kinésicas simultáneas o alternantes” (1994a:137). Para su clasificación parte de Trager (1958), que constituye dos categorías: las cualidades de voz —donde se incluyen el registro, altura, ritmo, tempo, articulación, resonancia, el control de glotis y labial, entre otros— y las vocalizaciones —que se dividen a continuación en caracterizadores vocales (la risa, el llanto, el suspiro, etc.), calificadores vocales (intensidad: fuerte/suave, altura: aguda/grave, etc.) y segregaciones vocales (“ummm”, “ah”, “eeh”, etc.). Poyatos amplía esta clasificación y establece cuatro categorías esenciales del paralenguaje: las cualidades primarias, los calificadores, los diferenciadores y los alternantes.

El primer grupo, las cualidades primarias, comprende las características de la voz humana y se puede considerar como un rasgo propio y particular de cada uno. Dentro de este grupo distinguimos: timbre, resonancia, volumen, registro, campo entonativo, duración silábica y ritmo (Poyatos, 1994a:137/1994b:30). Poyatos también indica que estos elementos dependen de factores biológicos, fisiológicos, psicológicos, socioculturales u ocupacionales.

La segunda categoría, los calificadores, comprende las modificaciones en la voz determinadas por factores biológicos y fisiológicos. No obstante, estos últimos también varían según el estado psicológico y emocional, así que determinan distintos tipos de voz. Además,

---

<sup>19</sup> Este escape de información que ocurre cuando un sujeto emite información lo llaman “information leak” y tiene una importancia relevante en psiquiatría, por ejemplo, para analizar el comportamiento de los pacientes.

suelen estar estrechamente ligados con las conductas faciales y corporales, es decir, con la kinésica, y según Poyatos “pueden modificar desde sílabas hasta el discurso entero en un encuentro”. (Poyatos 1994b:50). Según las características morfológicas, Poyatos distingue entre los siguientes calificadores: control respiratorio, control laríngeo, control esofágico, control faríngeo, control velofaríngeo, control lingual, control labial, control mandibular, control articulatorio, control de la tensión articulatoria y control objetual (Poyatos, 1994b:52).

El tercer grupo, los diferenciadores, comprende manifestaciones que modifican cualitativamente las palabras tanto a través de las reacciones naturales e incontrolables, como voluntarias de los hablantes, causadas por diferentes reacciones fisiológicas y emocionales. Estas reacciones dependen de muchas variables, como el sexo, la edad, configuración psicológica, cultura, etc. Se trata de: risa, llanto, grito, suspiro, jadeo, bostezo, tos, carraspeo, escupido, eructo, hipo y estornudo (Poyatos, 1994b:89).

Por último, nos referiremos a los alternantes dentro del campo del paralenguaje. Poyatos los describe como:

Emisiones independientes segmentales no verbales, sencillas o compuestas, aspiradas o inconscientes, articuladas o no, producidas o formadas en las zonas abarcadas por las cavidades supraglóticas (nares, cavidades nasales, nasofaringe, boca, faringe), la cavidad laríngea, las cavidades infraglóticas, el diafragma y los músculos abdominales, o ayudadas de la mano, con o sin voz, así como silencios momentáneos (semejantes a las interrupciones cinéticas), combinadas con la kinésica y otros sistemas y calificadas por ellos en construcciones pluri-sistemáticas y por algunas cualidades primarias y calificadores paralingüísticos (o sólo por ellos), producidas los sonoros individual o repetidamente en la interacción personal y en la comunicación con animales, además de en situaciones no interactivas (Poyatos 1994b:145).

Esta definición comprende las llamadas cuasipalabras, como: suspiros sin discurso, carraspeos, clics,<sup>20</sup> aspiraciones y espiraciones, siseos, chisteos, bisbiseos, fricciones faríngeas o nasales, gemidos, gruñidos, resoplidos, ronquidos, chasquidos de labios, soplos, sorbos, jadeos, sonidos de vacilación, etc. (Poyatos 1994b:145). Los alternantes tienen diferentes funciones, como por ejemplo: expresar sentimientos y emociones, regular los mecanismos de conversación, referirse a cualidades personales o interactuar con animales. Un caso de crucial importancia perteneciente, según Poyatos, a la categoría de los alternantes es el del silencio o las pausas.

---

<sup>20</sup> Se trata de una especie de sonido consonántico, utilizado mayoritariamente en lenguas joisanas, que puede adquirir el valor expresivo paralingüístico, pero sin pertenecer al sistema fonológico como tal.

En fin, la kinésica integra, según Poyatos:

los movimientos y posiciones de base psicomuscular conscientes o inconscientes, aprendidos o somatogénicos, de percepción visual, audiovisual y táctil o cinestésica que, aislados o combinados con la estructura lingüística y paralingüística y con otros sistemas somáticos y objetivos, poseen valor comunicativo intencionado o no. Todo movimiento externo y toda posición que puedan observarse según esta definición entran dentro de la kinésica (Poyatos, 1994a:139).

En el dominio de la kinésica distingue Poyatos entre gestos, maneras y posturas, que además estudia en el modo de relacionarse con la palabra o el paralenguaje, y sus cualidades parakinésicas, es decir, la intensidad de un gesto o su duración, criterios equivalentes en el paralenguaje. El primer grupo de los gestos comprende todos los movimientos conscientes o inconscientes expresados con diferentes partes del cuerpo humano, principalmente con la cabeza, ya que incluye la mirada, pero también con las extremidades superiores e inferiores. Las maneras recogen manifestaciones culturales y sociales que se circunscriben a un contexto situacional, como por ejemplo la manera de caminar o comer. Finalmente, las posturas son posiciones estáticas que adopta un determinado sujeto en un contexto determinado por el estatus social o estado de ánimo.

A modo de recapitulación cabe insistir en el hecho de que la comunicación es un fenómeno cuyo estudio es interdisciplinar, pues ha suscitado mucho interés en diversos campos científicos. Las primeras teorías sobre su naturaleza han sido elaboradas por matemáticos, que se centraron en su aspecto formal de mero paso de información del punto *A* al punto *B*. Pronto se advirtió que para estudiar la comunicación en el sentido de una interacción humana estos esquemas, válidos para ordenadores, eran insuficientes. Y entonces los psicólogos, junto con los antropólogos y sociólogos, elaboraron un esquema que se ajusta más a la compleja realidad de dicho fenómeno.

Paralelamente, con el creciente interés de los lingüistas para estudiar la comunicación y todos sus componentes, aparecen disciplinas como la semiología y la pragmática. Estas disciplinas tienen en cuenta los elementos extralingüísticos que participan en la interacción humana, como la manera de decir y el modo como se articula el discurso. Mientras que la semiología tiene en cuenta todos los sistemas de signos que forman parte de un acto comunicativo, la pragmática atiende al contexto en el que se produce la interacción y que puede modificar su interpretación, estudiando los actos de habla o enunciados. Ambas disciplinas



comparten también el interés por los elementos no verbales, que van ganando importancia en estudios orientados hacia el análisis del discurso.

Y finalmente, en este capítulo, se desemboca en el paradigma de la no verbalidad desde dos principales clasificaciones, de las que partiremos para elaborar la herramienta de análisis que usaremos. Por un lado, la exhaustiva clasificación de los gestos de Ekman & Friesen, y por otro lado la Triple estructura básica de Poyatos, que complementa dicha clasificación con el paralenguaje. También incluimos la cronémica y la proxémica, ámbitos estudiados en otras investigaciones, junto con el lenguaje, paralenguaje y kinésica. Por último, no podemos dejar de tener en cuenta otros parámetros necesarios para el análisis que proceden de clasificaciones de autores diversos, principalmente de Knapp (1982).

El marco teórico lingüístico hasta aquí esbozado se complementa con el marco literario que sustenta el corpus para este estudio.

## 2.2. CONTEXTO LITERARIO

### 2.2.1. INTRODUCCIÓN

Examinaremos en este capítulo otras bases teóricas en que se apoyará nuestro estudio, concretamente las que afectan a la relación entre la cultura y la comunicación, por un lado, y la literatura como elaboración compleja de expresiones comunicativas ligadas a una determinada cultura. Enseguida nos centraremos en la literatura del siglo XIX, y concretamente en la corriente naturalista a que pertenecen las obras analizadas. Más precisamente, trataremos del naturalismo francés y su máximo exponente, Émile Zola, y analizaremos su equivalente español en la obra del autor de la novela objeto de estudio, Benito Pérez Galdós, mostrando lo esencial de las semejanzas y diferencias, especialmente en relación al contexto histórico.

### 2.2.2. CULTURA Y COMUNICACIÓN

“La cultura es comunicación” (1994a:26), afirma Poyatos, es una sentencia tan espontáneamente reconocida como cierta, que habitualmente se emite sin apenas justificación. En el sistema de este autor, se requiere involucrar la cultura como condicionante y parte indisoluble de la Triple estructura básica de la comunicación humana. Cada cultura tiene su propio sistema de signos que transmiten información: “Desde el diseño de viviendas hasta la elaboración de un sistema monetario una cultura es inconcebible sin los intercambios comunicativos personales que expresan ideas y actitudes sobre lo que se hace y se piensa” (1994a:26). Para interpretar el sistema de signos de manera correcta, las personas se rigen por unos códigos comunes no escritos, pero compartidos por todos los miembros de una determinada sociedad. Los rasgos más fundamentales de estos códigos se aprenden en la infancia, y aun otros más sutiles a lo largo de la toda la vida.

David Efron trató por primera vez la relación entre la cultura y la comunicación en *Gesture and environment* (1941). No podemos atender a la proteica complejidad de lo que llamamos cultura, ni aun a la complejidad de las concepciones antropológicas sobre la misma; bástenos aquí la genérica aceptación de que el lenguaje es una parte integrante de la cultura, y que, como ya se ha precisado, la comunicación es inconcebible sin el lenguaje. Esto vuelve imprescindible la inclusión de los aspectos culturales en nuestro estudio.

### 2.2.2.1. *Cultura activa y cultura pasiva*

Para los propósitos de este estudio interesa llevar a cabo la distinción entre cultura activa y cultura pasiva, a fin de destacar sobre todo la importancia y especificidad de la segunda. Según la definición de Poyatos, la cultura activa es un proceso dinámico:

La interacción, el intercambio de mensajes a través de signos con valor simbólico (palabras, tono de voz, gestos, pancartas, la forma y distribución del mobiliario) requiere un transmisor y un receptor, y sus conductas interactivas están formadas, o dictadas, por los hábitos mencionados en la definición de cultura (aprendidos, pero condicionados biológicamente, es decir, heredados y luego filtrados a través de una cultura), cuyos significados pueden ser emitidos y percibidos de formas distintas en los procesos interactivos (1994a:26).

La cultura pasiva es estática, es decir que no involucra un proceso interactivo. La no-interacción puede a su vez dividirse en personal e impersonal, según a quien va dirigida, y en audiovisual, acústica o gráfica, según el medio por el que se transmite. Es en virtud de los aspectos de la cultura pasiva como comprendemos la significación de los templos o las murallas de civilizaciones desaparecidas, o sus pinturas o, en el caso que nos concierne, su literatura.

### 2.2.2.2. *Culturemas*

A fin de sistematizar los diferentes elementos que participan activamente en la interacción humana, Poyatos propone una clasificación de los *culturemas* como unidades básicas de manifestación cultural, que define como “cualquier porción significativa de actividad o no-actividad cultural percibida a través de signos sensibles e inteligibles con valor simbólico y susceptible de ser dividida en unidades menores o amalgamada en otras mayores” (1994a:37-38).

El autor divide los culturemas en cuatro grupos: básicos, primarios, secundarios y terciarios. Los culturemas básicos son los más generales, y distinguen entre la cultura urbana y rural, exterior e interior. Los culturemas primarios se subdividen en ambientales y comportamentales. Los culturemas secundarios comprenden diferentes escenarios de la vida social (vivienda, escuela, iglesia, oficina, restaurante, parque, etc.). Los culturemas terciarios abarcan los comportamientos sensoriales e inteligibles (visual, acústico, táctil, cinestésico, olfativo, sistemas culturales y subculturales) (Poyatos, 1994a:38).

Los culturemas derivados subdividen los culturemas terciarios a fin de facilitar un análisis más riguroso y sistemático de la cultura. Aquí nos encontramos con diferentes aspectos

o fases: los culturemas derivados de primer orden comprenden el atuendo, la kinésica, la proxémica, la cronémica, entre otros; en el segundo orden se destaca el lugar (p.ej., kinésica en la mesa), y en el tercer orden interviene la procedencia social (p.ej., kinésica en la mesa según clase social), hasta llegar a la unidad más básica posible.

De igual modo que en la lengua se distinguen varios registros (del estándar al vulgar), en el ejercicio de la no verbalidad también es posible apreciar distintas categorías: estándar, extraestándar, infraestándar y ultrarrefinamiento. La primera está constituida por los usos universalmente compartidos. El uso extraestándar depende del grupo socioeconómico, y obedece a los fines de adaptación a circunstancias especiales.<sup>21</sup> El uso no verbal infraestándar es culturalmente inaceptable (blasfemias, gritos como manera habitual de hablar o gestos obscenos). El ultrarrefinamiento comprende un uso no verbal exagerado, ya sea en sentido moralmente positivo o negativo.

### 2.2.3. CULTURA Y LITERATURA

Las categorías sucintamente mencionadas nos facilitan la tarea de caracterización y análisis de las relaciones entre la cultura y la literatura, al tiempo que nos ayudan contra la indefinición, imprecisión o divagación. La literatura es una muestra de cultura pasiva, porque en su difusión no hay interacción directa, y además es impersonal, ya que está dirigida a un público general a través del medio gráfico. El valor de la literatura de cada cultura es el de un “documento ideal sobre las conductas de sus gentes, especialmente en épocas pasadas” (Poyatos, 1994a:23). Así, el acto de leer una obra literaria equivale a una aproximación o contacto ideológico con la cultura de una época mediante un sistema de signos corporales y ambientales.<sup>22</sup> Los signos corporales son objeto del paralenguaje y la kinésica, que poseen un valor dinámico en los textos literarios (Poyatos, 1994c:11). La palabra, la manifestación verbal, ocupa el primer lugar, seguida por el paralenguaje y la kinésica; los signos ambientales contribuyen a que un texto literario consiga verosimilitud. Mediante estos elementos comunicativos los personajes cobran vida, y al mismo tiempo nos proporcionan

---

<sup>21</sup> “Cada persona, desde su propio nivel o grupo, puede identificar ese extraestándar y, de acuerdo con su capacidad, adoptarlo en circunstancias especiales como variedad funcional para adaptarse a un grupo y/o situación. Algo importante sobre esta capacidad de adaptación a otro grupo es que parece disminuir en proporción directa a la categoría socioeconómica-educacional de la persona” (Poyatos, 1994a:54).

<sup>22</sup> El componente antropológico del estudio de textos literarios es recogido por Poyatos en su misma definición de lo que llama *antropología literaria*: “el estudio sistemático de los valores documentales e históricos de cuantos signos culturales contienen las literaturas nacionales en cualquiera de sus manifestaciones, especialmente la narrativa” (Poyatos, 1994c:253).

indicios más o menos precisos sobre la temporalidad del relato. Poyatos se refiere a este conjunto en términos de una dimensión espacial, que se refiere a las vivencias y conductas de los personajes, y una temporal, que comprende la expresión del tiempo inherente a la propia historia narrada.

#### *2.2.3.1. Proceso de la creación literaria y la experiencia lectora*

Según Poyatos, la creación literaria se compone de tres fases consecutivas: selección y codificación, reducción de canales y códigos, y amplificación de códigos. La primera fase es la de la invención, la de la creación de los personajes, basada en experiencias propias del escritor y en sus apuntes sobre el lenguaje, el vestuario y la clase social, entre otros. Durante esta fase el escritor escoge cuidadosamente los elementos que integrarán la personalidad de sus personajes, y mediante signos extralingüísticos y contextuales empieza a elaborar el material literario.

Durante la segunda fase el autor debe plasmar sus ideas en el papel. Este proceso, cuya materia procede de una experiencia multisensorial, debe ser reducido a un solo canal, el de las palabras, que son una “mera representación morfológico-sintáctica” (Poyatos, 1994c:51). Dentro de esta representación, de índole primordialmente visual, deben caber también todas las representaciones de percepciones auditivas, olfativas o táctiles, en una síntesis que habrá de ser descodificada luego por el lector. Resulta bastante natural que la palabra predomine sobre la no verbalidad, atendiendo a su mayor eficacia expresiva; y es a esto que se debe el hecho de que las experiencias transfundidas por los demás sentidos sean en cierto modo reducidas, verbalmente, al aspecto visual.

En la última fase la responsabilidad cae sobre el lector, ya que este debe llevar a cabo el proceso de descodificación y revivir esta representación morfológico-sintáctica de acuerdo a la significación de la experiencia de todos los sentidos. El lector puede percibir todos estos elementos explícitamente, pero también, según su grado de sensibilidad, puede leer entre líneas, de manera implícita, y así enriquecer su experiencia lectora.

El proceso de la creación literaria está vertebrado por la relación entre los tres componentes que la constituyen: el autor (que pertenece al mundo real y una determinada cultura), el personaje creado por el autor (que pertenece al mundo ficticio), y el lector (que también pertenece al mundo real, pero no necesariamente a la misma cultura que el autor). Este proceso, aun en sus formas más simples, es lo suficientemente complejo como para

requerir la introducción del concepto del “personaje múltiple o plural” (Poyatos, 1994c:60), pues cada lector recrea según sus capacidades y de acuerdo con su cultura y creencias. El escritor debe ofrecer indicios para su recreación posterior: las descripciones del físico, de su ropa, estados de ánimo o personalidad entre otros. Estos indicios yacen codificados justamente en diferentes componentes no verbales, como por ejemplo las diferentes representaciones paralingüísticas (tono de voz, timbre), kinésicas (gestos particulares, miradas, tics) o el conjunto objetual.

El escritor es responsable del uso consciente y deliberado de estos elementos extralingüísticos, si en verdad pretende que el lector interprete fielmente sus propósitos. En el caso de mayor distanciamiento espacio-temporal, la tarea se vuelve más complicada, ya que los signos son elementos dinámicos y van cambiando con el paso del tiempo y la ubicación geográfica. En este sentido se produce un desdoblamiento del personaje ficticio que es inevitable, ya que cada lector realiza el proceso de decodificación en un espacio-tiempo determinado, diferente al que vio nacer la obra y en el que se formó la personalidad del autor: “esa pluralidad es ineludible, ese recrear el personaje una y mil veces a través del tiempo y del espacio, es como un acto genético repetible hasta el infinito en el cual traeremos a la vida a una persona nueva” (Poyatos, 1994c:64).

### 2.2.3.2. *Proceso mimético en la literatura*

Aunque tanto los personajes como el medio son ficticios en toda literatura, un autor no los compone de la nada, sino con elementos tomados de su propia cultura, del mundo real. Este que podríamos llamar realismo primordial o mínimo de toda literatura es lo que en síntesis llamamos *mimesis*, fue ya bien comprendido en la estética clásica (por ejemplo, en la *Poética* de Aristóteles), y desde luego se percibe claramente en los más antiguos textos literarios, por ejemplo en la *Odisea* (Auerbach, 1950).<sup>23</sup> No se trata tanto de una reproducción —concepto degradable y a menudo degradado como mecánica o servil imitación— como de una representación expresiva de la realidad. (En cierto modo, del vocabulario moderno es el término «expresión» el que más se acerca a los significados que para Aristóteles tenía la *mimesis*.) Amén de la fábula —o, como modernamente se prefiere llamarla, la trama—, todos los demás elementos de una narración juegan un papel importante: el vestuario de los personajes, el escenario, la configuración de las viviendas y de las calles, y por

---

<sup>23</sup> Auerbach (1950) introduce su estudio justamente con el capítulo sobre la *Odisea*, “La cicatriz de Ulises”.

supuesto las ideas, las creencias o el trasfondo socio-histórico. De hecho, afirma Poyatos, la narrativa es “la única [manera] para conocer con cierta garantía los sistemas somáticos de comunicación, sobre todo la kinésica y paralenguaje, hasta la aparición de los registros auditivos y audiovisuales” (1994c:265). El grado de exactitud en la descripción o sugestión de los aspectos de la realidad reflejados en un relato es muy variable de un estilo a otro, y Auerbach es muy convincente al proponer los grados máximo y mínimo de la mimesis, mediante los fragmentos paradigmáticos del episodio del reconocimiento de Ulises por Euriclea en la *Odisea*, y el de la síntesis casi rayana en la pura abstracción que el *Génesis* ofrece de un viaje de tres días en el episodio del sacrificio de Isaac. En el primer polo se sitúa justamente la literatura de uno de los periodos que más se inclinó a la plasmación de la realidad en las obras de ficción, la de las corrientes realista y naturalista del siglo XIX. En las obras de Stendhal y Balzac, cuya imaginación creadora obedece al mayor grado de aproximación a la realidad, la literatura “ha tomado como tarea propia la representación de la vida de su tiempo” (Auerbach, 1950:441). En Balzac, la condición vital de sus protagonistas se refleja a través de las descripciones:

Dès lors l'individu compte bien peu; on le fera autant connaître par la description de la maison qu'il habite, par le portait des gens qu'il fréquente, y compris sa concierge, ses fournisseurs et sa bonne, que par les événements de sa propre existence. En un mot, les observations et leur mise en œuvre seront conduites à un point de vue strictement matérialiste; elles iront surtout à ce qui est tangible ou aisément constatable, non à ce qui se devine; l'intérêt suffira à expliquer la plupart des actions, sans qu'il faille faire intervenir le sentiment (Martino, 1972:64).

Esta suerte de sustitución de la descripción propia o directa de los caracteres por la del ambiente en que se mueven y expresan, de modo que este basta a caracterizarlos casi totalmente, o mejor dicho, que nada de cuanto sienten, piensan u obran resulta desligado de ese medio, ni aun concebible sin ese contexto, esta especie de reciprocidad necesaria o interdependencia es lo que conocemos como el tema del *milieu*, cuya importancia no ha superado el nivel que le señaló la corriente naturalista, y que tiene en la doctrina de Taine (1865) su más acabada justificación teórica.

Por otro lado, la importancia del momento histórico aproxima la narrativa ficticia al mundo real. Según Auerbach, “Balzac definió sus *Études de mœurs au XIX<sup>e</sup> siècle* como historia —en forma parecida Stendhal había puesto a su novela *Le rouge et le noir* el subtítulo

de *Chronique du XIX<sup>e</sup> siècle—*” (1950:452), con el fin de mostrar a sus personajes como la consecuencia necesariamente derivada de los turbulentos acontecimientos históricos.

Pero esta unidad teórica, de propósito y de concepción, irradiada por el realismo y luego por el naturalismo, no impide una precisa caracterización de su variedad, sobre todo en el distinto grado del realismo con el que los autores describen a los personajes en sus novelas, y a este respecto debe tenerse en consideración el uso tanto de un lenguaje poético como de uno funcional. Mediante el primero, intencionalmente estético y sugestivo, el autor evoca más que dice; el lenguaje funcional, en cambio, describe de un modo mucho más mediato las conductas visibles y audibles de los personajes (Poyatos, 1994c:198). Así, cuando el autor escoge el repertorio de las conductas no verbales, sus propósitos pueden alcanzar una función realista, pero también comunicativa o técnica (Poyatos, 1994c:205).

Dirigiendo nuestra atención a la función realista, encontramos, según Poyatos, siete tipos de realismo: realismo físico personal (conductas verbales y no verbales de los personajes), realismo ambiental (percepción visual del mundo objetual y sonidos ambientales), realismo deformante (técnica expresionista para ridiculizar o exagerar el personaje), realismo individualizador (esfuerzo de diferenciar a los personajes entre sí), realismo psicológico (identificación de la configuración psicológica de los personajes), realismo interactivo (interacción realista entre los personajes), y finalmente realismo documental (valor documental para la antropología literaria) (1994c:206–229). El movimiento naturalista insiste justamente en la función realista y da cumplida cuenta de estas siete tipologías en su totalidad.

#### 2.2.4. EL MOVIMIENTO NATURALISTA

Derivado del realismo, el movimiento naturalista mantiene la mayoría de las características del movimiento precedente, pero acerca la actividad del novelista a la del científico, y procura orientarse por métodos biológico-experimentales, como defendía Émile Zola (1880). La influencia de la filosofía positivista y el paralelo entusiasmo por los avances científicos de la época juegan un papel clave en los fundamentos del naturalismo:

Ce qui donne à ce demi-siècle sa physionomie, c'est d'abord la prédominance du positivisme scientifique sur la foi religieuse, en second lieu la prédominance des intérêts matériels sur les intérêts moraux, enfin la prédominance des questions politiques sur les questions sociales (Lanson, 1971:1030).



En términos generales, entre los rasgos más destacables de este movimiento se cuenta la inclusión del pueblo bajo, con la exhibición más o menos minuciosa de sus principales aspectos, especialmente el uso del lenguaje vulgar y coloquial, en estrecha relación con la representación de lo feo, repulsivo o patológico. Asimismo, es habitual la tendencia a cargar el relato con juicios explícitos o implícitos sobre el medio equivalentes a una denuncia social, a menudo con el trasfondo de acontecimientos históricos; así, temas como el alcoholismo, la prostitución, la violencia o la miseria se convierten en el principal asunto de las novelas naturalistas.

Debemos destacar el concepto de *la bestia humana*, que se funda en la natural aproximación biológica entre el hombre y los otros animales superiores,<sup>24</sup> reduciendo la tradicional distinción entre lo humano y lo animal a una mera diferencia de grado, y que se apoyó inicialmente en el darwinismo y posteriormente en las nuevas disciplinas a que este dio origen, como la etología o la zoosemiótica. De esta suerte de reduccionismo biológico deriva la preferencia del naturalismo por presentar como medio típico unas condiciones extremas de existencia, que nos fuerzan a concebir a los personajes como animales, sujetos a servidumbres de lo más primarias, lo que vuelve irremediable su destino y da una extraña coherencia determinística a la su historia.

Conviene también tener presente que en cada país se desarrolló una peculiar versión de este movimiento, a tenor con los hechos socio-históricos, las tendencias ideológicas y las tradiciones culturales peculiares en cada uno de ellos. De aquí la conveniencia de tratar el naturalismo francés y el naturalismo español por separado y con un cierto grado de detalle; este análisis comparado arrojará unas conclusiones que contribuirán a distinguir las semejanzas y, sobre todo, los contrastes.

---

<sup>24</sup> Balzac afirma en el “Avant-propos” de su *Comédie humaine*: “[...] la Société ressemblait à la Nature. La Société ne fait-elle pas de l’homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d’hommes différents qu’il y a des variétés en zoologie? Les différences entre un soldat, un ouvrier, un administrateur, un avocat, un oisif, un savant, un homme d’État, un commerçant, un marin, un poète, un pauvre, un prêtre, sont, quoique plus difficiles à saisir, aussi considérables que celles qui distinguent le loup, le lion, l’âne, le corbeau, le requin, le veau marin, la brebis, etc. Il a donc existé, il existera donc de tout temps des Espèces Sociales comme il y a des Espèces Zoologiques” (1976:8). Diríase por momentos que Balzac ha calcado a La Fontaine; y no ha de extrañarnos que la primera de las tesis doctorales de Taine estuviese consagrada justamente a demostrar cómo sus celebras fábulas reflejaban con toda exactitud todos y cada uno de los tipos sociales de la época de Luis XIV.

#### 2.2.4.1. Naturalismo en Francia

##### 2.2.4.1.1. Orígenes y base teórica

El naturalismo francés surge con el afán de superar el idealismo y el romanticismo, pero sobre todo en reacción a la situación política, científica, filosófica y, en definitiva, social bajo el Segundo Imperio. La reorientación más influyente de la época puede caracterizarse básicamente como una “tendencia a unificar el pensamiento y la creación artístico-literaria en torno a principios positivistas” (Caudet, 1995:31). Especial relevancia tuvieron en esta transición la filosofía positivista abanderada por Auguste Comte<sup>25</sup> y seguida por Hippolyte Taine, cuya *Philosophie de l'art* (1865) proporcionó al naturalismo su mejor base teórica. Esta nueva filosofía científica vino a atribuir a los literatos poco más o menos el estatuto de investigadores: “dès lors, la manière du romancier, et non plus seulement son dessein, pouvait être celle du physiologiste; son cabinet devenait un laboratoire, et sa table un marbre à dissections” (Martino, 1972:218).

Zola estableció muy diáfananamente las bases doctrinales del nuevo estilo en *Le roman expérimental* (1880), aunque sus vías principales ya habían sido trazadas en el prefacio a *Thérèse Raquin* (1867):

On commence, j'espère, à comprendre que mon but a été un but scientifique avant tout. [...] J'ai montré les troubles profonds d'une nature sanguine au contact d'une nature nerveuse. [...] J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres (Zola, 1993:18-19).

Vivamente impresionado por la filosofía de Taine, Zola tomó como epígrafe para la segunda edición de *Thérèse Raquin* este atrevido lema materialista: “le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre” (Taine, 1865:XV). La principal inspiración para aquel prefacio, aunque no la única, fue el libro de Claude Bernard (1865):

Je n'aurai à faire ici qu'un travail d'adaptation, car la méthode expérimentale a été établie avec une force et une clarté merveilleuses par Claude Bernard, dans son *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Ce livre, d'un savant dont l'autorité est décisive, va me servir de base solide. Je trouverai là toute la question traitée, et je me bornerai, comme arguments

---

<sup>25</sup> “Lo que más nos interesa resaltar aquí de las teorías de Comte es su *sentido estructural de la sociedad*. Ésta es un todo orgánico y los acontecimientos que se dan en una parte, en un individuo, tienen repercusión sobre la totalidad. Este principio será básico en la organización narrativa de todos los miembros del grupo: el individuo no sólo pierde su libertad, sino que también pierde su funcionalidad independiente” (Prado, 1994:907).

irréfutables, à donner les citations qui me seront nécessaires. [...] Le plus souvent, il me suffira de remplacer le mot “médecin” par le mot “romancier”, pour rendre ma pensée claire et lui apporter la rigueur d’une vérité scientifique (Zola, 1890:2).

El narrador se convierte en un observador imparcial, impersonal e impasible, y su obra en “un miroir de l’âme humaine, un tableau de la vie” (Lanson, 1971:1079). Según Zola, en su función de observador, el novelista tiene el deber de investigar y registrar los fenómenos tal y como se muestran sin introducir arbitrariamente ninguna variación, y en su función de experimentador le corresponde preparar un escenario y condiciones bien definidas que le permitan seguir con toda objetividad los cambios operados en los sujetos observados:

[...] le romancier est fait d’un observateur et d’un expérimentateur. L’observateur chez lui donne les faits tels qu’il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, l’expérimentateur paraît et institue l’expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l’exige le déterminisme des phénomènes mis à l’étude (Zola, 1890:7).

Zola advierte que esta continua trasmutación de funciones no es tarea fácil, pero la juzga completamente necesaria.

De este método experimental deriva una sensible innovación en el arte de novelar, lo que podríamos llamar la revelación del cuerpo. Los sujetos son observados en su hábitat tal y como se muestran: “dans sa nudité, ses pulsions, ses désirs, ses jouissances, ses désordres et ses folies, sa libido” (Mitterand, 2002:29). La nueva tendencia provocará una polémica importante entre los escritores de la época:

La censure que Zola fait peser sur son discours théorique (pas un mot sur l’éros, sauf à admettre que l’exigence affirmée d’“analyse exacte” implique que toutes les questions soient posées) disparaît du cycle romanesque, qui, au prix de quelques précautions de composition ou de langage, s’obstinera, du début à la fin, à faire entendre à des contemporains encore mal préparés à le recevoir le langage silencieux des fatalités charnelles (Mitterand, 2002:30).

Esto equivalía también a desnudar al pueblo, pues “le corps, c’est le peuple, et le peuple, c’est le corps” (Mitterand, 2002:77), y en conjunto significaba una actitud que necesariamente debía chocar con la moralidad dominante de la sociedad francesa de la época. Pero mostrar las carnes no fue lo único que escandalizaba a aquella sociedad, sino también el hecho de que se aplicasen a la literatura las doctrinas deterministas. El determinismo de Zola fue acusado de ser demasiado fatalista, contra lo que el autor protestó vehementemente. Su determinismo se refiere a las relaciones que se establecen entre un fenómeno y

su causa: “il consiste à trouver les relations qui rattachent un phénomène quelconque à sa cause prochaine, ou autrement dit, à déterminer les conditions” (Zola, 1890:3), y no debía entonces juzgarse necesariamente fatalista en cuanto al destino de sus protagonistas.<sup>26</sup> Caudet resume así lo que sería el objetivo final de un escritor naturalista:

Se establecía, de este modo, una relación necesaria entre los fenómenos y su causa, porque se partía de la hipótesis de que todos los fenómenos están determinados. El novelista, como un hombre de ciencia más, debía obrar en consecuencia e investigar, según el método experimental, el determinismo de los fenómenos. La meta final —suma del compromiso del escritor naturalista— era conocer y dominar los fenómenos para, en última —principal— instancia introducir las rectificaciones necesarias (Caudet, 1995:49).

Entre los principales y más evidentes rasgos del determinismo aparecen toda clase de episodios directamente derivados de la herencia. Zola lee *Traité de l'hérédité naturelle* (1850) del doctor Prosper Lucas<sup>27</sup> y aplica sus teorías en la saga *Les Rougon-Macquart*.<sup>28</sup> Zola fue muy criticado por esta ingenua o simple aplicación de las leyes de herencia en su saga, porque realmente conocía muy poco de su funcionamiento científico. Especialmente se apreciaba que la fundamentación teórica tejida como sostén de la historia era débil y subjetiva, pues únicamente Zola se hacía responsable de esa formulación. Mitterrand escribe al respecto: “il n'existe vraiment qu'un discours, ou si l'on préfère un méta-discours naturaliste constitué, c'est celui de Zola” (2002:18). No podemos realmente hablar de una doctrina, sino más bien de un experimento de Zola que, además, no concuerda con la práctica:

---

<sup>26</sup> Aparte del determinismo, hay otra cuestión que no se debe ignorar: la personalidad. Zola considera que el novelista ha de enfrentarse a la tarea de construir un equilibrio dinámico entre lo que impone el método analítico y lo que depende del temperamento de los personajes creados. En las novelas de Zola, el comportamiento de un individuo siempre viene condicionado por su medio, y la descripción de los distintos aspectos de este medio ayuda a coherentizar la personalidad de los personajes. No obstante, aunque no se niega, ni implícita ni explícitamente, que el temperamento puede constituir una fuerza para cambiar el destino de los protagonistas, el determinismo (del medio) es aún más fuerte y por lo tanto siempre vence al temperamento, anulando en fin de cuentas el libre albedrío.

<sup>27</sup> “La herencia será, sin lugar a dudas, la gran fe o el gran mito del Realismo científico. Postura determinante desde el punto de vista ético individual —como el determinismo socioambiental lo será desde el punto de vista colectivo. Pero, al mismo tiempo, en la privación de la libertad del individuo, esta perspectiva introducirá en la dinámica del héroe un nuevo *fatum*, materialista, que será el motor de una nueva desmesura: llevados por ese *fatum* los personajes del Realismo científico alcanzarán proporciones que desbordan, por arriba o por abajo, la naturaleza anodina de los personajes del Realismo objetivo” (Prado, 1994:907).

<sup>28</sup> “*Les Rougon-Macquart*, dont l'arbre généalogique monte d'Adélaïde Fouque, morte centenaire et folle en 1873, est le tableau d'une famille, d'une société, d'une humanité qui se défont, se développent, se vicent, s'empoisonnent, le procès-verbal d'une décomposition, et, au contraire de la définition de la vie par Claude Bernard, l'ensemble des forces qui luttent contre la vie.” (Thibaudet, 1936:374.)

Le discours naturaliste théorise un roman qui n'a pas été écrit, ou qui a été écrit autrement: *Germinal* n'est pas l'application de *Le roman expérimental*. Et le roman naturaliste réunit des traits littéraires que *Le roman expérimental* ne permet pas à lui seul de cerner, et dont ni Zola ni ses amis n'ont tenté l'analyse (Mitterand, 2002:18).

Pese a la gran potencia expresiva con que esta literatura sedujo a gran parte de la crítica, sus debilidades teóricas no dejaron de suscitar muchas burlas y censuras.

#### 2.2.4.1.2. Percepción crítica del naturalismo francés

La publicación de *Thérèse Raquin* (1867) desencadenó agrestes polémicas en los círculos literarios de la época. Louis Ulbach (1868) la conceptuó como una invasión de la "littérature putride",<sup>29</sup> y las obras posteriores tampoco se salvan de desprecios similares, en boca por ejemplo del primer detractor importante en cuestiones de la moral, Barbey d'Aurevilly, quien, como dice Pagès, "tonne avec véhémence contre les 'ordures' qu'il découvre dans *Le ventre de Paris* et *La faute de l'abbé Mouret*" (1993:38). Su crítica recae principalmente sobre la inmoralidad y obscenidad de algunas escenas presentes en las novelas de la saga *Les Rougon-Macquart* desde la perspectiva de la tradición cristiana; "l'œuvre analysée est condamnée parce qu'elle contredit [...] une vérité à laquelle on tient et que l'on proclame avec force" (Pagès, 1993:45). Zola sufre estos ataques durante toda la etapa álgida de su naturalismo, pero se defiende juiciosa y enérgicamente:

Écoutez tout le monde: "Ah! oui, les naturalistes, ces gens qui ont des mains sales, qui veulent que tous les romans soient écrits en argot et qui choisissent de parti pris les sujets les plus dégoûtants, dans les basses classes et dans les mauvais lieux." Mais pas du tout, vous mentez! Vous faites misérablement du naturalisme une question de rhétorique, lorsque je me suis toujours efforcé d'en faire une question de méthode (Zola, 1890:256).

Barbey o Brunetière, por citar los detractores más significados, se vuelcan contra los aspectos que juzgan más detestables de la nueva estética que Zola introduce con *Le ventre de Paris* (1873), por ejemplo con su inclusión de asuntos tan ordinarios como la comida de los mercados Les Halles:

[...] dans le sens de vulgarité et de matière qui nous emporte de plus en plus... Mais ce ne sera pas la dernière! Il y a plus bas que le ventre. Il y a ce qu'on y met et il y a ce qui sort. Aujourd'hui on nous donne de la charcuterie. Demain, ce sera de la vidange. Et ce sera peut-

---

<sup>29</sup> Artículo publicado bajo el pseudónimo de Ferragus en el diario *Le Figaro* (23 de enero de 1868).

être M. Zola qui nous décrira cette nouvelle chose, avec cette plume qui n'oublie rien (Barbey, 1999:214).

Señalando los aspectos repugnantes de sus obras, especialmente a partir de *Thérèse Raquin*, Barbey ve a Zola como un “Chourigneur [qui] charcutait dans le crime et la chair humaine” (1999:215), y “du reste, il n’y a pas que l’art du porc salé qui ait ses hommages” (1999:220). Juzga a Zola como un escritor de moda que ha aportado una novedad, y pronostica maliciosamente: “[j]e crois bien que dans peu d’années le talent et les œuvres de M. Zola auront aussi coulé” (1999:224). Brunetière no tiene mejor opinión sobre su arte de novelar: “On comprend moins aisément, au premier abord, ce que c’est qu’un art ‘tout expérimental’, à moins que nous n’y voulions voir, en deux mots, cette prétention contemporaine de faire de l’art avec de la science, comme on ajoute, avec de l’industrie” (1902:3). En efecto, la nueva escuela comulgaba con la filosofía positivista y elogiaba los avances científicos de la época, y no veía nada lesivo, sino todo lo contrario, en el propósito de acomodar la orientación de la creatividad literaria a esta nueva mentalidad:

On ne peut pas s’habituer à ces idées, parce qu’elles froissent notre rhétorique séculaire. Vouloir introduire la méthode scientifique dans la littérature paraît d’un ignorant, d’un vaniteux et d’un barbare. Eh! bon Dieu! ce n’est pas nous qui introduisons cette méthode; elle s’y est bien introduite toute seule, et le mouvement continuerait, même si l’on voulait l’enrayer (Zola, 1890:229).

Pero los detractores juzgaron estos designios poco menos que como una ingenuidad o una impostura. La idea de experimentar sobre los personajes de las novelas naturalistas también le parecía absurda a Brunetière. Proclamaba que Zola no entendía el significado de la palabra «experimentar» y solamente jugaba con la ciencia pretenciosamente:

Il est évident que M. Zola ne sait pas ce que c’est qu’une expérience, et qu’il parle de science ici, comme tout à l’heure vous l’entendrez parler de métaphysique, avec une sérénité d’ignorance qui ferait la joie des savants et des métaphysiciens. Il est évident que M. Zola ne pèse pas la valeur des mots, car il n’appellerait pas l’idée d’une expérience à faire une ‘idée expérimentale’: si ces deux mots associés voulaient dire quelque chose, ils ne pourraient signifier qu’une idée induite, conclue, tirée de l’expérience; quelque chose de postérieur à l’expérience, non pas antérieur; une acquisition faite, et non pas une conquête à faire. Il est évident que M. Zola ne sait pas ce que c’est qu’‘expérimenter’, car le romancier, comme le poète, s’il expérimente, ne peut pas expérimenter que sur soi, nullement sur les autres (Brunetière, 1902:123).

Zola no pudo ahorrarse tampoco la crítica en cuestiones genuinamente estéticas; por ejemplo, en lo tocante a su concepto del narrador, los caracteres, el lenguaje o las descripciones, por mencionar las más destacadas. La pretensión de Zola de poder colocarse en la tesitura de un narrador imparcial e impersonal era difícilmente aceptable, porque ni siquiera era razonable, ni acorde con la verdadera experiencia creativa del novelista:

Zola, que decía haber tomado de la ciencia experimental su método naturalista de creación literaria, tenía una voluntad de objetividad que requería de él ser impersonal. Pero este requisito, del todo necesario al acotar por deseo expreso la creación literaria en el terreno de la ciencia, tenía que ser de algún modo compatible con la intervención de la personalidad fabuladora del novelista (Caudet, 1995:51).

Argumentos de este tenor eran prácticamente incontestables, hasta el punto de que Zola mismo hubo de reconocer que él también era un poeta. Por más que un escritor pretenda en sus descripciones ser impersonal, ya el estilo mismo, la elección de las palabras y las frases, en fin, su propia personalidad hace inevitable la trasmisión de un juicio junto con la propia descripción. Pese a la insistencia programática de Zola en la limitación al papel de atento observador, lo cierto es que la observación misma está siempre condicionada por su subjetividad, y sometida consciente o inconscientemente a un juicio (o prejuicio) que se trasfunden ineludiblemente en todo cuanto escriba.

Otro aspecto reprochado por Brunetière tiene que ver con los personajes que Zola introduce: el pueblo bajo. Es cierto que gente de origen humilde ya había sido introducida en la época realista —por Balzac o Flaubert, por ejemplo—; sin embargo, como señala Auerbach: “En los primeros grandes realistas del siglo, en Stendhal, Balzac e incluso Flaubert, apenas si aparecen los estratos más bajos del pueblo y, en general, el auténtico pueblo, y cuando aparecen, no son vistos desde su propio punto de vista, en su vida propia, sino desde arriba” (1950:467). Zola introduce al obrero y aprovecha la ocasión para llevar a cabo una crítica social poniendo muy de relieve asuntos como el alcoholismo, la prostitución, la violencia y la pobreza. Todo esto disgustaba en grado sumo a Brunetière: “Mais quel monde que celui où M. Zola nous promène! et quelle imagination malade que celle qui prétend nous intéresser à des personnages qui ne sont pas seulement criminels ou vicieux, [...] mais franchement ignoble, ignoble dans la vulgarité des appétits qui les font mouvoir” (1902:15). Brunetière no concibe esta tendencia sino como el producto de una

mente enferma, y desapruueba categóricamente esta dilección por las gentes innobles y vulgares como personajes destacados.

De otro lado, cabía reprochar también que los personajes no están profundamente desarrollados psicológicamente, como por ejemplo lo hacía Stendhal. Para la estética naturalista, el lado psicológico no es tan decisivo ni interesante —ni por supuesto autónomo— como el medio en el cual se manifiesta: como hemos ya explicado, este venía a ser un sustituto perfecto, una abreviatura o una exhibición suficiente de todo cuanto podía explicar inequívocamente el carácter de los personajes. En palabras de Pagès: “Le personnage se définit par le milieu dans lequel il vit, et plus précisément par le ‘territoire’ qu’il occupe. Il est, en quelque sorte, ‘assigné à résidence’, et ne peut sortir de l’espace qui lui a été attribué” (1993:31).

En cuanto al lenguaje que Zola asigna a los personajes, había de admitirse una perfecta verosimilitud o coherencia en relación a la clase social a la que pertenecen. Quienes forman parte de una clase social baja, obrera, hablan como tales, y no según unas tradicionales convenciones literarias que ignoran la diferencia. Además, Zola prestó mucha atención al argot de las gentes que trabajan en una determinada profesión, y anotaba minuciosamente las expresiones oídas para luego utilizarlas en sus novelas. Sin embargo, también este modo de hacer hablar a sus personajes motivó las acerbas críticas de Brunetière:

Écrivain, M. Zola ressemble à ce “Roi des halles”, dont on disait qu’il savait tous les mots de la langue, mais qu’il ignorait la manière de s’en servir. M. Zola sait aussi, lui, tous les mots de la langue; il en sait même plusieurs qui ne sont pas de la langue, ni d’aucune langue du monde; mais ni des uns ni des autres il n’en sait le sens, la place, l’usage (1902:123).

Zola es criticado no solamente por utilizar el lenguaje popular y vulgar, o el lenguaje especial de profesiones determinadas, sino que en especial se le censura su escaso rigor en este uso: “Zola a été perçu comme un simple assembleur de mots, agissant sans grande subtilité linguistique” (Pagès, 1993:56).<sup>30</sup> Así insistía Barbey:

[...] car la langue, cette palette des peintres littéraires, n’a de valeur que par l’âme qu’on infuse dans les mots, et s’ils n’ont pas d’âme, ils sont, plastiquement, bien inférieurs à la couleur matérielle. Et c’est ainsi qu’en se tuant d’efforts l’écrivain qui, avec les mots seuls, et leurs entassements et leurs surcharges, croit arriver aux résultats du peintre plastique, comme M. Zola, n’est jamais, en littérature, qu’un rapin, tout au plus enragé (1999:215–216).

---

<sup>30</sup> Barbey ve en el lenguaje de Zola “la peinture élevée à sa plus haute puissance plastique [qui] n’est, au fond, qu’une suite parfois très fatigante de nomenclatures à épithètes violentes” (1999:216).



En definitiva, los ataques contra Zola fueron continuos, duros y muchas veces incluso injustos, exceptuando algunas leves treguas cuando sus novelas *L'Assommoir* (1877) o *Germinal* (1894) llegaron a ser muy populares. A lo largo de su vida, Zola no se cansó de refutar punto por punto las acusaciones de sus principales críticos, y siempre lamentó que no hubiesen comprendido bien sus pretensiones. Para el presente estudio es imprescindible tener en cuenta estas críticas, ya que uno de los objetivos del mismo es aquilatar el valor de las descripciones y de la diversidad de los registros verbales y no verbales de los personajes, una de las técnicas mejor utilizadas por Zola y que responde genuinamente al núcleo de su doctrina naturalista. A continuación examinaremos con algún detalle los procedimientos de Zola, con el fin de poder enjuiciar mejor sus registros no verbales que retratan no solamente la época, sino también una parte de la población, transfundiendo unos preciosos valores antropológicos.

#### 2.2.4.1.2. Método de trabajo de Zola

Vertebrado esencialmente por la filosofía positivista, el método de Zola insiste, pues, en mostrar la realidad de manera imparcial e impersonal: “Impersonnalité, impartialité, impassibilité, objectivité: la notion est fort complexe et offre plusieurs aspects qui, tous, convergent vers une nouvelle formule romanesque” (Suwala, 1993:201). Para ello, Zola sale a las calles libreta en mano con el fin de observar a sus futuros personajes *in situ* y anotar cuidadosamente todas las manifestaciones de su comportamiento:

Beaucoup de pages de Zola résultent d'observations et d'enquêtes de première main: il a longuement parcouru tous les rayons et tous les services du Bon Marché en 1883, il est descendu au fond de la mine en 1884, il a voyagé sur une plate-forme de locomotive en 1889. Il a un regard agile, discriminatoire et sûr; et il nous livre, sur la modernité technique et économique de son temps, saisie au quotidien, un ensemble de témoignages fiables. En ce sens, le projet “naturaliste” n'a pas été trahi (Mitterand, 2002:35).

Su prurito perfeccionista también define su manera de trabajar. Mitterand describe este rasgo de su personalidad como “une exigence qui lui vient de son éducation classique, de son rationalisme positiviste, qui valorise la méthode et la logique, et peut-être aussi d'un sens de la lisibilité qui lui est inné ou qu'il a acquis dans la discipline du journal” (2002:50).

La escrupulosidad que caracteriza las fases de su trabajo en que religiosamente se consagraba a la investigación, con una meticulosa y disciplinada toma de apuntes,<sup>31</sup> no le abandonaba a la hora de sentarse a trabajar:<sup>32</sup> “siguiendo cada día un horario fijo, escribía, con independencia de su estado de ánimo o de la calidad de lo que produjese, un número determinado de cuartillas” (Caudet, 1995:21).

Esta minuciosidad a la hora de recoger los datos sobre las formas de la vida doméstica, la alimentación, las costumbres, el vestuario, etc., es uno de los pilares en que descansa su inspiración: amén de las lecturas de grandes autores clásicos, busca sus materiales sobre todo en su propia experiencia vivida en la periferia de París, donde habitaba antes de poder ganarse el sustento con sus libros. Para escribir *Une page d'amour* (1877) se había inspirado en sus años de juventud cuando vivía en un piso abuhardillado y por la ventana de su cuarto observaba los tejados de casas parisinas:

Voici l'histoire. Dans la misère de ma jeunesse, j'habitais des greniers de faubourg, d'où l'on découvrait Paris entier. Ce grand Paris immobile et indifférent qui était toujours dans le cadre de ma fenêtre, me semblait comme le témoin muet, comme le confident tragique de mes joies et de mes tristesses. J'ai eu faim et j'ai pleuré devant lui; et, devant lui, j'ai aimé, j'ai eu mes plus grands bonheurs. Eh bien! Dès ma vingtième année, j'avais rêvé d'écrire un roman, dont Paris, avec l'océan de ses toitures, serait un personnage, quelque chose comme le chœur antique (Zola, 1890:233).

Zola conocía esta parte de París muy bien y además, gracias a sus apuntes y croquis, era capaz de ofrecer un retrato tremendamente fiel de los fenómenos sociales de la época. También Mitterand elogia la gran precisión de las descripciones de Zola en sus obras:

Si l'on établissait par exemple une liste des croquis et des esquisses plus ou moins fantaisistes que Zola emprunte pour ses “causeries” au spectacle de la ville ou de la nature (la neige dans Paris, la promenade en canot du côté de Mantes, sur la Seine, les ouvriers en goguette dans les bois de la banlieue, le “voisin Jacques”, croque-mort de son état, rencontré sur le palier, etc.), on mesurait ce qu'ils ont de commun avec les “motifs” des peintres dont il fait l'éloge dans ses Salons et qu'on appellera plus tard les Impressionnistes (2002:15).

---

<sup>31</sup> Se conservan los dossiers de Zola para su saga *Les Rougon-Macquart*, donde se registra toda la planificación de la obra y abundan los apuntes sobre cuestiones importantes que aprovecha en sus argumentos. “À cet égard, la lecture des dossiers préparatoires des *Rougon-Macquart* [...] est très révélatrice [...] Ces dossiers [...] réunissent plusieurs sortes de notes: une première liste de dix romans; des notes générales «sur la nature de l'œuvre»; des notes de lecture extraites des livres du Docteur Lucas sur l'hérédité, du Docteur Letourneau sur *La physiologie des passions*, du Docteur Moreau de Tours sur la psychologie morbide [...] les plans sommaires des dix romans prévus.” (Mitterand, 1988:26).

<sup>32</sup> “La philosophie de Zola est extrêmement courte, mais elle est exacte, elle est populaire, elle tient toute dans le mot travail. Zola a eu la religion du travail comme Balzac celle de la volonté.” (Thibaudet, 1936:376).

Sus descripciones de París son como lienzos pintados, influenciadas tanto por las experiencias vividas por propio Zola como también por la estrecha relación que mantenía con los pintores impresionistas: “Zola, amigo de infancia de Cézanne, conoció también a Courbet, Manet, Renoir, Monet, Doré... [...] su obra novelística estuvo impregnada de cualidades pictóricas” (Caudet, 1995:43). Es difícil hallar mejores ejemplos en que de verdad se ejercite el viejo lema horaciano del *ut pictura poesis*. En verdad, esta impresión de leer un cuadro pintado llega muy lejos, pues se adentra en lo más real-subjetivo —en esa cualidad que los historiadores del arte Riegl y Wölfflin llamaban, respectivamente, lo *óptico* y lo *pictórico*—: intensificando muy sensiblemente la impresión de autenticidad de las escenas, Zola restringe el campo visual al de un personaje determinado, como una cámara que enfoca solo hacia un segmento del espacio:

Tout d’abord, l’effet du réel obtenu grâce à la restriction du champ: abandonnant ‘l’aspect de l’ensemble’, s’enfermant dans la perspective limitée d’un personnage choisi l’auteur échappe à l’abstraction, rend l’image de la réalité représentée plus concrète et plus exacte dans la peinture des détails (Suwala, 1993:202).

Este plano restringido tiene por objeto acaparar la atención muy exclusivamente sobre los aspectos que de alguna manera ayudan a definir y comprender lo esencial de los sucesos en la historia, sin elementos distractores. El argumento se construye muy coherentemente según un patrón vertebrado por un tema principal y el comportamiento de los personajes —determinado por los tres primordiales factores de la herencia, el medio y el momento histórico—:

La démarche scientifique ainsi conçue n’est rien d’autre qu’un petit drame, avec une péripétie centrale, un nœud qui transforme les données initiales et dont il est possible de dégager une leçon. Rien n’empêchait donc d’utiliser son langage, de manière figurale, pour décrire le programme narratif optimal, celui qui, partant d’une situation initiale (par exemple le mariage de Gervaise et de Coupeau), en tire les données d’une crise ou d’un conflit, le plus souvent violent, dont la résolution conduira à un équilibre terminal fort différent du point de départ (Mitterand, 2002:31).

Bonet describe el personaje zolesco como “un individuo de carne y hueso, con sentimientos e instintos, y en perpetua lucha siempre con un entorno físico-sociológico en el cual influye y, al mismo tiempo, es influido” (1989:17).<sup>33</sup> Los personajes zolescos se rigen

---

<sup>33</sup> “Introducción” a la traducción española del libro de Zola *El Naturalismo* (1989); véase la bibliografía.

por instintos primarios; Zola está convencido de que en cada ser humano hay una parte más animal, más bestial, la *bête humaine*.

#### 2.2.4.1.3. Lenguaje de Zola

El lenguaje de Zola ha sido generalmente bien caracterizado como sobrio. Brunet ha computado los adjetivos y sustantivos más frecuentes en la saga *Les Rougon-Macquart*. Entre los adjetivos más habituales encontramos:  *Brusque, continuel, bas, muet, sourd, mince, croissant, sale, grosse, clos, nouveau, gros, pâle, élargi, léger, grisonnant, gras, resté, ouvert, grandi* (1985:417). Apreciamos que algunos de estos adjetivos señalan hacia la conducta no verbal: por ejemplo  *Brusque*, que describe la manera violenta o ruda de moverse de los personajes, un tipo de ademán particularmente apropiado a la caracterización de las *bêtes humaines* de Zola. Los adjetivos  *bas* y  *muet* podrían adscribirse al paralenguaje, aunque  *bas* también puede entenderse como descriptivo de una escasa estatura. Finalmente,  *pâle* es un adjetivo que describe el cambio dérmico de una persona sorprendida, entristecida o enferma; Zola asigna frecuentemente este rasgo a las protagonistas femeninas que, en su mayoría, sufren diversas tribulaciones.

Los sustantivos más frecuentes en el vocabulario de Zola son:  *face, abbé, air, dame, voix, frisson, coup, coin, milieu, chaussée, trottoir, épaule, préfecture, cou, yeux, jupe, tête, coron, geste* y  *boutique* (Brunet, 1985:417). Es evidente la carga de expresividad no verbal en palabras como  *face, voix, épaule, cou, yeux, tête* o  *geste*. Es más que curioso, acaso muy significativo, el hecho de que el sustantivo  *frisson* (“escalofrío”) se cuente entre los 20 más utilizados, junto con  *coup* (“golpe”), lo que fácilmente sugiere el tono trágico y fatalista de algunas obras de la saga. Por último, los sustantivos  *coin, milieu, chaussée* y  *trottoir* revelan inmediatamente que el escenario principal de la saga de Zola lo integran las calles —las de los bajos fondos parisinos que el mismo Zola frecuentaba de joven.

Para concluir, cabe decir que este estudio cuantitativo de Brunet aporta para el análisis de la obra de Zola un valor muy importante en cuanto a la riqueza de vocabulario y las conductas no verbales muy presentes en su obra. Las palabras recurrentes y adheridas a ciertos temas asociativos nos ofrecen importantes claves de lectura. En el capítulo del análisis retomaremos el estudio de Brunet para contrastarlo con los resultados que nos ofrecerá el estudio de  *L’Assommoir*.

## 2.2.4.2. *Naturalismo en España*

### 2.2.4.2.1. *Orígenes y base teórica*

La segunda mitad del siglo XIX se inicia en España con una guerra civil (1948) que debilita a la monarquía y causa una ola de agitaciones políticas y toda clase de revueltas sociales. En 1868 el general Prim y el general Serrano preparan una conspiración que desembocará en la Revolución de Septiembre, llamada la Gloriosa. Isabel abandona el trono y marcha de España para refugiarse en Francia. El nuevo y efímero rey, Amadeo I, pronto abdica a causa de la inestable situación política, y en febrero de 1873 nace la Primera República, también ella de corta vida, ya que la Restauración Borbónica no tardará en imponerse. En 1874 sube al trono Alfonso, hijo de Isabel II, y durante su reinado se produce una relativa calma política, hasta que después de su muerte empieza la Regencia de su esposa —María Cristina de Habsburgo, conocida también como Doña Virtudes—, durante la cual España pierde sus últimas colonias (Cuba, Puerto Rico, Filipinas). Su hijo, Alfonso XIII, reinará hasta 1920. Havelková ha sintetizado así esta época:

El siglo XIX en España es una época muy turbulenta en el campo de lo social, de lo político y del pensamiento. A lo largo de todo el siglo, el país está sacudido por las batallas entre los que quieren modernizar a España y los que defienden las raíces tradicionales del país, lo que se refleja también en el campo de la filosofía (Havelkova, 2009:11).

Si en la Francia de la época dominaba la filosofía positivista, en España será la filosofía krausista,<sup>34</sup> conocida también bajo el nombre de *krausopositivismo*, la que se encargará de dividir a la intelectualidad entre los seguidores —una generación joven y entusiásticamente movida a modernizar España— y los oponentes —quienes defienden unos valores tradicionales y se oponen decididamente a los cambios. Los krausistas originaron polémicas que conciernen a la religión y la filosofía; no obstante, no se adherían a unos criterios filosóficos claros o bien definidos, sino que más bien pretendían encontrar un camino medio entre el

---

<sup>34</sup> Lissorgues matiza: “Es preciso sin embargo no perder de vista la realidad sociocultural del país para guardarse de extrapolaciones. No se puede olvidar que el krausismo, el positivismo y la tan original simbiosis denominada por Adolfo Posada (1860–1944) krauso-positivismo (Posada, 1892:114), son corrientes minoritarias, cuyo dinamismo moviliza sólo al sector de la intelectualidad liberal progresista, fuera del discurso hegemónico de las clases dominantes (aristocracia y alta burguesía) y al margen del efectivo poder político y económico de dichas clases. Afirmar como afirman algunos estudiosos que «el positivismo como filosofía va a tener la importante función ideológica de legitimar el régimen de la Restauración» (Abellán, 1989:74), es confundir el pragmatismo que caracteriza el funcionamiento del sistema canovista con el positivismo. El discurso dominante, incluso el que, tal vez por pacto, esgrime el Partido Liberal Dinástico, se alimenta mucho más en los valores tradicionales del orden católico, reconocido por el artículo 11 de la Constitución de 1876 (“La religión católica, apostólica, romana es la del Estado”) que en la «ideología positivista” (2008:31).

idealismo y el materialismo. Opinaban que la sociedad se puede reformar o mejorar mediante la educación y “que todas las religiones tienen algo de bueno y algo de verdad. El hombre debe hacer uso de su razón para escoger lo bueno y verdadero, apelando, en casos dudosos, a su conciencia como último juez” (Pattison, 1969:22).

La apelación al espíritu crítico atrae la atención de los librepensadores españoles que se interesan tanto por el positivismo<sup>35</sup> de Comte y Taine como, más adelante, por Spencer y el llamado *spencerismo*, que aplica peculiarmente la teoría darvinista a la elucidación de la evolución social. Aunque aceptan el progreso y con él la penetración de la ciencia en la literatura, era imposible que se implantase el positivismo de la misma manera que en Francia: “Con la variante espiritualista, la novela española tal vez iba a ser capaz de superar finalmente los demonios del positivismo, y armonizar las tendencias materialistas de la época con las sempiternas elucubraciones idealistas de corte neocatólico o krausista” (Caudet, 1988:69). Como era de esperar, con la llegada de la novela experimental de Zola a España se producen numerosas polémicas:

La recepción de la obra de Zola [...] en España es siempre conflictiva. Aparentemente la culpa es del mismo autor de *Pot-bouille* por el carácter atrevido y a veces escandaloso de sus novelas y por lo incomprensible y, desde luego, inaceptable de sus doctrinas. Así lo entiende Clarín, su más lúcido y más ferviente defensor, que no pierde ocasión para decirle a su admirado Zola [...] que se extralimita, que se equivoca, que perjudica su gloria de gran artista con sus falsas teorías que dan argumentos a los críticos reaccionarios (Lissorgues, 1997:70).

Zola irrumpe en España en 1880 justo en el momento en que se lleva a cabo un proyecto de literatura nacional de orientación realista. “Pereda, Valera, Galdós tienen conciencia [...] de que la novela española ha conquistado sus cartas de naturaleza realista sin ayuda exterior” (Lissorgues, 1997:71). Así lo entiende el clarividente Valera: “Zola puede creer que la semilla que él sembró, arrebatada por el viento, ha crecido en España también, y ha hecho brotar su planta; pero su planta ya no es su planta, sino otra. Conste, pues, que el naturalismo español es otro, y no el de Zola” (Valera, 1961:695).

Traducido al español, Zola gana inmediatamente una gran popularidad, de manera que las editoriales no dudan en traducir cualquiera de sus obras, incluso las anteriores que nada

---

<sup>35</sup> Sin embargo, el positivismo de Comte no tendrá verdaderos seguidores, como afirma Lissorgues, añadiendo que “el escaso desarrollo del espíritu científico hace que se asimile indebidamente la ciencia con el positivismo”, lo cual “nos incita a ver el positivismo en España más como una activa nebulosa filosófica en torno a una afirmada preocupación por la ciencia, que como una corriente tan bien definida como el mismo sentido de la palabra *positivismo* podría dejar suponer” (2008:32).

contienen de naturalismo. Zola está de moda, como lo estuvo en su país, a pesar de las críticas que recibe por parte de los conservadores, y las editoriales se saben aprovechar de ello. Pero este éxito no evitará que se desarrolle una fuerte polémica sobre las bases teóricas que proclama el naturalismo y sobre cuáles de los escritores españoles y en qué modo podrían ser considerados naturalistas. López Jiménez apunta al respecto: “a Pérez Galdós, Pardo Bazán, Leopoldo Alas, Palacio Valdés, Ortega Munilla, Picón, Blasco Ibáñez... se los ha considerado, frecuentemente, influidos por el Naturalismo francés; ellos lo han reconocido a medias o lo han negado” (1977:15). En efecto, aunque en las novelas de los autores mencionados se pueden encontrar elementos naturalistas, los autores mismos se resisten a ser catalogados como seguidores de la escuela zoliana. De aquí que se tienda a establecer una distinción entre los confundidos términos *realismo* y *naturalismo*, marcando el último con una connotación más bien negativa:

Cuando Clarín, la Pardo Bazán, Altamira, Gómez Ortiz consideran oportuno el uso de la palabra *naturalismo*, mientras que otros escritores prefieren atenerse a la de *realismo*, de sentido más ancho, se trata de un naturalismo depurado de dichos presupuestos [presupuestos positivistas y cientificistas de los que deriva el naturalismo zolesco al negar el papel de la imaginación y proclamar la impersonalidad narrativa] (Lissorgues, 1997:74).

Pardo Bazán, en el prólogo a *Un viaje de novios* (1881), dice de la nueva escuela francesa que es “errada y torcida en bastantes respectos” (2003:54). Este juicio de la Pardo Bazán es un buen exponente de cierto prurito colectivo que frenaba en España la servil adhesión al naturalismo francés:

[...] quienes en España defendieron el naturalismo lo hicieron, primero, cuestionando algunos de sus principios esenciales, lo cual explica que se haya llegado a poner en entredicho la existencia de un naturalismo español, y segundo, sacando a menudo a relucir un prurito nacionalista, algo que se tiende a olvidar, y que resulta sorprendente en la medida en que había una coincidencia en este extremo con los antinaturalistas (Caudet, 1988:58).

De estas reservas nace un naturalismo español que deliberadamente hunde sus raíces en la novela picaresca e incluso en las *Novelas ejemplares* de Cervantes o el mismo *Quijote* (Pattison, 1969; López Jiménez, 1977). La causa ideológica más poderosa de esta reserva consiste en que para el naturalismo español es inaceptable la anulación del libre albedrío que acarrea la estricta aplicación del determinismo de Zola:

Puede haber determinismo, dicen Valera, González Serrano, Altamira, Clarín, etc., pero no hasta aniquilar la libertad y la espontaneidad humana. El espíritu, aunque condicionado por

el medio, aunque dependiente hasta cierto punto del cuerpo, conserva siempre una libertad y no puede en ningún modo asimilarse a la materia (Lissorgues, 1997:75).

Para muchos escritores españoles el determinismo no es tanto la cuestión de herencia como de costumbres sociales. Los novelistas españoles parten del costumbrismo, y aquí donde hallan también la base condicionante para el naturalismo español.<sup>36</sup> Por otro lado, la cuestión social, otra de las bases del naturalismo europeo, preocupa a los dirigentes políticos españoles de tal manera que, como afirma Neuschäfer: “por Real Decreto del 5 de diciembre de 1883 fue creada una Comisión de Reformas Sociales en el Ministerio de la Gobernación, con el fin de estudiar a fondo las condiciones de vida de la clase obrera y mejorar en lo posible su destino” (2016:519).

En realidad, el sustrato para este modo de novelar ya estaba presente en la literatura española antes de que entrase Zola con su teoría de novela científica. Es por ello que en muchos autores se reconocieron elementos naturalistas sin necesariamente ser seguidores del autor francés; les bastaba y sobraba la etiqueta de realistas. Un ejemplo destacado es Pereda. Sus *Escenas montañosas* (1864) describen la realidad de una manera fiel y sin embellecerla. Pereda utiliza un lenguaje incorrecto, propio de la gente sin estudios que figuran como protagonistas. Las deformidades, la suciedad, los harapos que llevan son descritos tal como el escritor los observaba, sin ahorrar al lector ningún placer:

Es sabido cómo para algunos de los escritores del realismo español, el costumbrismo en sus diversas modalidades (escenas, tipos, apuntes, bocetos, cuadros...) fue su banco de pruebas, antes de lanzarse al campo de la novela extensa. Pereda es acaso el ejemplo más representativo, pero no el único (González Herrán, 1989:46).

Dado que estas obras de Pereda son anteriores a las de Zola, Galdós procura introducir a Pereda en la escuela española del «naturalismo moderado» para mostrar que España no ha seguido la moda francesa, sino que se le anticipó (López Jiménez, 1977).

En este naturalismo moderado —*mitigated naturalism*, según propuso Pattinson (1969)— cabía algo de idealismo, algo que Francia era poco menos que inconcebible para

---

<sup>36</sup> “Había, pues, una corriente científica y librepensadora que regía entre los jóvenes españoles años antes de la aparición del naturalismo literario y que facilitaba mucho la acogida de éste en España. Pero también había otra corriente, puramente literaria, que tendía al mismo fin. El costumbrismo con su observación directa de los tipos y escenas y su estilo cada vez más realista culmina en la obra casi naturalista de Pereda. Galdós también tiene mucho de costumbrismo en los relatos de personajes, semejantes a los tipos o «fisiologías» anteriores. [...] En efecto, el costumbrismo contribuye mucho a la novela naturalista.” (Pattinson, 1969:29.)



los adeptos al nuevo credo. Aquí los desenlaces de las historias evitan llegar al grado de fatalismo típico de los franceses. “Clarín” sostiene, por ejemplo, que *La desheredada* pertenece a un naturalismo templado, con fines edificantes. En 1880, que es cuando se proclama el inicio de naturalismo español, la escuela de Galdós tiene ya muchos seguidores jóvenes de entre 24 y 34 años: Ortega Munilla, el catalán Narcís Oller, Palacio Valdés, la Pardo Bazán, Jacinto Octavio Picón y los críticos Leopoldo Alas y José Yxart. “Se ve que el naturalismo no contaba con gente de reputación establecida [...] los otros novelistas conocidos —Alarcón, Valera, Pereda— reaccionaban parcial o totalmente en contra de la nueva escuela” (Pattison, 1969:90).

Como otras muchas manifestaciones de la cultura, al difundirse las modas literarias en diferentes países, no arraigan sin amalgamarse con las propias tradiciones; difícilmente podría haber pasado otra cosa en el caso de la implantación de la corriente naturalista en España.

[L]os naturalistas españoles de los primeros años nunca llegaron a los extremos de los franceses, ni aun a los que iban a ser usuales en los españoles tardíos, y especialmente entre los postnaturalistas del siglo XX. Ni tampoco adoptaron por regla general el estilo impersonal. Pocos libros hay donde el autor hace comentarios dirigiéndose directamente al lector. No vacila en señalar la moraleja de su obra. Hace destacar el humorismo de sus caracteres y las situaciones. En resumen: el estilo naturalista español no llega hasta donde alcanza el francés (Pattison, 1969:130).

En efecto, los escritores españoles tomaron del naturalismo francés todo aquello que “no chocaba con el espíritu colectivo del momento para asentar su realismo, o si se quiere su naturalismo” (Lissorgues, 1997:78), sin renunciar a su propia idiosincrasia nacional. Examinaremos a continuación el modo polémico en que fue percibido el naturalismo en España.

#### *2.2.4.2.2. Percepción crítica del naturalismo español*

Cuando las bases del movimiento naturalista llegan a este lado de los Pirineos, los principales literatos y críticos, defensores de la literatura nacional española, reciben este nuevo arte con claras muestras de repulsión. La primera responsabilidad de presentar a Zola entre los españoles va a recaer en Charles Bigot, quien compara el nuevo arte de novelar con el de un médico diseccionando un cadáver, e incluye a Zola dentro de la escuela que llama *fisiológica*, y que “pretende explicar por el temperamento, la sangre, los nervios, el juego de

los órganos físicos, todo lo que hasta hoy se había explicado por los movimientos del alma y la acción de los sentimientos” (Bigot, 1876:238). Reprocha a esta escuela ser demasiado pretenciosa al establecer juicios a los que ni los médicos se atreven a emitir, y también ser excesivamente brutal y no recomendable para que la lean mujeres delicadas, advertencia con la que acaba su artículo. Bigot no era el único que se sentía inquieto por tanta crudeza y fealdad acumulada. Pattison menciona la carta de Ángel Vallejo Miranda enviada desde París en abril de 1877 donde también critica “la fotografía de todas las podredumbres carnales” (1969:13), como caracteriza la nueva tendencia literaria que se desprende del naturalismo. De todas maneras, los corresponsales españoles en Francia tampoco tienen nada claro en qué consiste exactamente la nueva escuela, así que su difusión en España es muy confusa y francamente incomprendida.

Cuando hablamos de los detractores del movimiento naturalista, son unos cuantos los nombres que nos vienen a la mente, pero quizá el más significativo fue Juan Valera, el autor de la famosa novela *Pepita Jiménez* (1874), de carácter netamente realista. Su ideología idealista, amén de la fuerte inclinación a la defensa de *l'art pour l'art*, no le permiten aceptar el arte de novelar zolesco;<sup>37</sup> Valera defiende la poética novelística y la tendencia a pintar la realidad en mejores colores para mayor goce estético: “La novela debe pintar las cosas no como son, sino más bonitas de lo que son”, reivindica Valera (1875). Asimismo, le disgusta el uso de un lenguaje soez y vulgar si no es con propósito cómico.

Según López Jiménez (1977), Valera quería defender, más que un estilo literario, una identidad, la de la nación española, persuadido de su papel universalmente civilizador, como el de Grecia o Roma en la Antigüedad. Los escritores naturalistas son, a su parecer, unos salvajes que no saben nada de arte y que ciegamente siguen una moda, y las influencias francesas las percibe como una fuerza imperialista colonizadora ante la cual España no había de postrarse. Valera soñaba con devolver a España su esplendor pasado, y es ante todo este interés patriótico lo que le mueve a conservar la esencia de una literatura nacional; según lo expresa González Herrán: “El camino para la rendición del género está, pues, en la recuperación del castizo realismo español” (1989:48).

---

<sup>37</sup> Sotelo afirma que para Valera la novela “aspira a la creación de la Belleza y no debe supeditarse a ningún otro fin utilitario, político o social [...] Valera defiende un realismo selectivo, edulcorado. La novela debe reflejar la vida embellecida, prescindiendo por tanto de los aspectos más sórdidos o desagradables de la realidad” (2014:19).

Entre otros detractores del naturalismo francés y de la escuela de Zola, cabe mencionar a Alarcón, quien proclama que el naturalismo es la mano sucia literaria, y defiende la importancia de la moral en el arte. Asimismo, Menéndez Pelayo define a Zola como un escritor inculto y pretencioso al intentar mezclar lo científico con lo artístico (Pardo Bazán, 1989), y Díaz Carmona acusa al autor francés de obsceno e inmoral.<sup>38</sup>

Para concluir, cabe decir que los principales detractores del movimiento pertenecían, en su gran mayoría, a la generación conservadora que reivindicaba la grandeza de su literatura nacional a través de Cervantes y la novela picaresca.

El concepto que tenían los pocos conocedores del nuevo movimiento era, por regla general, basado en la *Weltanschauung* del individuo. Si éste era conservador, como Pereda o Alarcón, no podía ver nada más que obscenidad y grosería en el zolaísmo; si en cambio era liberal, y especialmente un liberal joven, encontraba en el naturalismo una afirmación de la verdad, de la realidad observada y cogida en estado palpitante, vivita y coleando y presentada con rigor científico. Según los jóvenes la fantasía tenía que ceder el paso a la verdad (Pattison, 1969:19).

#### 2.2.4.2.3. Método de trabajo de Galdós

Pueden establecerse muchos e interesantes paralelos entre la manera de trabajar de Galdós y la de Zola. Del mismo modo que Zola paseaba por los barrios marginales de París en busca de material para los esbozos de sus novelas, Galdós lo hacía en Madrid:

El joven Galdós no se conforma en ver Madrid por fuera; como el Diablo Cojuelo quiere ver Madrid por dentro y destapar los tejados, subir por las escalerillas de las casas de vecindad, atisbar por las ventanas, asomarse a los corredores y descender a los infiernos de la pobreza. Es entonces cuando empieza a conocer el mundo de los cesantes, la chiquillería del Rastro, las clases bajas, y comienza a descubrir los estamentos de la sociedad española a través de las diferentes clases sociales madrileñas, instauradas en sus barrios (Bravo-Villasante, 1976:24-25).

Galdós ama Madrid y pasa dos tercios de su vida en la capital. Para él, conocer Madrid es como penetrar en el corazón de España misma. “La observación del vivir madrileño en todos sus estratos sociales era en realidad la observación del vivir español” (Seco, 1996:10).

Era un escritor prolífero que publicaba a ritmo regular una novela por año. Pero el lapso para la publicación de *La desheredada* (1881) fue sensiblemente mayor, de dos años. Los especialistas coinciden en señalar que Galdós pasó estos dos años estudiando la obra de Zola.

---

<sup>38</sup> Cf. Díaz Carmona, 1884.

L'année 1880 représente, dans la carrière romanesque de Galdós, la seule année de silence. On peut évidemment interpréter ce silence, comme étant dû à l'arrivée intempestive de son frère qui revenait de Cuba. Mais ce serait mal connaître Galdós, que rien, aux dires de ses contemporains, ne pouvait distraire de son travail de créateur. Cet ordre rigoureux semble être, pour Galdós, la condition même de son travail de romancier. Il faut chercher les raisons de son silence dans des causes plus profondes (Robin, 1976:7-8).

Pattinson juzga que “la sospecha de Clarín de que Galdós haya estudiado la cuestión se confirma con el escrutinio de la biblioteca particular de don Benito, en la cual hallamos seis novelas de Zola, todas publicadas en 1878” (1969:91). La cuestión a la que el autor hace referencia es la obra de Zola y su teoría naturalista del arte de novelar. Es por ello que cuando se estudian las obras de estos dos autores se pueden encontrar paralelismos en elementos estéticos y recursos narrativos. Caudet ve en *La desheredada* el punto de partida para el naturalismo español:

Desde que en 1881 publicó *La desheredada*, estaba camino de conseguir una escritura naturalista, que había recibido un decisivo impulso de Francia, pero que él quería relacionar con un arte cuyo magisterio era esencialmente español: la picaresca y Cervantes. (Había en ello, aunque en buena medida tenía razón, un evidente prurito nacionalista) (1995:204).

Esta confluencia del naturalismo zolesco con la novela picaresca y Cervantes vertebró el naturalismo galdosiano, que se distingue especialmente por el uso del humor.

Galdós ha heredado el humorismo de Cervantes, la gracia del Quijote y de las novelas ejemplares, como *Rinconete y Cortadillo*, de modo que el naturalismo de Zola se ve neutralizado por la risa cervantina. Incluso, más de una vez, la visión zoológica del hombre que tiene Galdós está tocada de humorismo más próximo a las fisiologías balzacianas que al naturalismo despiadado zolesco (Bravo-Villasante, 1976:155).

#### 2.2.4.2.4. Lenguaje de Galdós

Se ha llamado a este estilo un naturalismo moderado, propio del modelo cervantino. Al igual que Zola, Galdós introduce la clase media y baja en sus novelas, persuadido de su innegable importancia: “Ella es hoy la base del orden social: ella asume por su iniciativa y por su inteligencia la soberanía de las naciones, y en ella está el hombre del siglo XIX con sus virtudes y sus vicios, su noble e insaciable aspiración, su afán de reformas, su actividad pasmosa” (Pérez Galdós, 1972:122).

Pero lo que sobre todo vuelve a tener en común el autor español con el francés es la obsesión por el lenguaje: “La castiza habla barriobajera y la prosa fina le atraen por igual.

Asiste al espectáculo diario del arcaísmo y del neologismo, sorprende los tópicos del lenguaje político, distingue a los provincianos por el acento y las palabras” (Bravo-Villasante, 1976:27). Rodríguez Marín estima que Galdós aprovecha todos los recursos lingüísticos para esculpir sus novelas: los diatópicos para resaltar los diferentes orígenes de sus personajes, los diafásicos por la gran variedad de situaciones de intercambio lingüístico que se dan en sus novelas, pero, sobre todo, los diastráticos que tienen que ver con el habla de las clases sociales. Entre los recursos verbales no duda en utilizar “los dialectismos, los vulgarismos, los cultismos, los extranjerismos, los coloquialismos [...] con intenciones muy distintas por parte de quien les da acomodo en sus obras de ficción” (1996:22). Juzga también este autor que “la identificación de cada estrato social encuentra manifestación privilegiada en los distintos niveles de uso lingüístico atribuidos a la posición económica, académica, cultural, etc. del hablante” (1996:50). Lo que en este estudio nos concierne especialmente es el uso del lenguaje de las clases bajas. Galdós utiliza sobre todo los flamenquismos a modo de característica distintiva de su habla. Y otro rasgo característico de las novelas decimonónicas, las de Galdós en particular, en cuanto al lenguaje, es el uso de los diferentes registros para caracterizar la situación social de determinados personajes, y que puede ir cambiando según los contextos y el desarrollo de sus relaciones sociales en la historia. Rodríguez Marín apunta al respecto:

Este uso mudable del lenguaje constituirá uno de los ejes fundamentales —con frecuencia el principal— sobre los que gira la definición de un personaje característico en la novela decimonónica y, por ende, en la de Galdós: el del individuo que, al amparo de las convulsiones políticas, económicas y demográficas que se producen en la España de la época, pretende mejorar su posición dentro de la escala social, es decir el ya entonces denominado *tránsfuga*. La definición verbal, tanto estática como dinámica, de personajes como estos y otros similares, en cuya caracterización es ingrediente fundamental la ironía o el sarcasmo, trae como consecuencia —involuntaria en algunas ocasiones, a propósito buscada en otras— la aparición de caricaturas lingüísticas (1996:150–151).

#### 2.2.4.3. *Recapitulación*

Tanto el naturalismo francés como el español fueron influenciados por el cientificismo de la época, la filosofía positivista de Auguste Comte en Francia y el krausismo en España,<sup>39</sup> junto con las doctrinas de Spencer, el darwinismo o el monismo. No obstante, en España se

---

<sup>39</sup> El positivismo tal y como lo aplicaba Zola en sus novelas no había podido germinar en la España de la época. “Clarín” explicaba que “[e]l naturalismo no es solidario del positivismo, ni se limita en sus procedimientos a la observación y experimentación en el sentido abstracto, estrecho y lógicamente falso, por exclusivo, en que entiende tales formas del método el ilustre Claudio Bernard (en Pardo Bazán, 1989:126).

hacían notar las ideas tradicionales espiritualistas y la gran influencia que tenía la Iglesia católica, que originarán un naturalismo español divergente del francés. Beyrie constata:

[...] por muy llamativo y atrayente que parezca dicho proceso, difícilmente se adapta a la situación peninsular. La considerable expansión económica del Segundo Imperio (fase de incubación del *naturalisme*) y el triunfalismo científico que la acompaña no tienen equivalente en España durante la época isabelina. De ahí la propensión, luego, a que el verbo sustituya a «los hechos» en un país apenas alcanzado por la revolución industrial. Un país de estructuras deficientes, por otra parte, en que la soberanía del Yo —y eso nos parece fundamental—, el concepto de responsabilidad ética individual constituían un elemento clave del sistema ideológico, claramente percibido como absolutamente necesario para asegurar el difícil equilibrio social. De ahí esas novelas en que los personajes aparecen insertos en un «medio» de características más sociohistóricas que biofisiológicas, para permitir el libre albedrío, el victorioso esfuerzo redentor del individuo, así como del país (1988:42).

El determinismo y la herencia son aspectos presentes en ambos naturalismos, aunque Galdós se muestra más suave en su aplicación literaria,<sup>40</sup> tratando el argumento de sus novelas con dosis de humor e ironía, heredados de Cervantes y la novela picaresca. Como afirma González Herrán: “El que no sea determinista, fatalista y materialista no puede aceptar el fondo de Zola” (1989:86), y realmente en España no hay sitio para tal fatalismo zoliano, aunque, como hemos señalado, este fue en gran parte mal comprendido.

No obstante, la influencia de Zola sobre Galdós es intensa e innegable, sobre todo en el ciclo de sus novelas contemporáneas, iniciadas con *La desheredada* (1881). Como advierte Caudet:

Zola, como por cierto también Balzac, escriben [...] sobre una sociedad burguesa que estaba inmensa, por múltiples desequilibrios morales, políticos, sociales, económicos... en un proceso de crisis e incipiente descomposición. De ahí que en las novelas de estos autores exista una continua dialéctica entre los espacios urbanos del centro —donde convivían la vieja nobleza de sangre y la nueva del dinero— y los espacios urbanos de la periferia —donde malvivían las clases menesterosas (1997:23).

Si a esto se añade el “[c]iego deseo de ascenso y a menudo forzosa exclusión” (Caudet, 1997:25), se obtiene enseguida el paradigma de las novelas decimonónicas.

Tanto Zola como Galdós retratan al pueblo en sus novelas. “Clarín” escribe en su reseña de *La desheredada*: “es la primera vez que un novelista de los buenos habla de este Madrid

---

<sup>40</sup> “Galdós no dejó de expresar numerosas discrepancias, igual que los demás novelistas españoles de la época, unánimes particularmente en su rechazo de la noción de determinismo. Reacción simétricamente inversa en boca del principal interesado, o sea del mismo Zola, que expone sus reticencias, y hasta sus denegaciones, cuando se le presenta como derivada de su escuela una novela de N. Oller” (Beyrie, 1988:37).

pobre, fétido, hambriento y humillado” (1882:136).<sup>41</sup> Y en el prólogo a la segunda edición de la *Cuestión palpitante* (1883) de Bazán: “Puede todo lo que hay en el mundo entrar en el trabajo literario, pero no entra nada por el mérito de la fealdad, sino por el valor real de su existencia” (1989:126).

En el retrato de la existencia cotidiana de la clase baja, Zola muestra lo vulgar, lo obsceno y lo escatológico sin eufemismos, y esta dudosa estética tampoco puede ser plenamente adoptada por los naturalistas españoles. En las novelas galdosianas se puede encontrar el lenguaje vulgar y soez, así como numerosas exhibiciones de carácter fisiológico, como por ejemplo las taras y tics que tan eficazmente sirven a la buena caracterización de algunos personajes. Pero si bien las conductas pueden a menudo caer en lo vulgar y prosaico, ni Galdós ni ningún otro autor español dejan caer a sus personajes en lo obsceno, a diferencia de Zola. Tampoco el poderío ejercitado mediante la violencia o la posesión sexual afectan nunca a los personajes galdosianos. Sin duda se conducen por instintos básicos, asemejándose a bestias, pero menos feroces, con humor, como dicta la tradición cervantina y la novela picaresca. En definitiva, mientras que el naturalismo francés evoluciona del realismo objetivo y sus grandes representantes como Stendhal, Balzac y Flaubert, los autores españoles parten de la tradición costumbrista de Pereda, Valera o Palacio Valdés por una parte, y por otra, de su Cervantes sin parangón.

Finalmente, cabe decir que si bien en España el naturalismo se impuso en forma mucho más moderada, no dejó de causar irritaciones y despertar críticas por parte de los representantes de la tradición literaria. En Francia hemos apreciado cómo se significó Brunetière; en España fueron Alarcón, Menéndez y Pelayo o el mismo Valera; estas oposiciones fueron simultáneas al auge de la popularidad que alcanzaron especialmente *L'Assommoir* y *La desheredada* en sus países respectivos.

Del sintético examen que hemos expuesto se puede concluir que el paralelo desarrollo del naturalismo en Francia y en España, respectivamente capitaneados por Zola y Galdós, acredita esta opinión de Auerbach, a la que podemos añadir, sobre la evolución literaria del siglo XIX:

Se puede observar que, con muy pocas excepciones, los artistas más importantes de fines del siglo XIX han tropezado con la incomprensión, la enemistad o la indiferencia del público; solamente después de violentos y prolongados combates han llegado a alcanzar el general

---

<sup>41</sup> Citado en Beyrie (1988:37).

reconocimiento, muchos después de su muerte, otros en vida, pero sólo dentro de una pequeña comunidad (1950:470).





### 3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

### 3.0. INTRODUCCIÓN

Examinaremos en este capítulo las principales investigaciones en el dominio de la no verbalidad. En primer lugar, daremos cuenta de los estudios más recientes en el campo de la comunicación no verbal en terrenos ajenos a la literatura, así como de su aprovechamiento interdisciplinario, que, como hemos visto, los caracteriza. Siendo un aspecto permanente y prácticamente ineludible de la interacción humana, la comunicación no verbal puede ser orientada según diversos propósitos y estudiada desde múltiples puntos de vista, cada uno de los cuales descubre aspectos y matices distintos que complementan nuestra comprensión de este complejo conjunto de fenómenos todavía en proceso de definición.

En segundo lugar, nos referiremos a los principales estudios publicados sobre los componentes no verbales en la literatura. Procuraremos apreciar en este conjunto la dirección principal por la que parece encaminarse la investigación de la comunicación no verbal en este ámbito, en pos de una mejor caracterización del uso de los elementos extralingüísticos.

Finalmente, el tercer y el cuarto apartado centran la atención sobre los dos autores aquí estudiados, Émile Zola y Benito Pérez Galdós, respectivamente. Pese al inevitable énfasis sobre los aspectos singulares, personales, que acusa todo estudio sobre autores particulares —y no digamos tratándose de estos dos titanes de la literatura del siglo XIX—, hemos procurado aquilatar el hecho de que estos son los máximos representantes del movimiento naturalista en sus respectivos países —y que este vínculo colectivo, casi paradójicamente, es lo que mejor les caracteriza. Nos ha parecido lo más interesante concentrarnos en la exposición de las divergentes tendencias en las investigaciones recientes sobre estos dos autores, y muy en especial de los trabajos que conciernen directamente al estudio de *L'Assommoir* y *La desheredada*, las dos novelas elegidas como corpus del presente trabajo.

### 3.1. LA COMUNICACIÓN NO VERBAL: UN ENFOQUE INTERDISCIPLINARIO

El estudio de la comunicación no verbal se disemina a través de diferentes disciplinas científicas, desde la psicología y la antropología —donde nace—, hasta su aplicación en la sanidad, la educación e incluso el análisis de diversas formas especiales de discurso, como por ejemplo el político. En los últimos 15 años las investigaciones en este campo parece haber revalorado o corroborado la importancia de la comunicación no verbal, y asimismo parecen incapaces de disimular su índole interdisciplinaria, tácitamente garantizada por una heterogénea tradición y una gran diversidad y complejidad de sus problemas y soluciones propuestas. Apenas 30 años después de los primeros estudios de Knapp y otros, ya en la compilación de Riggio y Feldman (2005) podemos hallar la primera constatación de la institucionalización de este tipo de estudios aplicados en los distintos campos de la sanidad, la enseñanza, la jurisprudencia, los negocios o la sociología de la cultura —a los que podrían añadirse luego otros similares en el campo de la informática. Destacaremos en una rápida exposición algunas de esas nuevas disciplinas donde las cuestiones de la no verbalidad adquieren un rango de primera magnitud.

En primer lugar, las expresiones no verbales se han reconocido como de crucial importancia en el terreno sanitario. El creciente interés de la comunicación no verbal en el trato con los pacientes obedece a la persuasión de que una mejor inteligencia de esos aspectos acarreará un perfeccionamiento profesional en el sentido de un aumento de calidad en la relación paciente y médico o enfermero. En los últimos años se han creado multitud de grupos de investigación que publican regularmente artículos relacionados con la importancia del contacto táctil y ocular entre los pacientes y sus cuidadores. Pueden destacarse los de las investigadoras brasileñas Paes da Silva y Freitag Pagliuca, así como los publicados por Giunta da Silva *et al.* (2000), Varela Curto (2009), Dusek Paz (2011) o Campos y Campos (2012). Sobre el trato a pacientes con patologías concretas destacan Cunha y Carvalho (2012), que examinan la cuestión en relación a pacientes con problemas cardiovasculares; Almeida (2007), Pagliuca (2011) o Barbosa (2011), por otro lado, se ocupan del importante papel del tacto como sentido principal en el caso de los pacientes ciegos; otros investigadores, como Araújo (2006), Nieto Molina (2010), Gioia y Paes (2013), también destacan la importancia del tacto y el contacto ocular en cuidados paliativos y en caso de los ancianos que padecen dolores crónicos. Y además de los estudios que se orientan a las aplicaciones

prácticas de este saber, podemos observar un interés creciente por incorporar la comunicación no verbal en la docencia de las facultades de Medicina (Nebot-Segarra, 2003; Sgariboldi, 2011). Por ejemplo, dentro del plan de estudios de Enfermería de la Universidad de Lleida, podemos encontrar una asignatura que otorga importancia a la comunicación no verbal en el trato con los pacientes; *Factores psicosociales de las relaciones humanas* es el título del libro de Ramón Colell (2012) utilizado en la asignatura “Psicología en los cuidados de enfermería”. El autor llama la atención, por ejemplo, sobre las «siete hambres» definidas por Berne (2007), especialmente la primera, el hambre de estímulos —como las caricias, abrazos o besos (2012:40)—; nos proporciona una tipología de las caricias y observaciones sobre las normas que rigen en su intercambio (81–86); asimismo, se nos informa sobre la importancia de las distancias (116–118) y la postura corporal (118–120), en el sentido de su adecuado ejercicio en la relación paciente–enfermero. Atención especial dedica el autor a los movimientos corporales y señala que “las actitudes rígidas o frías son un signo de distanciamiento, de artificialidad, de no implicación en el proceso de comunicación” (120), y por lo tanto se deben preferir los movimientos “moderados” que muestran “espontaneidad y proximidad”; amén de atribuir la máxima importancia al contacto visual y táctil, diversas técnicas de escucha activa o repetición de gestos completan el programa abordado, y cuyo propósito manifiesto es la facilitación de un trato empático y eficaz entre pacientes y enfermeros; también se advierte la gran importancia del silencio, que sirve para “dejar al cliente tiempo para reflexionar”, “sentir la presencia de una emoción” o “marcar el ritmo de la interacción” (121).

El plan de los estudios de Medicina en la Universidad de Lleida también contempla la comunicación no verbal. En la asignatura “Comunicación y medicina comunitaria” se presta atención tanto a la comunicación verbal como a la no verbal en el contexto de la relación clínica entre el médico, el paciente y su familia; más concretamente, esta relación asistencial se trata en el módulo titulado “La comunicación no verbal: Programación neurolingüística PNL”. Además, los alumnos de medicina disponen de un libro editado por los profesores Soler y Raurich (2015), *Comunicación y atención primaria para alumnos de medicina*. En un importante capítulo, los autores exponen una teoría de la comunicación fundada en cinco axiomas, algunos de los cuales ya hemos examinado al exponer nuestro

marco teórico.<sup>1</sup> De esta teoría se extraen aplicaciones prácticas en el campo de la medicina, normativizando el recurso a manifestaciones que facilitan la comunicación, como la escucha activa, el tono de voz pausado, el contacto visual y físico, entre otras, así como la evitación de otros factores que bloquean la comunicación entre médico y paciente, como la ironía, la gesticulación que no concuerda con las palabras, el tono de voz inadecuado, etc. Hallamos también una sección dedicada a la comunicación no verbal (191–198), donde se presentan sus componentes básicos: kinesia, proxemia, paralenguaje, silencio, cronemia y olores, tacto, ruido y otros factores ambientales. El profesor Peñascal justifica así la importancia atribuida a la comunicación no verbal:

Los pacientes valoran que estemos atentos y esto se transmite a través del lenguaje no verbal: nuestra mirada, la postura, los movimientos, la expresión facial y el tono de voz revelan si el discurso del paciente nos interesa o no. La empatía la proyectamos en su mayor grado con nuestros enlaces comunicacionales, codificados a través de nuestros gestos, miradas y tono de voz (2015:192–193).

Aunque se trate de un tema tal vez más anecdótico para nuestros propósitos, no está de más advertir que muchos de esos discursos y propuestas, y sobre todo su escaso sentido crítico desde una perspectiva filosófica, han motivado polémicas, burlas y resistencias. Basta comparar el tenor general de estos estudios con, por ejemplo, la personalidad de la atrayente figura del Dr. Gregory House, el popular personaje de la serie televisiva *House M.D.*, cuyo cinismo filosófico, perfecta amalgama de materialismo y racionalismo, representa el realismo de la experiencia tradicional, según la cual lo más engañoso en las relaciones entre un médico y sus pacientes provendría de la empatía precisamente, del sentimentalismo que nos arrastra a tomar por verdaderos los fingimientos de cada cual. Es casi indiscutible que esas orientaciones son las más adecuadas para, por ejemplo, el trato de pacientes ancianos o con dolores crónicos, pero sería una ingenuidad creer que lo mismo vale para mejorar la eficacia profesional en otros casos, o en el caso general. Se olvida que si en la gestualidad o en la mirada puede leerse el verdadero sentir de una persona, también son la gestualidad y la mirada los medios con que puede eficazmente mentirnos. Por otro lado, para personas con experiencia e intuición, todo cuanto se dice en esos estudios resulta ba-

---

<sup>1</sup> Recapitulemos: (1) la imposibilidad de no comunicar; (2) toda comunicación lleva implícitos dos niveles: de contenido y de relación; (3) toda comunicación comporta una puntuación de las secuencias de los hechos; (4) existen dos modos de comunicación: analógica (verbal) y digital (no verbal); (5) existen dos formas de interacción: complementaria y simétrica.

nal; y es dudoso que sirvan de mucho a quienes carecen de una sensibilidad natural. Insistimos en que esta discusión es ajena a nuestro estudio, pero sería censurable que omitiéramos aludirla. Lo único que aquí nos concierne es constatar que también en el terreno médico se ha sentido imperiosamente la necesidad de ocuparse de los aspectos no verbales de la comunicación, es decir que el interés de estos trasciende el terreno estrictamente lingüístico.

También en el ámbito de la educación se ha empezado a atribuir una especial relevancia a la comunicación no verbal, sobre todo, como en el caso de la sanidad, en lo que afecta al trato entre el profesor y los alumnos; este interés en la comunicación no verbal afecta a todos los niveles escolares y cubre diferentes estilos de enseñanza. Santibáñez-Velilla (2015), Arellano (2006) y Artavia Granados (2005), entre otros, tratan de las sutilezas que en la relación docente-alumno escapan a la comunicación verbal. Álvarez Núñez (2012) y Álvarez de Arcaya (2004) recalcan —y quizá exageran— la importancia de la CNV en la optimización de los recursos y estilos de aprendizaje.

Así como se han podido hacer objeciones a la superficialidad, parcialidad e indefinición de este tipo de problemas en el campo médico, otro tanto puede decirse del modo en que se abordan estas cuestiones en el terreno pedagógico: por ejemplo, como si no se tratase nunca de censurar o corregir, sino solo de simpatizar y de «compartir»; o como si implícita o —a veces también— explícitamente se desacreditasen todos los modelos anteriores de autoridad, y en especial como si hubiese que olvidarse de la mayor importancia que en la educación tienen otras experiencias y facultades, como la memoria, el entrenamiento en la resolución de problemas, la lectura, la escritura, el análisis comparativo, etc. No es difícil encontrarse con críticas a estos imperdonables olvidos de métodos tradicionales de enseñanza que ya probaron su eficacia, y que no se basan en experiencias «visuales» ni en modo alguno «emocionales», sino puramente intelectuales. Pero de nuevo volvemos a señalar que lo importante aquí no es que tales ideas sean críticamente discutibles y discutidas, sino el hecho de que, como en el caso de la sanidad y otros ámbitos, sean un ejemplo de la irradiación de los iniciales estudios lingüísticos sobre la no verbalidad hacia otros terrenos prácticos.

Especialmente útil se ha mostrado el empleo de las estrategias no verbales en las aulas de lenguas extranjeras, donde los estudiantes no solamente aprenden la lengua, sino tam-

bién todo el bagaje cultural vinculado al idioma que se está aprendiendo. Cabe en este aspecto destacar los trabajos de Méndez Guerrero (2015), Ferriol Cañero (2014), Monterubianesi (2013), Schmidt (2013), Gillani (2010), Gómez Román (2010), Sánchez Castro (2008) y Cabañas Martínez (2005). Una atención especial merece el de Mancera (2004, 1999, 1998), que justifica esta ampliación de las habilidades a considerar en el aprendizaje de otras lenguas, y sostiene que

no es suficiente adquirir el sistema lingüístico de la lengua meta, [...] hemos de ser, también, competentes comunicativamente, con todo lo que ello comporta: el conocimiento y la utilización de información pragmática, social, situacional y geográfica, así como de los sistemas de comunicación no verbales (1999:9).

Sin abandonar el ámbito educativo, merecen destacarse también los estudios sobre la expresión corporal en las clases de educación física. Una simple ojeada a la bibliografía corriente recomendada en los planes del Instituto Nacional de Educación Física (INEF) nos muestra multitud de estudios consagrados a la expresión corporal como manera de comunicarse a través del propio cuerpo. Incluso este asunto forma el núcleo de asignaturas obligatorias como “Expresión corporal y danza”, por ejemplo, en la Universidad de Lleida. El plan de estudios presta atención especial a la competencia de desarrollo de relación interpersonal y de comunicación, y entre sus contenidos figura la polisemia del concepto «expresión corporal» y su historia evolutiva, la expresión facial y la voz o el espacio interpersonal en relación con el individual, relacionado con la danza. Entre los investigadores que tratan la CNV en diferentes disciplinas deportivas podemos destacar a Vallejo (2011, 2010 y 2004), cuyas publicaciones ahondan en todos estos temas.

En el ámbito de la Sociolingüística se han producido muchos estudios comparativos sobre los registros verbales y no verbales de diferentes culturas. Destacamos los de Contreras (2008), que explora el silencio y la fisonomía en contextos socioculturales diferentes, o Herrero Muñoz-Cobo (2007), que explora el silencio y la palabra como paradigma de cortesía en las culturas árabe y española. Sobre este tema de la cortesía intercultural, son particularmente interesantes las investigaciones de Bravo (2014, 2012, 2010) y las de Haverkate (2006, 1996, 1995, 1990, 1987, 1982, entre otros). Y también merece nuestra atención la tesis doctoral de Nascimento Dominique (2007) sobre los emblemas gestuales de españoles y brasileños, como caso de interés práctico en la aplicación de la no verbalidad en la enseñanza de lenguas extranjeras.



En el campo de la lingüística aplicada al análisis del discurso comunicativo destacan los estudios de Camargo Fernández (2008) sobre la enunciación y el papel de la no verbalidad dentro de una interacción oral, de Serrano (2006), que examina la interacción de los elementos verbales y no verbales en un acto comunicativo, de Jerez y Encabo (2005), que exploran el lado oscuro de la lingüística, refiriéndose a la no verbalidad, de Tabensky (2004), que examina el gesto, y de Mateu Serra (2005, 2001), que investiga pormenorizadamente el importante valor que adquiere el silencio en una interacción comunicativa.

A medida que la CNV se vuelve vez más popular, su aplicación se extiende también a los estudios de análisis de discursos específicos, entre los cuales destaca el político y el cibernético, muy en auge recientemente. Así, se nos enseñan aspectos interesantes en estudios sobre el comportamiento kinésico del expresidente de gobierno español Zapatero y otros líderes políticos, como por ejemplo los realizados por Hernández Herrarte (2012, 2010 y 2009) y Salcedo Mena (2011). En su tesis doctoral Negreiros Persson (2009) ha estudiado también el comportamiento no verbal de figuras políticas españolas y su repercusión en los medios después de la famosa frase del anterior rey de España “Por qué no te callas”. El análisis del comportamiento NV se desplaza después de los políticos hacia las figuras emblemáticas en los medios como Pep Guardiola, el ex entrenador del FC Barcelona, que motivó una tesis doctoral de Giménez Franco (2014).

En no menor grado, la aparición de la comunicación cibernética, que nos permite hablar sin interactuar cara a cara, ha suscitado también el creciente interés de los investigadores. Sobre cómo se expresan las emociones en la comunicación virtual escribe Cuadrado Gordillo (2015), sobre el nuevo lenguaje en la Red, Moral y García (2003), y sobre los rasgos asociados en el *video streaming*, Polo Serrano (2010). Asimismo, Antúnez Pérez (2006) incide en la importancia de las TIC en la investigación universitaria de la comunicación no verbal, dando cumplida cuenta del avance experimentado en los estudios de la aplicación del software especial para el análisis de conductas no verbales.

Por último, pero no menos importante, debemos referirnos al modo en que la CNV ha penetrado en esferas aún más cotidianas, como el terreno empresarial, donde se ha advertido, quizá exageradamente, su importancia entre los líderes. Este creciente interés se trasluce en la proliferación de manuales de CNV de carácter divulgativo, y ya resulta completamente rutinaria la organización de eventos de *coaching*, donde los empresarios aprenden

a adoptar e interpretar diferentes manifestaciones no verbales. Este fenómeno ha sido estudiado por varios investigadores, entre quienes puede destacarse a Soares Ribeiro (2015) o a Fanjul Peyró (2008), o Montolío (2010), por ejemplo.

### 3.2. LA COMUNICACIÓN NO VERBAL EN LA LITERATURA

En la sección anterior hemos apreciado la variedad de disciplinas que tienen en cuenta el estudio del lenguaje no verbal en sus investigaciones, lo que muestra no solo la complejidad de este objeto de estudio, sino también de su múltiple interés práctico. Ahora dirigiremos nuestra atención hacia las aplicaciones o manifestaciones de la comunicación no verbal en el mundo literario. Los estudios de Fernando Poyatos (1994c) inciden en la gran relevancia que tiene el estudio de los sistemas no verbales en la literatura, ya que, como hemos visto en la introducción al contexto literario, es una muestra valiosa sobre las maneras de interactuar de una cultura determinada.

Innegablemente, la literatura es el territorio privilegiado en que mejor se expresa y elucida también lo no verbal, hasta en los más sutiles matices. No en todo estilo literario, por supuesto; hay narraciones en que se tiende a prescindir casi por completo de toda descripción no ya «táctil» —en el sentido de claridad y perfecta definición que a este concepto da, en la historia del arte, Alois Riegl—, sino incluso puramente «óptica», y entonces el lector no tiene más remedio que extraer de su propia imaginación los colores y líneas con que pintar objetos, escenarios y personajes; pero ocurre todo lo contrario en la literatura que se desliza al naturalismo, y en particular en la que responde históricamente a este adjetivo. Como ya hemos advertido, se trata del polo positivo, de saturación, de la *mimesis*, y ya Auerbach puso de manifiesto cómo este estilo en que todo se pone ante nuestros ojos y casi ocurre inmediatamente, sin huecos, sin retardos, sin vaguedades, se halla ya en los comienzos de la literatura occidental.<sup>2</sup>

En una tesina que Parra Alba dedicó en los años 80 al lenguaje no verbal en *Les Thibault*, se describía el comportamiento kinésico de los personajes de esta saga del autor francés Roger-Martin du Gard. La elección de esta obra estuvo especialmente motivada por el he-

---

<sup>2</sup> En su comentario de la escena de la *Odisea* en que Euriclea reconoce (*anagnórisis*) a Ulises por la cicatriz, Auerbach explica así ese extremo de saturación de la *mimesis*: “Para la descripción de los útiles, de los ademanes y de los gestos, una descripción bien ordenada, uniformemente ilustrada, con eslabones bien definidos, dispone de tiempo y espacio abundantes: incluso en el dramático instante del reconocimiento, Homero no olvida decir al lector que es con la mano derecha con la que Ulises coge a la anciana por el cuello, a fin de impedirle hablar, mientras con la otra la atrae hacia sí. Las descripciones de hombres y cosas, quietos o en movimiento dentro de un espacio perceptible, uniformemente destacados, son claras, lúcidas, y no menos claros y perfectamente expresados, aun en los momentos de emoción, aparecen sentimientos e ideas” (Auerbach 1950:9).

cho de que este autor amaba sobre todo el teatro, donde el lenguaje corporal adquiere necesariamente el mayor relieve posible. Aunque ese estudio se concentra en los movimientos corporales, su autora se refiere también a la importancia del decorado, minuciosamente descrito en las novelas de du Gard —cosa igualmente imprescindible en el caso del teatro. La aparentemente excesiva atención a la descripción del decorado no es bagatela en modo alguno, sino un decisivo factor que contribuye con información semiótica importante para la adecuada interpretación de la obra. En ese trabajo no hallaremos ninguna clasificación propia de los sistemas no verbales, ni tampoco una terminología particular. La autora simplemente divide su estudio en tres partes que corresponden a las zonas físicas en que se concentra la expresión no verbal: el rostro, la mirada y el cuerpo. Opina correctamente que “sería difícil el análisis completo de los personajes sin tener en cuenta sus movimientos corporales, y la evolución de éstos va ligada a la evolución psicológica de los personajes” (Parra Alba, 1987:13). Los aspectos que corresponden a la expresión corporal de sus personajes enriquecen el texto de du Gard en el sentido de incrementar notablemente la verosimilitud.

A principios de los años 90 aparece una investigación dirigida por el propio Poyatos en la Universidad de New Brunswick, Canadá, que aplica su clasificación a varias novelas escogidas de Benito Pérez Galdós: *Tormento* (1884), *La de Bringas* (1884), *Lo prohibido* (1884–1885), *Fortunata y Jacinta* (1887) y *Tristana* (1892). El trabajo de Oancia (1990) clasifica y describe muy minuciosamente las diferentes manifestaciones no verbales, de modo que resulta una importante aportación muy útil para nuestro trabajo, como herramienta de análisis. Oancia afirma que en la narrativa de Galdós el comportamiento no verbal es fundamental, pues sus personajes se definen y caracterizan especialmente a través de los gestos, las expresiones faciales, los tonos de voz y la apariencia física, entre otras expresiones. Al apreciar adecuadamente el modo en que las novelas galdosianas se hallan repletas de tales manifestaciones, se concluye fácilmente la gran utilidad del estudio consciente de la no verbalidad. Se trata de una primera incursión al estudio de los importantes aspectos no verbales en la obra galdosiana, aunque este análisis se limita a la caracterización de los diferentes componentes propuestos por Poyatos en una suerte de inventario. Aun con esta limitación, sirve como un interesante referente en la aplicación del estudio de la CNV en el terreno literario.

Siguiendo la clasificación de Poyatos, Oancia explora las categorías de la triple estructura básica de la comunicación humana, es decir el lenguaje, el paralenguaje y la kinésica, y añade el mundo objetual, donde incluye las casas, decoración y ropa, entre otros enseres. Su atención se centra en el valor cultural que se transfunde en estas manifestaciones a través del tiempo, y en el problema especial de si pueden conservar la misma fuerza expresiva que tenían en la época de Galdós. Es, pues, una contribución a la comprensión e interpretación de la narrativa de Galdós a través de su uso de los elementos no verbales, y al mismo tiempo explora la relación que se establece entre el escritor y el lector en lo que afecta a la descodificación de esos signos según se modifica la cultura en que la obra es releída. La autora llega a la conclusión de que Galdós presta mucha atención sobre todo a las particularidades de la voz de sus personajes. Cada personaje es dotado de su voz singular, que puede venir condicionada por su aspecto físico o su personalidad. De este modo, Galdós nos informa continuamente del estado emocional de sus personajes; de manera directa, describiendo características propias de la voz, o a través del uso de adverbios, sustantivos o adjetivos, y añadiendo explicaciones complementarias. Esta última estrategia de Galdós, como la misma autora indica, es menos universal que la primera, y por tanto su comprensión dependerá en gran medida del trasfondo cultural del lector. Otra particularidad que Oancia destaca de la narrativa de Galdós en lo tocante al empleo del paralenguaje es el uso de acentos personales para dotar a sus personajes de un aire determinado, que viene a funcionar como una huella de su procedencia social.

En el aspecto kinésico, la narrativa de Galdós acentúa el uso de los emblemas culturales que reflejan la procedencia social de los personajes. Y a través de los ilustradores el autor dota a sus protagonistas de rasgos particulares que también contribuyen a revelar importantes aspectos de su personalidad. Como el regulador más representativo, Oancia destaca la mirada y todos los gestos que se manifiestan en el rostro, y que expresan mejor que nada los diferentes estados de ánimo de los personajes. Al mismo tiempo, la autora reflexiona sobre la universalidad de estas expresiones, basándose en los estudios de Ekman & Friesen (1969, 1974).

Asimismo, Oancia argumenta que el mundo objetual, donde la autora incluye las casas, los muebles, la decoración y la ropa, es crucial en las novelas de Galdós, ya que estos objetos ofrecen indicios claros de la situación social y la coyuntura histórica, así como de la personalidad de sus propietarios. Las viviendas reflejan el alma de sus dueños, como también lo

hace el atuendo. La manera de vestir guarda relación con la psicología del personaje, y el cambio del ropaje va unido a un cambio en el carácter o alguna otra evolución personal.

Finalmente, Oancia advierte la riqueza del repertorio no verbal galdosiano y todas las explicaciones adicionales que el autor ofrece a sus lectores para una mejor descodificación de estos, lo que viene a garantizar la adecuada comprensión de sus textos no solamente a través del tiempo dentro de la misma cultura en que se han producido, sino también para los lectores extranjeros. La integración de esos elementos no verbales en los textos literarios incrementa notablemente el grado de realismo y procura un mayor goce estético en los lectores.

Otra tesis interesante para nuestros fines es la de Jaume Gaya Catasús (2006), que analiza la obra del realista italiano Tomasi di Lampedusa *Il Gattopardo*. Su principal objetivo es el de construir un *modelo semiótico de transcripción de los elementos no verbales en la literatura* y aplicarlo a la obra mencionada. Se propone con ello ayudar al lector a aumentar su capacidad de análisis de un texto literario y su comprensión, y consecuentemente acrecentar el placer estético en su lectura. Gaya Catasús se inspira en los planteamientos de Birdwhistell, Hall, Gumperz y Berenz, Fauquet y Strasfogel, Landsheere, Poyatos, Zanón, Korte y Cerdán & Llobera. Pero sobre todo se basa en los dos últimos, Cerdán & Llobera y Barbara Korte, el primero aplicado a una actividad docente y el segundo focalizado en el corpus literario. El estudio de Gaya se limita al análisis de las expresiones no verbales que emanan del cuerpo humano, es decir a la kinésica y a la proxémica. El principal foco de atención lo constituyen las expresiones faciales, atendiendo al hecho de que es en la fisonomía donde se concentran las principales expresiones emocionales. El resto de las expresiones corporales solo se excluye en virtud de una limitación de espacio, y no porque se considere poco significativo. El *modelo semiótico de transcripción* propuesto consta de tres partes: (1) las descripciones contextuales, donde incluye la caracterización de los personajes que intervienen en la interacción, (2) el modelo morfológico-descriptivo, cuya función es la descripción de los comportamientos no verbales según las zonas del cuerpo en que se producen, y (3) finalmente, el modelo funcional, que abarca el análisis de las funciones que cumplen las descripciones morfológicas contenidas en el texto. El autor advierte de que el significado de las emisiones no verbales no posee un valor absoluto, pues resulta imposible o absurdo aislar un componente de un sistema global de comunicación.

La parte analítica de su tesis se divide en tres niveles: en el primero denomina y describe los objetivos en los que se centra su análisis, el segundo corresponde al análisis de los valores numéricos de las veintiocho expresiones faciales halladas, y el tercer y último nivel se propone interpretar los hallazgos registrados en esa matriz. Exponemos brevemente cómo procede en estos tres niveles de análisis.

En el primer nivel, en que se clasifican y describen los elementos a estudiar, Gaya hace uso de la clasificación de Poyatos y divide este apartado en: *gestos* (que incluyen las subcategorías de contacto ocular, expresión facial y extremidades), *maneras, posturas, sistema neuro-vegetativo* (estímulos emitidos por los canales sensoriales) y *parakinésica* (cualidades de manifestaciones kinésicas como la intensidad, el campo, la velocidad o la duración). En la categoría del contacto ocular, el autor quiere destacar, más que la mirada en sí, su dirección. Para ello distingue entre *auto-CO* (mirada hacia uno mismo), *alter-CO* (mirada hacia otros) y *objeto-CO* (mirada hacia los objetos y paisajes). En la categoría de expresión facial, el autor contabiliza veintiocho emociones emitidas por los personajes de *Il Gattopardo*.

En lo referente a la proxémica, distingue meticulosamente entre la *distancia que separa a los personajes*, de acuerdo con la clasificación de Hall (de *social* hasta *íntima*), el *desplazamiento* (como avanzar, correr, girarse, etc.), la *orientación corporal* (relacionada con la postura que adopta un personaje), el *contacto corporal* (adaptadores en la clasificación de Ekman & Friesen) y la *ubicación* (el uso del espacio).

A continuación, ofrece la descripción de los recursos que utiliza el autor de *Il Gattopardo* para expresar la CNV en el texto. Gaya distingue entre tres tipos de presentaciones: la *explícita*, que contiene alguna explicación, la CNV *descrita* y la *implícita*, que queda sobreentendida en el texto. Al igual que Oancia (1990), Gaya estudia este fenómeno en detalle. Nos parece importante y acertada la conclusión de Oancia de que en el caso de Galdós es muy manifiesto el recurso a los elementos no verbales tanto explícitos como implícitos, pero al parecer este autor confía mucho más en los primeros para garantizar que los gestos sean interpretados tal y como él los había pensado.

Al concentrar su examen en las expresiones faciales, Gaya organiza tales manifestaciones según el criterio morfológico (sustantivos, adjetivos, verbos y adverbios), según los recursos sintácticos (sintagmas nominales o preposicionales) y los expresivos, que comprenden las metáforas, comparaciones, metonimias, personificaciones, y por último expresio-

nes y frases hechas. Para evitar la confusión que podría acarrear el estudio demasiado general de las emociones a través de las expresiones faciales, dada su enorme complejidad, estudia detenidamente sus manifestaciones y combinaciones en varias emociones concretas.

En su segundo nivel de análisis, que aborda las 28 expresiones faciales identificadas en la novela estudiada, se describen los diferentes cuadros elaborados a tal fin. Este análisis obedece al propósito de cuantificar la frecuencia de aparición de cada una de las expresiones faciales vinculadas a diferentes emociones. El autor concluye que la expresión facial más representada en la novela *Il Gattopardo* es la ira, seguida de la excitación y la sonrisa. De este modo viene a corroborar computacionalmente el tono principal de esta novela realista.

El tercer nivel de análisis corresponde a la clasificación categorial e interpretación de las expresiones faciales encontradas en el texto. Aquí se trata de un estudio cualitativo, que tiene como objetivo dotar de significado los valores registrados en la matriz del modelo semiótico de la transcripción, en la sección de clasificación de las expresiones faciales. Por limitaciones de espacio, se ofrece una muestra desglosada únicamente de la emoción más representada en el texto de la novela, la ira. El autor clasifica las diferentes representaciones de la ira y halla veinte categorías distintas, que en muchas ocasiones sigue subdividiendo en valores aún más concretos. De este análisis surgen un total de veinticuatro conclusiones, de las que hemos destacado las seis más interesantes: (1) la mayor parte de los casos de las expresiones faciales de la ira se producen en contextos interactivos y corresponden a las categorías de virilidad y de autoridad; (2) la contención de la ira se descodifica como una pérdida de autoridad; (3) la no exteriorización de las emociones en público es un comportamiento culturalmente establecido; (4) una emoción intensamente sentida es difícil de contener; (5) el entorno objetual influye en el estado emocional de los personajes; y (6) tanto la presencia como la ausencia de expresiones faciales de la ira tienen valor comunicativo.

La tesis de Gaya nos ha sido de gran utilidad en el momento de realizar los planteamientos iniciales para la presente investigación, pues nos ha sugerido también la elaboración de nuestro propio modelo semiótico de transcripción, según los requisitos especiales derivados del examen de los dos textos seleccionados. Aunque el análisis de Gaya se ha orientado hacia los recursos didácticos y los propósitos concretos de ayudar a mejorar la comprensión



lectora —objetivo cuyo éxito no es de nuestra incumbencia juzgar—, su método nos ha parecido adecuado a los diferentes objetivos de nuestra investigación. Por otro lado, esa tesis vino a corroborar ciertas convicciones a que habíamos llegado previamente, como que la CNV juega un papel importante en el estudio de un texto narrativo, que la mayor o menor representación de elementos no verbales en un texto literario es un claro signo de afinidad con una corriente literaria determinada, pero también de una estética particular de autor, y que, en definitiva, se pueden alcanzar juicios críticos (analíticos) válidos y reveladores basándose en el estudio de los sistemas no verbales en un texto literario.

No quisiéramos acabar esta exposición sin mencionar algunas otras investigaciones relevantes. En el apartado del paralenguaje, merece destacarse la publicación de Álvarez y Rodríguez (2005) sobre el valor comunicativo de la risa en la obra de Auster, y la de Antúnez Pérez (2006), que explora el paralenguaje en *Harry Potter*. Asimismo, es interesante el estudio del paralenguaje de los ojos en Esquilo abordado por Flores de Tejada (2004) —la mirada, en la clasificación de Poyatos, se incluye dentro de la kinésica. Esta autora vindica la categoría de *paralenguaje* procurando demostrar que los ojos hablan en la obra de Esquilo. A los distintos aspectos y valores del silencio dedica un valioso análisis Salinero Cascante (2003), que lo estudia en *Les liaisons dangereuses* (1782) de Choderlos de Laclos. En cuanto al teatro, podemos citar el estudio de Mah (2007), sobre la obra de Césaire y Mirasuna, y el de Soler (2015), que investiga los signos acústicos en el teatro de Guimerà. En fin, es imposible soslayar el riguroso repertorio de las manifestaciones paralingüísticas en el *Quijote* recogidas por el mismo Poyatos (1998).

Dentro de la categoría de la kinésica, donde la atención recae especialmente sobre el gesto, Mora González (1992) investiga los signos teatrales no verbales en la obra *Who's afraid of Virginia Woolf* (1962), añadiendo también el estudio de las manifestaciones proxémicas. Rigueiro García (2008) estudia la gestualidad en un texto medieval del siglo XIV, *El Apocalipsis de Angers*. Taylor Oliver (2008) explora el mundo háptico de D.H. Lawrence y Virginia Woolf, aplicando la clasificación de Korte. Y finalmente, un estudio más reciente sobre la gestualidad es el abordado por Zhan (2012), que explora estas manifestaciones en el clásico británico de Jane Austen *Pride and prejudice* (1813).

Como puede apreciarse fácilmente, los motivos de la no verbalidad en la literatura se hallan en obras de todas las épocas, pero la mayoría de los investigadores que se han dedicado a estudiarlos parecen sentir dilección especial por los autores del siglo XIX; esto tiene

fácil explicación, si tenemos en cuenta que las corrientes realista y naturalista proporcionan la más fecunda exhibición de manifestaciones no verbales, como no podía ser de otro modo en un estilo que consciente y deliberadamente abraza como razón de ser una intensa mimesis. Y otro notable sesgo fácilmente observable y justificable es el de la predilección por el estudio de la narrativa frente al del drama,<sup>3</sup> pues:

[...] the presentation of body language in the dialogue and stage directions of a play is limited in comparison to its depiction in a narrative text. Its presentation in the stage directions, given the pragmatic nature of such a text, is also of lesser artistic interest than its portrayal in narrative prose (Korte, 1997:20).

En lo que sigue, exponemos las investigaciones de este tipo que se aproximan más al enfoque que adoptaremos, por focalizarse en el estudio de los dos autores estudiados en este trabajo, Émile Zola y Benito Pérez Galdós. Somos bien conscientes de nuestro objeto de estudio lo integran dos gigantes de la literatura del siglo XIX, los dos máximos exponentes de la corriente naturalista, sobre quienes se han publicado infinidad de libros, artículos académicos y otros trabajos de índole científica, y no solamente en las respectivas lenguas en que estos autores escribieron, pues su trascendencia es de orden internacional. No solo es de todo punto imposible abarcar todos los aspectos en que estos dos autores han sido estudiados, sino que semejante propósito sería en gran parte ocioso para los objetivos de nuestra investigación. De modo que centraremos nuestra atención en los estudios realizados en Francia y España y nos limitaremos a destacar la investigación realizada en la última década.

---

<sup>3</sup> Por lo que respecta a la semiótica del teatro, son de destacar la obra de Erika Fischer-Lichte *The semiotics of theatre* (1992), el estudio de Paul Goetsch sobre los gestos en el drama moderno, *Bauformen des modernen Englischen und Amerikanischen Dramas* (1977), y la el de David Bevington, *Action is eloquence* (1984), sobre Shakespeare.

### 3.3. ÉMILE ZOLA Y *L'ASSOMMOIR*

En aras a procurarnos una eficaz orientación en las investigaciones zolescas, expondre-mos sintéticamente los principales estudios que se han consagrado a la corriente naturalista y en especial al autor de *L'Assommoir*. Ante todo, puede decirse que la intensa y duradera polémica que suscitó su obra sigue siendo uno de los principales resortes que explican el interés de los investigadores. Entre los principales es menester mencionar a Henri Mitterand, presidente de la Sociedad Émile Zola y un especialista ampliamente reconocido, cuyos trabajos nos han servido de privilegiada referencia en nuestro estudio. En no menor medida merece nuestra atención Colette Becker, que ha dedicado sus energías a investigar minuciosamente la obra de Émile Zola, y Alain Pagès, un gran conocedor no solamente de la obra de Zola, sino también de la de Galdós, que ha examinado muy rigurosamente las interesantes relaciones entre las obras de ambos. También Francisco Caudet nos acerca al estudio comparativo entre los dos naturalismos, enseñándonos especialmente a discriminar los aspectos en que divergen.

De las revistas dedicadas a estudios sobre el siglo XIX, más concretamente a la corriente naturalista y en especial a la figura de Émile Zola, destacamos dos de primordial interés para nuestra investigación: *Les Cahiers Naturalistes*, editada por la Société littéraire des Amis d'Émile Zola,<sup>4</sup> y *Excavatio*, del grupo de investigación AIZEN,<sup>5</sup> especializado en Zola y el naturalismo, que tiene su sede en Alberta, Canadá. En estas dos revistas hemos hallado numerosos estudios sobre la novela *L'Assommoir*, pero también otros útiles sobre otros temas afines en la obra de Zola.

Un importante índice para evaluar la orientación de las últimas tendencias en las investigaciones sobre la obra zoliana lo constituyen las tesis doctorales. Consultando la principal base de datos, [www.theses.fr](http://www.theses.fr), hemos hallado cincuenta y siete tesis doctorales francesas leídas o en preparación, restringiendo la búsqueda a los últimos diez años (de 2007 a 2017).

---

<sup>4</sup> El actual director de la revista es Alain Pagès, y desde 1964 hasta 1987 lo fue Henri Mitterand. Hemos podido consultar todos los números de la revista íntegramente en la Universidad de Toulouse; en esta publicación se recogen valiosos artículos para el presente trabajo, cuyas referencias bibliográficas se hallarán en su correspondiente apartado.

<sup>5</sup> "International Association for Multidisciplinary Approaches and Comparative Studies related to Emile Zola and his Time, Naturalism, Naturalist Writers and Artists, Naturalism and the Cinema around the World".

Llama la atención el hecho de que no todas las tesis están inscritas en el dominio de la lengua y literatura francesa o de la literatura comparada (incluyendo otros autores para un estudio comparativo), sino que Zola también ha sido ocasionalmente estudiado desde otras perspectivas: por ejemplo, en el terreno sociológico, por Frédérique Giraud (*Écrire pour résister au déclassé social: Analyse sociologique de la carrière et des pratiques littéraires d'Émile Zola*, dirigida por Bernard Lahire y defendida en 2014 en Lyon, École Normale Supérieure), o, en Derecho Público, por Adrien Reymond (*Zola et le droit public d'après son Excellence Eugène Rougon*, dirigida por Jean-Louis Harouel).

Si nos limitamos a las tesis consagradas concretamente a *L'Assommoir*, hallamos tres. Dos de ellas han sido defendidas en 1992: una trata de la presencia del mundo obrero, *Le monde ouvrier dans L'Assommoir et Germinal d'Émile Zola*, elaborada por Kamel Al Azraki y dirigida por Hélène Constance en la Universidad de Limoges; otra, con el título *Du personnage à la personne: Contribution à l'étude psychologique de la personne dans les romans de Zola —les Rougon-Macquart de 'L'Assommoir' à 'Pot-bouille'*, elaborada por Claude Tritz desde el una óptica psicológica, ha sido dirigida por Roland Doron; la tercera trata cuestiones lingüísticas y se titula *Étude stylistique de la métonymie chez Zola: 'L'Assommoir', 'Nana', 'Une page d'amour' et 'Pot-bouille'*, escrita por Sabeih Zoghli y dirigida por François-Charles Gaudard. En algún caso *L'Assommoir* forma también parte del objeto de estudio, aunque esta circunstancia no se recoja en el título, como por ejemplo en la interesante tesis de Arnaud Verret, *Monstres et monstrueux dans l'œuvre d'Émile Zola* (2015), dirigida por Alain Pagès, particularmente útil para nuestro trabajo.

En España no se registran investigaciones doctorales sobre Zola desde 1997, año en que Isabel Veloso Santamaría leyó la suya, con el título *La simbología religiosa en Les Rougon-Macquart de Émile Zola*,<sup>6</sup> dirigida por Francisco Javier Prado Biezma, de la Universidad Complutense de Madrid. Por los mismos años presentó también la suya Encarnación Medina Arjona, *Zola-Clarín* (1996), dirigida por Mercedes Boixareu Vilaplana, de la UNED, y que trata de la percepción de los postulados zolescos sobre el naturalismo en España por parte de Leopoldo Alas. Sobre *L'Assommoir* no hemos hallado tesis ninguna en nuestro país.

---

<sup>6</sup> Trata la presencia religiosa en la saga zolesca. El mismo tema aborda también el estudio de María del Carmen Alonso Morales, que bajo el título *Religiosidad y anticlericalismo en la saga de 'Los Rougon-Macquart' y 'La Regenta'* (1997) explora este fenómeno comparándolo con los contenidos de *La Regenta* de "Clarín". Esta tesis fue dirigida por Francisco Linares Alés, de la Universidad de Granada.

Entre las tesis que hemos podido consultar en línea tampoco se halla ninguna que aborde directamente la cuestión de la no verbalidad en la obra de Zola. Las hay, sin embargo, dedicadas a la semiología: *Fonctions et significations du décor dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola* (1994) de Man Luo, dirigida por André Daspe de la Universidad de Nice, que trata la importancia del decorado en las novelas de la saga, y la tesis de Pierre Solda, *Les odeurs dans l'œuvre romanesque d'Émile Zola jusqu'au 'Docteur Pascal'* (2000), dirigida por Gérard Peylet de la Universidad de Bordeaux 3, que trata las percepciones olfativas.

No hemos consultado tesis doctorales de otros países, sin otro motivo que los límites de nuestras energías. Sin embargo, quisiéramos señalar el resultado de la consulta de las tesis canadienses, por ser el país donde se publica la revista *Excavatio* anteriormente mencionada. En su base de datos *Theses Canada*<sup>7</sup> se han hallado cinco tesis doctorales relacionadas con Émile Zola en los últimos diez años, la última de ellas defendida en 2012. Y sobre la novela *L'Assommoir* hemos encontrado cinco, pero todas correspondientes al lapso entre los años 1974 y 2006.

---

<sup>7</sup> <http://amicus.collectionscanada.gc.ca/thesescanada-bin/Main/BasicSearch?coll=18&l=0&v=1>. Enlace consultado el 17/3/2017:

### 3.4. BENITO PÉREZ GALDÓS Y *LA DESHEREDADA*

Si de la bibliografía más reciente sobre Zola nos dirigimos a la búsqueda de trabajos de la misma índole sobre Galdós, conviene empezar por señalar a los más insignes investigadores en el campo del naturalismo español, y en concreto de la obra de este autor. Aquí descuellan autores como Francisco Caudet, Laureano Bonet, José González Herrán, Germán Gullón, Yvan Lissorgues y Carmen Bravo-Villasante —cuya obra dedicada a Galdós fue especialmente útil para este trabajo, entre muchos otros. También William Shoemaker y Alan Smith han contribuido significativamente con libros y artículos al acervo de los estudios galdosianos. Cabe destacar un potente grupo de investigación de la Universidad de Barcelona dedicado a la Historia de la Crítica Literaria Española, 1860–1975, entre quienes destacan Adolfo Sotelo y Marisa Sotelo como principales investigadores, con largo acopio de publicaciones no solamente sobre Galdós, sino sobre otros autores del mismo periodo. Ambos forman parte de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX, que agrupa prácticamente a todos los académicos que han dedicado su atención a la literatura de esta época. Entre ellos queremos distinguir especialmente a Assunta Polizzi, de la Universidad de Palermo, Dolores Thion Soriano-Molla,<sup>8</sup> de la Universidad de Nantes, y Marisa Sotelo, de la Universidad de Barcelona, quienes han sido valiosas fuentes de información para este trabajo, tanto a través del contacto directo personal como por sus obras ya publicadas.

Si dirigimos nuestra mirada hacia las revistas consagradas a la figura del autor canario exclusivamente, encontramos dos principales: una, en Estados Unidos, *Anales galdosianos*, editados por Alan Smith desde 1966, y otra más reciente en España, *Isidora*, publicada cuatrimestralmente desde 2005 y dirigida por Rosa Amor del Olmo. Ni que decir tiene, ambas revistas han proporcionado importante material clave para el presente trabajo.

Mención especial requiere el *Congreso Internacional Galdosiano* organizado cada cuatro años por la Casa-Museo Pérez Galdós de Gran Canaria y que publica sus Actas en su página web. En el presente año (2017) ha organizado su XI Congreso Internacional Galdosiano, bajo el lema *La hora de Galdós*.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Durante tres meses en 2016 tuve ocasión de realizar una estancia de investigación en la Universidad de Pau, donde la profesora Thion Soriano-Molla imparte cursos de literatura española. Bajo su tutela realicé la parte de mi investigación que versa sobre Émile Zola, y a esta profesora he de agradecer su valiosa ayuda en la resolución de mis dudas durante el proceso de redacción del apartado dedicado al autor de *L'Assommoir*.

<sup>9</sup> Hemos participado en el X Congreso Internacional Galdosiano: *Galdós, los fundamentos de una época* (2013), con la comunicación titulada “Análisis de los elementos paralingüísticos en *La desheredada* de Benito

Aún nos resta referirnos a las tesis doctorales que tratan la obra de Galdós y concretamente la novela *La desheredada*. Esto es lo que arrojan nuestras pesquisas en las principales bases de datos (*Dialnet tesis*,<sup>10</sup> *TDR Tesis doctorales en red*<sup>11</sup> y *Teseo*),<sup>12</sup> para los últimos diez años (2007–2017): 5 tesis doctorales, ninguna de las cuales realiza estudio alguno comparativo con Zola. Especial interés tiene la de Alfonso Livianos Domínguez, titulada *Una teoría del personaje: Carácter y destino en las heroínas de Pérez Galdós y en La Regenta de Clarín* (2016), dirigida por José Antonio Pérez Bowie de la Universidad de Salamanca. Una cuestión parecida referente a la protagonista femenina trata la tesis de Simona Anna Barbagallo con el título *La representación de la mujer fatal en algunas obras de Benito Pérez Galdós y Giovanni Verga* (2014), dirigida por Francisco Gutiérrez Carbajo de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Desde la perspectiva comparatista nos parece interesante la tesis de Adel Mohamed Mohamed Nasr bajo el título *Perspectivas comparatistas y representación de la realidad en la obra de Benito Pérez Galdós y de Yahyáa Haqqi Nazarín y Al-Bustayi (el cartero) como prototipos* (2011), elaborada bajo la codirección de Mohamed El-Madkouri Maataoui y Tomás Albaladejo de la Universidad Autónoma de Madrid. La tesis que más se acerca a las cuestiones tratadas en este trabajo es la de María Cristina Arroyo Díez con el título *Aspectos espaciales y visuales en las primeras novelas contemporáneas de don Benito Pérez Galdós y su repercusión en la novela española actual* (2011), dirigida por Mercedes Rodríguez Pequeño de la Universidad de Valladolid, y que explora los espacios narrativos como la casa, la calle, la iglesia, etc. en la obra de Pérez Galdós, y en no menor grado presta también atención a los aspectos visuales de las descripciones de los personajes, la caricatura, las imágenes de recuerdos o fantasías y sobre todo al movimiento. Y restringiendo aún más nuestras pesquisas a las tesis que estudien especialmente la novela *La desheredada*, solo encontramos una tesis, de José Antonio Alonso Lera, con el título *El*

---

Pérez Galdós”, y en el presente año, en el XI Congreso Internacional Galdosiano: *La hora de Galdós* (2017), con la comunicación “Lo que los ojos ven, las palabras describen: la gestualidad y la mirada en *La desheredada*”.

<sup>10</sup> *Dialnet Tesis* es una base de datos de más de 40 universidades de España en el enlace siguiente, consultado el 17 de marzo de 2017: <https://dialnet.unirioja.es/tesis>.

<sup>11</sup> *TDR Tesis doctorales en red* o *TDX Tesis doctorals en xarxa* es un repositorio cooperativo que contiene, en formato digital, las tesis doctorales leídas en las universidades de Cataluña y otras comunidades autónomas. Consultado el 17 de marzo de 2017: <http://www.tesisenred.net>.

<sup>12</sup> *Teseo* es una base de datos de tesis doctorales del Ministerio de Educación de España. Consultado el 17 de marzo de 2017: <https://www.educacion.gob.es/teseo>.

*espacio urbano en tres novelas del siglo XIX: Les Illusions perdues de Balzac, David Copperfield de Dickens y La desheredada de Galdós* (2004), dirigida por Alicia Yllera Fernández de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).

Entre las tesis doctorales francesas defendidas en el mencionado lapso hallamos cuatro que estudian a Galdós. Scheherezade Pinilla Cañadas lleva a cabo un estudio comparativo de su obra con la de Balzac bajo el título *Las ciudades intermitentes: El heroísmo de los muchos en Balzac y Galdós* (2010), bajo la codirección de María Luisa Sánchez Mejía de la Universidad Complutense de Madrid y Patrice Vermeren de la Universidad de París 8. Virginie Prioux compara los naturalismos de ambos países en su tesis *Naturalisme français et naturalisme espagnol: Esthétiques croisées* (2007), bajo la tutela de Philippe Dufour de la Universidad de Tours. Otra tesis comparatista elaborada por Marjorie Rousseau con el título *Des filles sans joie: Le roman de la prostituée de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle: Espagne, France, Russie* (2014) explora la presencia de la prostituta en los tres países mencionados durante el mismo periodo del siglo XIX. En fin, María del Rocío Subías Martínez estudia el lenguaje científico de Galdós en su tesis *Le langage de la science dans l'œuvre de Benito Pérez Galdós*, en preparación desde 2014 dirigida por Solange Hibbs de la Universidad de Toulouse 2. En las bases de datos no hemos hallado rastro alguno de tesis francesas sobre *La desheredada*.

Aunque nuestra búsqueda de tesis doctorales no ha agotado todas las bases de datos disponibles, sino que nos hemos limitado a las de Francia y España, y alguna otra muy estrechamente relacionada con nuestros autores, creemos poder concluir razonablemente que las tendencias académicas de los últimos diez años no acusan ninguna dilección especial por las obras de Zola y Galdós. No obstante, esta relativamente escasa atención en las investigaciones doctorales queda sobradamente compensada por gran cantidad de publicaciones, sobre todo a través de artículos. En estas hemos hallado material útil para muchos aspectos parciales de nuestro estudio.





## 4. METODOLOGÍA

#### 4.o. INTRODUCCIÓN

Una vez descrito y delimitado nuestro objeto de estudio, y justificada la posición de nuestra indagación en el conjunto de disciplinas afines, formularemos ahora las orientaciones metódicas más importantes a que nos atendremos: las herramientas de análisis de que nos serviremos, el modo en que las emplearemos y, en consecuencia, la naturaleza de nuestro trabajo. Explicaremos, asimismo, el procedimiento seguido en la recogida de los datos de corpus y en su posterior evaluación, describiremos los rasgos más significativos de ese corpus e indicaremos los criterios de inclusión o exclusión de los diferentes elementos no verbales.

Desde el punto de vista del método, este estudio es de naturaleza hermenéutica, pues nuestro principal procedimiento se circunscribe a la interpretación de los textos, a tenor del especial aparato analítico que hemos confeccionado como conjunto ordenado (y coordinado) de diferentes categorías no verbales pertinentemente seleccionadas. Semejante tarea de interpretación orbita alrededor de un conjunto amplio de elementos que responden a tales categorías en el corpus literario. De este modo, el análisis se orienta en una dirección especial, hacia la elucidación del papel necesario que todos esos elementos juegan en la consolidación de una verdadera estética naturalista. Además, nuestro método es explícitamente comparatista, como se aprecia especialmente en los estudios contrastivos, pues de otro modo difícilmente podrían considerarse nuestras observaciones analíticas como una verdadera prueba de que la frecuencia y los modos de uso de aquellos elementos no verbales son un atributo propio y necesario de la estética naturalista. Hemos de advertir, no obstante, que aunque a menudo nuestro estudio procede a cuantificar el uso de algunos recursos —cuando ese cómputo nos parece substancialmente significativo—, en general consiste en un análisis cualitativo, de índole lingüístico-semiótica, pues la interpretación de los fragmentos que recoge se dirige sobre todo a la detección de relaciones relevantes de significado, que puedan contribuir a refinar la caracterización estilística de las novelas estudiadas.

#### 4.1. HERRAMIENTA DE ANÁLISIS

El análisis que nos proponíamos requería, pues, confeccionar previamente una efectiva herramienta que pudiera aplicarse de modo adecuado al particular conjunto de elementos no verbales que hemos destacado del corpus, en orden a diafanizar su función en el contexto de una narración naturalista; es decir, una herramienta adecuada no solo para contemplar los diversos aspectos relevantes de nuestro objeto de estudio, sino para facilitarnos la demostración de su sentido funcional y estético. De este modo, hemos procedido a instrumentar nuestros procedimientos de análisis en la forma de un modelo semiótico que revele con suficiente claridad los mecanismos de caracterización y todos aquellos recursos que los autores emplearon para construir sus personajes y desarrollar sus fábulas.

Hemos extraído nuestro aparato analítico de los sistemas ideados para el estudio del lenguaje no verbal utilizado en actos comunicativos reales y naturales. Pero hay una miríada de pequeñas y grandes diferencias entre esa comunicación real y lo que de ella se refleja en la literatura, incluso en la más genuinamente naturalista. Sin necesidad de abordar el importante problema de las convenciones artísticas —a las que ni siquiera el naturalismo puede renunciar por completo, sino solo mitigar o hacer menos mediatas, más compatibles con una reproducción verista—, resulta evidente la necesidad de restringir adecuadamente los componentes de esos sistemas a lo estrictamente requerido para la interpretación literaria. Como afirma Korte,

[1]iterary texts never present their characters' NVC in the great variety and complexity to be observed in real life. Many of the differentiations established in anthropological, sociological, psychological, or semiotic research thus are either not relevant in the analysis of literary texts, or only marginally so (1997:25).

Nuestra herramienta se nutre de las clasificaciones expuestas en los apartados 2.1.5.2–2.1.5.5 del capítulo sobre el marco teórico; su matriz se extrae esencialmente de la *Triple estructura básica de la comunicación humana* propuesta por Poyatos, complementada con la nomenclatura de gestos establecida por Ekman & Friesen (1969) y con la clasificación de la cronémica de Hall (1959), enriquecida por Knapp (1972) sobre todo por lo que respecta a las características físicas, la ropa y los atributos del entorno. En consecuencia, el modelo resultante, debidamente perfilado, se compone de las seis categorías siguientes: las

características físicas de los personajes, el atuendo y complementos, la ambientación o *milieu*, la cronémica, el paralenguaje y la kinésica. Dentro de la kinésica contemplamos también la proxémica, especialmente por lo que alude a las circunstancias en que los cuerpos entran en contacto o cuando la distancia entre ellos adquiere un particular relieve en la narración.

#### 4.2. DESCRIPCIÓN DEL CORPUS

El corpus sobre el que ejercitamos este aparato analítico comprende dos novelas decimonónicas que representan perfectos paradigmas del naturalismo. No se exagera si se dice que en *L'Assommoir* (1877) Zola alcanza la cumbre de lo que el naturalismo se propone distintivamente, según lo que el autor francés expone en sus ensayos programáticos; o dicho de otro modo, en esta novela es donde menos contradicciones o insuficiencias encontraríamos al comparar sus contenidos con los propósitos teóricos. La elección de *La desheredada* (1881), de Galdós, se debe especialmente al hecho de ser la primera novela española reconocidamente naturalista, e indisimuladamente influenciada por la estética zoliana (sin que ello nos obligue a ponderar en qué medida fue la literatura de Galdós más bien heredera de Cervantes o de Dickens, que en efecto se contaban entre sus autores dilectos).

Hemos manejado ediciones revisadas y comentadas por autores de relieve en el restringido campo de los estudios relacionados con ambos novelistas, y en general con la novela naturalista. Para la edición francesa hemos usado la de la colección Bibliothèque La Pléiade, edición integral de Gallimard (1961) bajo la dirección de Armand Lanoux y estudios y notas de Henri Mitterand; para *La desheredada*, la 6ª edición (2011) de Cátedra Letras Hispánicas, bajo la dirección de Germán Gullón.

La enorme extensión de los segmentos del corpus exhaustivamente recogidos para ilustrar cada categoría nos ha aconsejado incluir íntegramente este material separado en los apéndices. El quinto capítulo, donde se desarrolla todo nuestro análisis, exhibe solo las muestras de manifestaciones no verbales que de forma decisiva contribuyen a delimitar las semejanzas y diferencias entre el naturalismo francés y el español, muestras que valen paradigmáticamente por todas las demás. En suma, se trata de un conjunto suficiente —incluso redundante, a veces— de ejemplos en que se destacan los comportamientos más típicos de los personajes y se revelan recursos especiales empleados por ambos autores. Si bien la confección de ese corpus íntegro no añade en rigor nada nuevo a las conclusiones de nuestro estudio, la juzgamos potencialmente provechosa, por cuanto ahorra ese trabajo de recopilación a posibles futuras investigaciones que puedan abordar los mismos u otros aspectos.

### 4.3. MÉTODO DE RECOGIDA DE DATOS

La delimitación preliminar de las seis categorías básicas que guiarán la aplicación de nuestro análisis ha servido al mismo tiempo como criterio de selección del corpus. A esa previa determinación han seguido dos fases de recogida de datos, respectivamente invertidas en cada una de las novelas. En ambos casos se ha procedido mediante el registro, bajo epígrafes correspondientes a cada categoría, de todas las manifestaciones no verbales que van hallándose en la lectura. Aunque se ha llevado a cabo un uso parcial y subordinado de las categorías gramaticales, en dicho registro hemos atendido también a las mismas, distinguiendo especialmente los sustantivos y verbos, que proporcionan las más importantes significaciones, pero sin dejar de señalar los adjetivos y adverbios, cuyo valor de matices a menudo adquiere preponderancia.

El registro completo del corpus ha sido refinado mediante el refuerzo, en una posterior fase de control, de un sistemático rastreo por medios digitales. A tal fin hemos procedido con extracciones exhaustivas de ediciones electrónicas, según la lista completa de palabras clave, pero corroborando los fragmentos hallados en esas ediciones con los correspondientes en aquellas ya citadas de que nos hemos servido y a cuya paginación nos referimos. Como sencillo ejemplo que muestra la ventaja, comodidad y eficacia de este procedimiento, podemos poner el siguiente caso, correspondiente a la categoría paralingüística de los alternantes, en concreto al silencio. La búsqueda de palabras que contengan la cadena alfabética “silencio” arroja sus distintos derivados adjetivales (“silencioso”) o adverbiales (“silenciosamente”), además de los sintagmas de que forma parte, como “romper el silencio”; el rastreo se completa metódicamente mediante las raíces de verbos como “call” (que nos proporciona todas las ocurrencias del verbo “callar” en cualquiera de sus modos, tiempos y personas), o “mud” (que al mismo tiempo nos descubre “mudo/a” o “enmudecer”), y otras cadenas sistemáticamente elegidas: “mutis” (“mutismo”), “decir” (“no decir nada”, “no decir palabra”, “sin decir palabra”), “sin palabra” (“quedarse sin palabras”), “contest” (“sin contestación”, “no contestar”), “pausa”, “labios” (“no despegar los labios”), “contenerse”, “amordazar”, etc.

#### 4.4. CLASIFICACIÓN DEL CORPUS

Una vez recopilado de modo sistemático el conjunto de los ejemplos de ambas novelas, hemos procedido a dotarlo de una estructura coherente, esto es, a establecer una clasificación en que cada elemento no verbal pertenezca a una y no más de una categoría, y en que las distintas categorías se agrupen en clases. A tal fin hemos elaborado tablas<sup>1</sup> que respondan a esa clasificación y recogen los ejemplos en cuestión, destacando el aspecto del mismo que nos incumbe en cada caso y ofreciendo también un fragmento suficiente del contexto en que aparecen.

En lo tocante a las características físicas, hemos registrado las descripciones de los aspectos somáticos o psíquicos de los distintos personajes, añadiendo todo aquello que responde a la categoría de la animalización y la maquinización, así como a la personificación de objetos inánimes. Estas caracterizaciones son uno de los rasgos más distintivos de la narrativa naturalista; tal es su relevancia, que el segmento del corpus que lo contiene está íntegramente expuesto en el capítulo analítico y, por lo tanto, no hemos considerado necesario reproducirlo en los apéndices.

Para los ejemplos de la segunda categoría, que comprende la vestimenta, hemos optado por presentar los casos según los tipos de prendas a que se refieren y por orden alfabético en los apéndices. Lógicamente, en el correspondiente capítulo analítico no aparecen en ese orden convencional, sino según su función y significado en el desarrollo de la historia.

La tercera categoría corresponde a la ambientación, y tomamos como guía la clasificación de los culturemas de Poyatos (1994a:37-38). Como en el caso de las características físicas, los ejemplos de esta categoría se han presentado en el capítulo analítico en su totalidad, por lo que tampoco hemos estimado necesario reproducir este segmento del corpus en los apéndices.

En la cuarta categoría se incluye la cronémica, cuyos ejemplos se multiplican en tal cantidad que, sobre todo para la novela de Zola, hemos recurrido a la clasificación propuesta por Brunet (1985), donde las alusiones al tiempo se ordenan según la magnitud de los lapsos, de más grande a más pequeña. El conjunto completo de los casos, según esta clasificación por años, estaciones, meses, semanas, días, horas, minutos y segundos, se ofrece en el

---

<sup>1</sup> Estas tablas nos han servido de base para el análisis, pero no hemos creído conveniente incluirlas en el trabajo.



apéndice, mientras que en la exposición del capítulo analítico ha bastado, para justificar nuestras conclusiones, con examinar los ejemplos más representativos.

Los casos que caen dentro de la quinta categoría del paralenguaje han sido distribuidos según la clasificación de Poyatos, que establece las subcategorías de cualidades primarias, calificadores, diferenciadores y alternantes. Cada una de estas subcategorías se subdivide a su vez en otros segmentos, y la totalidad de los ejemplos ha sido expuesta en el respectivo apéndice, conservando íntegramente esta clasificación y en orden alfabético. En el análisis, en cambio, hemos procedido a agrupar esas diversas manifestaciones paralingüísticas según su función en la novela, anteponiendo la congruencia interpretativa al rigor convencional y abstracto de una clasificación general interna.

Finalmente, los ejemplos pertenecientes a la sexta categoría, que corresponde a las manifestaciones kinésicas, están clasificados según los grandes temas que representan dentro de la estética naturalista. En su correspondiente apartado apéndice, estas manifestaciones se reproducen según su ubicación en el cuerpo humano subdividiéndolas en órganos o partes suficientemente destacadas; es decir: barbilla, boca, cara, cejas y ceño, cuello, dientes, frente, mano, nariz, ojos, pie, puño, etc. El orden alfabético nos ha parecido también en este caso el más aconsejable para su registro íntegro. Al igual que en el apartado del paralenguaje, el capítulo analítico dedicado a la kinésica recoge solo las manifestaciones más significativas en ambas novelas, y las expone según sus funciones y significados en el relato.

En lo que podríamos llamar la casuística de ocurrencias paralingüísticas en un texto, no es concebible que pueda haber más límite a sus combinaciones que el derivado de unas convenciones más o menos conscientes o de un cambiante sentido de la claridad o la elegancia. En las obras estudiadas no encontramos estos recursos amalgamados en abigarradas expresiones; la saturación y la intensidad con que se persigue reproducir lo sensible no exigen el amontonamiento de expresiones más o menos dispares; eso parece más propio de la literatura de corte simbolista. Ni Zola ni Galdós sintieron el prurito de sacrificar la claridad y la inteligibilidad a un anhelo de intensa sugestividad o de confusa sinestesia. Pero hay infinitas maneras de mezclar esos aspectos no verbales antes de llegar a lo desconcertante, así que no es infrecuente que nos encontremos con combinaciones más o menos complejas de elementos pertenecientes a varias de las subcategorías que hemos inventariado, como en este ejemplo: “Así, mucho antes del alba, Isidora, despierta y nerviosa, ima-

ginaba estar en la casa de su tía y de su hermano; los veía como si los tuviera delante; hablaba con ellos preguntando y respondiendo, ya con seriedad, ya con risas, y oía las inflexiones de la voz de cada uno” (94–95). Se combina aquí un diferenciador (la risa) con una cualidad primaria (las inflexiones de la voz). Puesto que, según ya hemos explicado, no presentamos los ejemplos completamente aislados, sino insertos en los pasajes que les sirven de contexto, se hacía necesario en tales casos repetir en las tablas del apéndice el mismo ejemplo bajo el epígrafe de cada una de las categorías afectadas. Pero cuando estos ejemplos son analizados en su lugar pertinente, es siempre a causa de una sola de las expresiones combinadas, la que en la escena adquiere mayor relieve o significación según el criterio (la subcategoría) que en ese momento dirige nuestro análisis —y sin renunciar a enjuiciar ocasionalmente la amalgama en que va envuelta.

Las combinaciones pueden involucrar una mayor heterogeneidad, afectando a diferentes categorías, como en el ejemplo siguiente: “Como un petardo que estalla, así reventó en estrepitosa risa la *Sanguijuelera*, apretándose la cintura y mostrando sus dos filas de dientes semisanos. Se desbarataba riendo, y después le acometió una tos de hilaridad que le hizo suspender el diálogo por más de un cuarto de hora” (110). Se reúnen aquí los diferenciadores de la risa y la tos, ambas pertenecientes a la categoría del paralenguaje, con el gesto autoadaptador de apretarse la cintura y el movimiento labial-mandibular resultante de la risa, perteneciente a la categoría de la kinésica —por no mencionar la secundaria precisión cronométrica. Según la misma justificación ya dada en el caso anterior, este ejemplo aparecerá en el apéndice duplicado bajo las rúbricas de los diferenciadores de risa y de tos, y las de las manifestaciones kinésicas de cintura y dientes. Pero es claro que la separación es aquí una decisión puramente operativa, porque a la hora de abordar un semejante ejemplo en el análisis habría sido imposible limitarse a una sola de las categorías involucradas, desentendiéndose del sentido mismo del conjunto; pues aquí la combinación describe una manifestación de significado unitario, cuyos distintos aspectos fisiológicos no pueden darse aislados; esta combinación de gestos sugiere una expresión de burla por parte del personaje, y responde al fenómeno común de la mezcla de paralenguaje y kinésica donde, según Poyatos, el paralenguaje predominaría sobre el gesto (1994a:147).

#### 4.5. MÉTODO DE ANÁLISIS DE DATOS

Durante el proceso del análisis de los datos previamente recogidos, hemos procurado prestar siempre atención al sentido que adquieren los ejemplos destacados en relación con la concepción naturalista de los autores, así como al justo valor y función que poseen en la narración. Evitando las reiteraciones y el énfasis en la exposición, hemos contemplado cada caso desde una perspectiva lingüístico-pragmática, pero también hemos añadido el enfoque de la crítica literaria cuando nos ha parecido que sin él quedarían muy mermados de significado.

Nuestro estudio parte de ciertos presupuestos teóricos cuya veracidad se ve en cada caso confirmada, matizada o desmentida por los hallazgos del análisis práctico. Cuando ha sido posible, hemos contrastado las conclusiones de nuestro examen de cada categoría con los resultados más o menos afines o coordinables de otras investigaciones (como por ejemplo la de Brunet, 1985), y también hemos tomado ocasionalmente de otras fuentes un material adecuado para el contraste o la complementación.

El estudio contrastivo que clausura el análisis de cada una de las seis categorías abordadas en el capítulo analítico aporta las principales conclusiones útiles para matizar tanto la comparación general entre el naturalismo francés y el español como, de un modo conspicuo, la relación entre los componentes estéticos de la obra de dos escritores que comparten concepciones y propósitos, pero que al mismo tiempo son tremendamente originales e inconfundibles por su manejo de un nutrido cuerpo de recursos estilísticos.

## 5. ANÁLISIS

## 5.0. INTRODUCCIÓN

Abordaremos en este capítulo, de índole eminentemente práctica, el análisis de los elementos no verbales presentes en *L'Assommoir* (1877) de Zola y en *La desheredada* (1881) de Galdós, elementos que contribuyen sensiblemente tanto al perfecto retrato de sus personajes como a la mejor vertebración y exposición del hilo argumental. El conjunto de categorías que a este propósito hemos seleccionado constituye un aparato suficiente con el objetivo de mostrar cuán importantes son estos elementos caracterizadores para destacar los valores expresivos y, más precisamente, miméticos de estas novelas. Pero, sobre todo, centraremos nuestra atención en las expresiones que mejor revelan tanto las virtudes estilísticas de ambos autores como los rasgos principales del movimiento que lideraron.

Las categorías escogidas son un total de seis: (1) la primera es la caracterización física, que acusa claramente la influencia de Taine (1865) en lo tocante al decisivo factor de la herencia, y en especial dos «deformidades» particularmente atendidas por el movimiento naturalista: la animalización y la maquinización del hombre; (2) la segunda categoría corresponde al atuendo, que no solamente ayuda a perfilar la apariencia de los personajes y la clase social a la que pertenecen, sino que cumple funciones más sutiles y complejas que no se agotan en el mero aspecto; (3) la tercera categoría consiste en el *milieu* (*ambiente*), sin duda el elemento caracterizador del movimiento naturalista por excelencia, y que responde al propósito de demostrar la influencia recíproca que existe entre los personajes y su ambiente; (4) la cuarta categoría es la cronémica, que estudia la percepción del tiempo en la novela y su significado contextualizado y en el conjunto de cada obra; (5) la quinta categoría resume los ejemplos más significativos del paralenguaje, y finalmente (6) la sexta, última y más extensa categoría, se aplica a las representaciones gestuales en ambas novelas.

Los respectivos análisis de las obras a la luz de cada una de estas categorías finalizarán con los estudios contrastivos de los respectivos factores más señalados de cada novela, y la comparación se incardinará en el tejido de las relaciones entre los movimientos naturalistas en Francia y en España. Podemos avanzar una idea general y previa de este ejercicio comparativo, a saber: que indudablemente se han de hallar muchos paralelismos, dado que se comparten unos propósitos estéticos y unas doctrinas similares, pero al mismo tiempo será

ineludible encontrar sensibles divergencias, que en última instancia pueden ser sociológicamente referidas a la distinta orientación, sentido e implantación del naturalismo en cada país.

## 5.1. CARACTERÍSTICAS FÍSICAS

### 5.1.1. CARACTÉRISTIQUES PHYSIQUES DES PERSONNAGES: L'HERÉDITÉ ET LA BÊTE HUMAINE

*—Elle a un vice, cette enfant! —continua-t-il—. Imaginez-vous qu'elle m'a fait signe de la suivre, avec un aplomb bœuf. Puis, elle a remis son vieux quelque part, dans un café... Oh! épatant, le vieux! vidé, le vieux!... Et elle est revenue me rejoindre sous une porte. Un vrai serpent! gentille, et faisant sa tata, et vous lichant comme un petit chien! (733).*

Même si la catégorie des caractéristiques physiques devrait comprendre l'apparence et la composition corporelle, l'attrait général, les odeurs corporelles ainsi que l'haleine, la taille, le poids, la couleur des cheveux ou le ton de la peau, dans les romans naturalistes la prosopographie n'est pas le plus important quant à la caractérisation des personnages. On peut observer une certaine signification donnée à l'éthopée, mais on trouve quelque chose encore un peu différent, comme suggère la citation qui est en tête de cette section. C'est vrai qu'à cause de l'influence du déterminisme, c'est surtout le milieu qui participe à la définition de ses occupants. Néanmoins, les lois de l'hérédité, et enfin toute l'idée darwiniste, laisse une trace sensible dans la manière particulière dont les romans naturalistes caractérisent les personnages.

Il convient de souligner que si Zola emploie des descriptions physiques, c'est pour marquer des traits du caractère, essentiels pour l'argument de l'œuvre. Un exemple suffira à le démontrer: si Gervaise, au début du roman, est présentée comme une femme dont le "visage [...] gardait une douceur enfantine", et l'auteur nous informe qu' "elle avançait ses mains potelées, en répétant qu'elle n'écraserait pas une mouche" et qu' "elle ne connaissait les coups que pour en avoir déjà joliment reçu dans sa vie" (407-408), c'est parce qu'on veut établir le parallélisme clé entre le passage de la jeunesse jusqu'à la vieillesse et la dégradation physique et morale de la protagoniste à cause des circonstances vécues:

Comme elle était vieillie et dégommée! La chaleur fondait la neige sur ses cheveux et ses vêtements, elle ruisselait. Sa pauvre tête branlante était toute grise, des mèches grises que le vent avait envolées. Le cou engoncé dans les épaules, elle se tassait, laide et grosse à donner envie de pleurer (776).

L'influence de l'hérédité, appuyé sur les théories du docteur Lucas (1850), participe essentiellement dans le déploiement de l'histoire dans la série *Les Rougon-Macquart* (1871–1893), où la lignée des Macquart est mêlée au sang de bourgeois vulgaires, et ont donné naissance à des enfants illégitimes qui développent à la fois des handicaps physiques et psychologiques. Dans *L'Assommoir* (1877), le handicap physique principal est la boiterie de Gervaise qui se développe avec l'héroïne. En outre, en ce qui concerne les tares psychologiques, c'est la prédisposition à l'alcoolisme héritée de son père. Examinons tout d'abord le traitement de ces deux troubles.

Gervaise boite de la jambe droite, un fait que Zola, dans son ébauche du roman, décrit ainsi: "Gervaise, née en 1828, 22 ans en 1850, bancal de naissance, la cuisse droite déviée et amaigrie, reproduction héréditaire des brutalités que sa mère avait eues à endurer dans une heure de lutte et de soulerie furieuse" (10).<sup>1</sup> Gervaise souffre de la boiterie, une imperfection physique causée par des maltraitements que sa mère recevait pendant la grossesse par son mari alcoolique:

Même, si elle boitait un peu, elle tenait ça de la pauvre femme, que le père Macquart rouait de coups. Cent fois, celle-ci lui avait raconté les nuits où le père, rentrant soûl, se montrait d'une galanterie si brutale, qu'il lui cassait les membres; et, sûrement elle avait poussé une de ces nuits-là, avec sa jambe en retard (408).

Ensuite, on trouve dans le roman plusieurs mentions de sa boiterie, au cours de l'histoire. Dans le premier chapitre, quand Zola décrit Gervaise, il dit ainsi: "Gervaise boitait de la jambe droite; mais on ne s'en apercevait guère que les jours de fatigue, quand elle s'abandonnait, les hanches brisées. Ce matin-là, rompue par sa nuit, elle traînait sa jambe, elle s'appuyait aux murs" (383). Le même matin, quand elle va laver le linge, Zola insiste à nouveau sur la description de ce mouvement: "Cependant, Gervaise, à petits pas, suivait l'allée, en jetant des regards à droite et à gauche. Elle portait son paquet de linge passé au bras, la hanche haute, boitant plus fort, dans le va-et-vient des laveuses qui la bousculaient" (387). Après la bagarre avec Virginie, quand elle part, on peut lire pour la troisième fois sur son défaut: "Et, boitant fortement sous le poids du linge mouillé pendu à son épaule, ruisselante, le coude bleui, la joue en sang, elle s'en alla, en traînant de ses bras nus Étienne et Claude, qui trottaient à ses côtés, secoués encore et barbouillés de leurs sanglots" (401).

---

<sup>1</sup> Extrait d'"Atelier pédagogique: Autour de *L'Assommoir* d'Émile Zola", Paris, Bibliothèque Nationale, Département des manuscrits, Naf 10271 f° 120.



S'il n'importe pas à Coupeau que Gervaise boite pour l'épouser,

Puis, doucement, avec un léger rire:—Vous avez un drôle de goût d'aimer une boiteuse. Alors, lui, les coudes toujours sur la table, avançant la face davantage, la complimenta en risquant les mots, comme pour la griser. Mais elle disait toujours non de la tête, sans se laisser tenter, caressée pourtant par cette voix câline (408),

pour d'autres comme les Lorilleux, son défaut devient un motif de moquerie et l'origine de son surnom, *Banban*: “Elle s'interrompt, pour montrer Gervaise, que la pente du trottoir faisait fortement boiter. —Regardez-la! S'il est permis!... Oh! la banban!” (442).

Sa douceur et les soins qu'elle donne à Coupeau après l'accident font que les gens du quartier parlent bien d'elle; néanmoins, la boiterie reste toujours un sujet dont on parle, comme par exemple quand elle ne boite plus à cause de ses occupations plus importantes: “Dans le quartier, à la voir passer ainsi, légère, ravie au point de ne plus boiter, on racontait qu'elle avait dû se laisser faire une opération” (492).

De même, quand la boutique de Gervaise prospère et qu'elle vient à grossir, sa boiterie s'accentue à cause de son plus grand poids: “Et Gervaise, agourmandie, s'abandonnait à cette excuse. Tant pis! ça venait de Coupeau, s'ils n'économisaient plus un rouge liard. Elle avait encore engraisé, elle boitait davantage, parce que sa jambe, qui s'enflait de graisse, semblait se raccourcir à mesure” (558). Finalement, vers la fin du roman, le petit défaut devient quelque chose caricatural, accentuant la monstruosité de Gervaise:

Un vrai chien crotté, quand elle sortait de là-dedans, trempée, montrant sa chair bleuie. Avec ça, elle grossissait toujours, malgré ses danses devant le buffet vide, et sa jambe se tortillait si fort, qu'elle ne pouvait plus marcher près de quelqu'un, sans manquer de le jeter par terre, tant elle boitait (729).

D'autre part l'influence de l'hérédité est responsable des tares psychologiques aussi. Si Gervaise devient alcoolique, c'est dû à la prédisposition héritée de son père qui était lui-même victime de ce vice. En outre, on observe que Gervaise répète le même schéma de vie de sa mère:

Elle, d'ailleurs, ressemblait à sa mère, une grosse travailleuse, morte à la peine, qui avait servi de bête de somme au père Macquart pendant plus de vingt ans. Elle était encore toute mince, tandis que sa mère avait des épaules à démolir les portes en passant; mais ça n'empêchait pas, elle lui ressemblait par sa rage de s'attacher aux gens (408).

Lorsque Coupeau commence à boire à cause de son accident, Gervaise souffre de maltraitances comme sa mère. Selon Zola, c'est la conséquence de la situation sociale défavorable qu'il prétend dénoncer, mais c'est aussi une partie du caractère de sa mère dont Gervaise a hérité: "sa rage de s'attacher aux gens" qui comprend un certain degré de tolérance envers l'homme qui fait partie de sa vie.

D'ailleurs, le terme de la *bête humaine* est présenté dans *L'Assommoir* comme une caractérisation générale et universellement valable des personnages. La théorie darwiniste (1875), ainsi que la déclaration de Balzac sur la ressemblance de la société à la nature mentionnée dans le chapitre théorique (1976:8), exercent une influence notable pour la formation des personnages auxquelles Zola attribue des caractéristiques animales:

Del darwinismo toma Zola la visión del hombre como *bête humaine*, evolucionada por selección natural, el determinismo genético y ambiental y, en definitiva, esa concepción de la organización familiar y social que se explica a lo largo de la serie de *Les Rougon-Macquart* (González Herrán, 1989:10).

À plusieurs occasions, les personnages adoptent des comportements animaux, parce que dans les situations extrêmes auxquelles ils sont exposés, ils réagissent d'accord avec leurs instincts primaires. De même, leur provenance sociale les empêche de faire partie de la société régulière, parce qu'ils n'ont pas la capacité de maîtriser les règles de base qui régissent le comportement social.

De plus, les métaphores animales sont exprimées moyennant divers expédients, en utilisant des éléments paralinguistiques dans sa manière de s'exprimer verbalement ou kinésiques selon son comportement non verbal avec une gestualité exagérée. En outre, même le choix des noms de certains personnages suggère des animaux divers, comme madame Lerat, le ménage Poisson ou madame Putois, pour mentionner quelques-uns. La conduite de différents personnages dans le roman ressemble à celle d'animaux; les ouvriers semblent être des animaux domestiques abattus lentement par leur travail. De même, les invités pendant la noce de Gervaise et Coupeau adoptent ce comportement grégaire: "Et la noce, déjà lasse, perdant de son respect, traînait ses souliers à clous, tapait ses talons sur les parquets sonores, avec le piétinement d'un troupeau débandé, lâché au milieu de la propreté nue et recueillie des salles" (446).

En ce qui concerne les hommes, on utilise la périphrase “cet animal de”<sup>2</sup> pour décrire, premièrement, l’ami de Coupeau *Mes-Bottes*, qui est un sauvage, habitant perpétuel des tavernes. Après l’accident, Coupeau entre dans la société formée par *Mes-Bottes* et son ami copain *Bec-Salé*, alias *Boit-sans-Soif*, dont le nom déjà révèle sa nature. Il est aussi décrit comme “le lapin des lapins, un boulonnier du grand chic, qui arrosait son fer d’un litre de tord-boyaux par jour” (530). Avec eux, Coupeau développe le même modèle de conduite que ses amis; il est donc nommé de la même manière “cet animal de Coupeau” (530) et sa gestualité exagérée et bestiale est comparée à celle des animaux:

Gervaise s’était prêtée à ce jeu; et, quand elle lui lâcha le bras, les camarades trouvèrent la blague si bonne, qu’ils se jetèrent les uns sur les autres, braillant et se frottant les épaules comme des ânes qu’on étrille. Le zingueur avait la bouche fendue par un tel rire, qu’on lui voyait jusqu’au gosier (703).

Le jour où Coupeau rentre à la maison très soulé en vomissant partout sur le sol, Gervaise le compare au cochon: “—Oh! le cochon! le cochon! —répétait Gervaise indignée, exaspérée—. Il a tout sali... Non, un chien n’aurait pas fait ça, un chien crevé est plus propre” (631). Et pendant la fête rabelaisienne de l’oie, les invités dévorent comme des bêtes:

Mais tout rentra dans l’ordre, Gervaise et maman Coupeau arrivaient pour déboucher l’oie. À la grande table, on respirait, renversé sur les dossiers des chaises. Les hommes déboutonnaient leur gilet, les dames s’essuyaient la figure avec leur serviette. Le repas fut comme interrompu; seuls, quelques convives, les mâchoires en branle, continuaient à avaler de grosses bouchées de pain, sans même s’en apercevoir. On laissait la nourriture se tasser, on attendait (575).

On peut voir l’oie comme une métaphore de tout ce que Gervaise avait gagné jusqu’au moment: la boutique, une amélioration sociale, le bon ménage, tout ça sera dévoré à cause de sa déchéance. En plus, c’est de la bestialité qu’il s’agit lorsqu’avec des allusions métaphoriques au cannibalisme, Zola se réfère à Lantier comme le dévorateur de ses maîtresses qui le maintiennent: “Il venait de manger une blanchisseuse; à présent, il croquait une épicière... ce matin-là digérait-il encore les Coupeau qu’il mangeait déjà les Poisson... une boutique avalée, il entamait une seconde boutique” (730).

---

<sup>2</sup> L’auteur utilise la même périphrase pour se référer à Boche par sa perversité ou à Lantier, “cet animal de chapelier” (619) ou bien “cet animal de Lantier” (735), pour sa nature du séducteur.

Bien sûr, l'animalisation de Gervaise souligne sa dégradation tant physique que morale. Après la chute de la boutique, Gervaise travaille en nettoyant la maison de Virginie, et Zola décrit ses actions comme celles d'une grenouille: ses mouvements entravés par son obésité et sa posture accroupie. Cette représentation caricaturale ainsi que l'image de ses cheveux baignés dans la boue renforcent sa misère vers la fin du roman:

Sans doute, Gervaise n'entendit pas. Elle s'était remise à frotter le parquet, l'échine cassée, aplatie par terre et se traînant avec des mouvements engourdis de grenouille. De ses deux mains, crispées sur le bois de la brosse, elle poussait devant elle un flot noir, dont les éclaboussures la mouchetaient de boue, jusque dans ses cheveux. Il n'y avait plus qu'à rincer, après avoir balayé les eaux sales au ruisseau (734).

De la même manière, Zola décrit la chute de Coupeau lorsque son alcoolisme lui défigure son apparence humaine et l'approche vers celle d'un animal étourdi:

Quand elle le regarda sous le nez, les bras lui tombèrent. Était-ce Dieu possible qu'il eût une figure pareille, avec du sang dans les yeux et des croûtes plein les lèvres? Elle ne l'aurait bien sûr pas reconnu. D'abord, il faisait trop de grimaces, sans dire pourquoi, la margoulette tout d'un coup à l'envers, le nez froncé, les joues tirées, un vrai museau d'animal (782-783).

Finalement, le terme de la «bête humaine» dans *L'Assommoir* est employé pour décrire les hommes qui s'éloignent de l'aspect humain par leur brutalité et leur violence. Il s'agit d'êtres cruels qui ont perdu leur humanité à cause de la dure vie qui les a amenés à boire. C'est le cas de Bijard, un soûlard qui maltraite sa fille Lalie:

Quand il revenait soûl, il lui fallait des femmes à massacrer. Il ne s'apercevait seulement pas que Lalie était toute petite; il n'aurait pas tapé plus fort sur une vieille peau. D'une claque, il lui couvrait la figure entière, et la chair avait encore tant de délicatesse, que les cinq doigts restaient marqués pendant deux jours. C'étaient des tripotées indignes, des trépignées pour un oui, pour un non, un loup enragé tombant sur un pauvre petit chat, craintif et câlin, maigre à faire pleurer, et qui recevait ça avec ses beaux yeux résignés, sans se plaindre (689).

On voudrait insister sur la métaphore que Zola utilise pour décrire l'homme comme un monstre qui noie sa frustration frappant sa petite et fragile fille sans pitié. Il le compare à un loup enragé et en colère contre un pauvre chaton innocent et effrayé. Selon Escartín, le loup dans la *Bible* "incarne le boucher diabolique qui décime et disperse le troupeau, symbolisant l'esprit de destruction, la rapacité, l'hypocrisie et le danger pour le doux agneau"<sup>3</sup> (1996:188). Bien que Zola choisisse un chat, qui symbolise, depuis les égyptiens, un animal qui

---

<sup>3</sup> Traduction de l'auteur.

représente “l’habileté, la vitesse, l’astuce, l’esprit indépendant et un certain mystère qui s’apparente à l’inconnu”, “[a]vec l’avènement du christianisme le chat est devenu animal impur” (1996:149). La métaphore fonctionne parfaitement: tandis que le loup/Bijard détruit sa famille par sa rapacité et l’hypocrisie, le chat/Lalie est un animal sacralisé, comme la jeune fille apparaît aussi, prenant soin de son frère et du ménage.

Dans le même sens de montrer les personnages du roman déshumanisés,<sup>4</sup> on trouve la mécanisation de l’homme. L’homme-machine, comme l’homme-animal, est le résultat des conditions de vie dénoncées par Zola dans *L’Assommoir*. Les ouvriers qui marchent au travail au début du roman sont décrits comme des automates dépourvus de signes d’humanité:

Par moments, un ouvrier s’arrêtait court, rallumait sa pipe, tandis qu’autour de lui les autres marchaient toujours, sans un rire, sans une parole dite à un camarade, les joues terreuses, la face tendue vers Paris, qui, un à un, les dévorait, par la rue béante du Faubourg-Poissonnière (378).

#### 5.1.2. CARACTERÍSTICAS FÍSICAS EN *LA DESHEREDADA*

*Su hermano y ella han corrido a la perdición: él ha llegado, ella llegará. Distintos medios ha empleado cada uno: él ha ido con trote de bestia, ella con vuelo de pájaro; pero de todos modos y por todas partes se puede ir a la perdición, lo mismo por el suelo polvoroso que por el firmamento azul (485).*

La tan sugestiva cita con que encabezamos esta sección resume casi aforísticamente los desventurados destinos de los dos descendientes de la familia Rufete, acrisolando en poética antítesis las dos opuestas maneras de recorrer el engañoso camino hacia el fracaso, hacia el naufragio personal. Aunque la protagonista es Isidora, la traza paralela de la historia de su hermano Mariano solo diverge en su diferente perspectiva social: “They have an

---

<sup>4</sup> Si Zola déshumanise ses personnages, il fait le procès contraire avec les objets clés dans le roman. C’est le cas, par exemple, de l’alambic chez le père Colombe, qui est décrit comme un monstre animé, “[un] appareil à distiller que les consommateurs voyaient fonctionner, des alambics aux longs cols, des serpentins descendant sous terre, une cuisine du diable devant laquelle venaient rêver les ouvriers souillardés” (404). Pour Gervaise, c’est un monstre effrayant: “—C’est bête, ça me fait froid, cette machine... la boisson me fait froid...” (412), dit-elle comme une sorte de pressage. Néanmoins, on parlera en plus détail des objets animés dans le chapitre du paralangage.

entirely different social and class orientation”, dice Ribbans (2010:779). Demos de nuevo la palabra al narrador:

Diríase que la Naturaleza quiso hacer en aquella pareja sin ventura dos ejemplares contrapuestos de moral desvarío; pues si ella vivía de una aspiración insensata a las cosas altas, poniendo, como dice San Agustín, su nido en las estrellas, él se inclinaba por instinto a las cosas groseras y bajas (321).

Parte de la culpa de sus vidas desgraciadas con trágico final<sup>5</sup> la atribuye el autor principalmente al medio social, propenso a la degradación, pero otra importante parte de la causalidad recae en la predisposición hereditaria.

En *La desheredada* (1881), la cuestión de la herencia genética aparece bajo el diáfano aspecto de una patología mental que sufren todos los miembros de la familia Rufete y que, en definitiva, impide cualquier posibilidad real de mejora social para este linaje. El padre de esta familia, Tomás Rufete, muere en el manicomio de Leganés en el primer capítulo de la novela, y ya su descripción inicial destaca esa mácula de la perturbación mental, claramente perceptible en su manera de hablar incoherente y en la anómala fisonomía en que pueden leerse los inequívocos indicios de su patología:

El que de tal modo habla —si merece nombre de lenguaje esta expresión atropellada y difusa, en la cual los retazos de oraciones corresponden al espantoso fraccionamiento de ideas— es uno de esos hombres que han llegado a perder la normalidad de la fisonomía, y con ella, la inscripción aproximada de la edad. ¿Hállase en el punto central de la vida, o en miserable decrepitud? La movilidad de sus facciones y el llamear de sus ojos, ¿anuncian exaltado ingenio, o desconsoladora imbecilidad? No es fácil decirlo, ni el espectador, oyéndole y viéndole, sabe decidirse entre la compasión y la risa. Tiene la cabeza casi 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. Es pálido su rostro, la piel papirácea, las piernas flacas, la estatura corta, ligeramente corva la espalda (68).

Como vemos, es de modo inmediato —casi diríamos perentorio— como a través de la descripción física se nos revela palmariamente la locura de Rufete. Sus movimientos corporales no son sino espasmos y convulsiones nerviosas que los asemejan al comportamiento animal, o infrahumano. Asimismo, en las descripciones de otros personajes de la novela el narrador transfunde su estado psicológico, siempre en perfecta concordancia con

---

<sup>5</sup> “Su hermano era un bandido incorregible; ella era una mártir angelical” (475).

su apariencia física. Según Isidora, “no tenía más que un defecto, y es que nunca se contentaba con su suerte, sino que aspiraba a más, a más” (82). Y este comportamiento icario se convertirá en la principal raíz y casi razón de ser de las peripecias de su hija. Para quienes le conocieron mejor, Tomás Rufete era “un hombre ligero, de costumbres desordenadas” (457) –así le describe el abogado Muñoz y Nones, quien le prestaba el dinero que nunca le habría de ser devuelto.

Isidora hereda de su padre esa extremada y morbosa ambición rayana en la megalomanía y que equivale a una completa pérdida de realidad; y también Mariano sufrirá la predisposición a la demencia de su progenitor. La sintomatología se inicia con dolores de cabeza y ataques de epilepsia, que bien pueden tomarse como claro anuncio de su posterior “enfermedad terrible, porque está poco menos que idiota” (435), que le empujará a atentar contra el rey y, finalmente, le conducirá al cadalso.<sup>6</sup> Y es que ya se lo decía la tía Encarnación a Isidora en su primer encuentro en el barrio de Las Peñuelas: “Venís de Tomás Rufete, y ya sé que de mala cepa no puede venir buen sarmiento” (109). No de forma menos clara y ampliamente lo ratifica Ribbans:

It is evidently true that members of the Rufete family display a consistent tendency to be *chiflados* or in some degree unusually eccentric, even unbalanced. This trait encompasses not just the manifestly insane Tomás, but other family members: his father, capitán Rufete, the naïve champion of freedom [...], Tomás Rufete’s first cousin, *el tío canónigo*, and the macrocephalic *Riquín*, as well as Mariano and Isidora (2010:781).

Destaquemos un importante recurso tan particular como coherente que el autor canario utiliza para la caracterización de sus personajes. Se trata de la perfecta amalgama de la propografía y la etopeya, cuyo resultado es el más fresco, original y perfecto retrato, con toques de ironía que, desde luego, provienen de la tradición cervantina:

Tenía la barba negra, los ojos ídem, el pelo ídem, el entendimiento ídem; mas su filiación era difícil en lo tocante a la primera de estas señas personales, pues muy a menudo variaba la ornamentación capilar de su cara; de modo que si este mes se le veía con barba corrida, el que entra llevaba patillas; al año siguiente aparecía con bigote solo; después con bigote y

---

<sup>6</sup> Cabe matizar, sin embargo, que Galdós no asigna enteramente la culpa de la carrera delincidental de Mariano a cuestiones hereditarias, como era corriente entre los criminólogos de la época. Parece ser que el autor canario se inclina a creer en la reforma social de los krausistas, quienes sostienen que las condiciones sociales, como la pobreza y la falta de educación, son las principales causas de tal degradación personal. “Mariano is clearly not a born criminal, Galdós belongs firmly in the reformist camp, far from confident of its chances of success” (Ribbans, 2010:781).

perilla, como si quisiera inscribir en su cara, con la navaja de afeitar, la caprichosa inconstancia de sus pensamientos (190).

En el caso de Isidora, Galdós aprovecha e intensifica el efecto de su extraordinaria belleza que magnetiza a todos los hombres que le rondan. Sucesivamente caerán en la fascinación de su inusual atractivo su padrino don José Relimpio, que se convertirá en su protector; su amigo Miquis —estudiante de medicina y amigo de Tomelloso—; Joaquín Pez—su primer amante y el padre de *Riquín*—; Juan Bou —el litógrafo catalán y representante del proletariado—; Botín —su segundo amante, repulsivo pero rico—; Melchor —el hijo de don José Relimpio, que se sabrá aprovechar sexualmente de la necesidad de Isidora—; y *Gaitica* —el último amante de Isidora, después de salir de la cárcel, maltratador y típico representante de los bajos fondos madrileños. El efecto magnetizador de la singular belleza de Isidora es comparable a la voz melodiosa de las sirenas de la mitología griega que atraían fatalmente a los marineros. Isidora es consciente de su belleza y la utiliza como arma para lograr sus fines, arruinando a los hombres que caen en sus redes. Sin embargo, esta arma es efímera, solo se posee en la juventud. En cuanto Isidora envejezca, se quedará sin nada, pues perderá hasta su dignidad, su moral, en el lacerante trayecto de su vida.

Asimismo, el hijo ilegítimo que Isidora tiene con Joaquín Pez, *Riquín*, heredará su alícuota parte mala de la estirpe de los Rufete al nacer, sufriendo de macrocefalia y retraso mental:

Ha tenido un hijo. —¡Un hijo! ¿Qué me cuenta usted? —Lo que usted oye. Ya tiene dos años. Es algo monstruoso; lo que llamamos un macrocéfalo, es decir, que tiene la cabeza muy grande, deforme. ¡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 descendencia de cabezudos raquíuticos... El chico es gracioso y de una precocidad alarmante... (290).

La tara hereditaria se perpetúa de generación en generación, no dejando posibilidad de mejora alguna; según cierta sugestión superficial y estrecha de la teoría darvinista, se trata de un linaje degenerativo, condenado a la perdición, como sugiere el mismo título del capítulo XVIII del segundo libro: “Muerte de Isidora —conclusión de los Rufetes”.

Otro aspecto importante y común de la novela naturalista es la deshumanización de los personajes, que en *La desheredada* acontece por dos vías: la animalización y la maquinización del hombre, como hemos señalado anteriormente. Por lo que respecta a la primera,



Galdós recurre a este recurso para destacar o exagerar algunos rasgos peculiares de sus personajes. A este empleo preceden diversos artículos que aparecen de forma anónima en *La Nación*, antes de publicarse la novela, como señala Bravo-Villasante: “Sin firma se publican en *La Nación* unos artículos que tienen toda la traza de ser galdosianos, titulados *Clasificación zoológica*: el hombre-culebra, el hombre-murciélago, el hombre-toro, el hombre-cotarra, el hombre-mono” (1976:52). Bien podría hablarse de una reacción al estudio de Charles Darwin (1872), cuya publicación precede a razonable corta distancia a la estética naturalista que Galdós anuncia con *La desheredada*.

Y enseguida nos encontramos con personajes cuyos apellidos o apodos sugieren algún animal concreto que les caracteriza. Joaquín Pez se asemeja a un pez resbaladizo cuando se escapa de su responsabilidad como padre de *Riquín*, y todo el clan de los Pez coletea en las altas capas de la sociedad madrileña como rémoras.<sup>7</sup> Asimismo, el apellido de Juan Bou, el litógrafo catalán que representa el proletariado, sugiere un buey de carga que sostiene con su fuerza de trabajo a la burguesía, que ocupa la cúspide de la pirámide del sistema capitalista. Entre los apodos destaca el de Encarnación, la tía de Isidora: *La Sanguijuelera*. Este apodo no solamente le viene dado por guardar sanguijuelas embotelladas en su tienda, sino también, y sobre todo, por pertenecer a esa legión de individuos que «chupan la sangre» de la sociedad sin aportar a cambio beneficio alguno.

Galdós utiliza también metáforas animalísticas con el fin de describir determinadas conductas alejadas de las que habitualmente esperamos en los hombres. Estos comportamientos anómalos delatan la procedencia social de los personajes y su difícil posición en una sociedad donde no logran encajar. Sin embargo, este recurso es aplicado de modo irónico al estilo cervantino, a menudo incluso cómico. El hermano de Isidora, Mariano, alias *Pecado*, nos brinda un buen ejemplo: “—Yo quiero cenar —afirmó él con brutal terquedad, echando a un lado la cabeza y dando un golpe con ella sobre la mesa” (250). Este gesto expresa su contumacia y tosquedad, cercana a la de un carnero. Su manera de comer “devorando”, exenta de modales, le aproxima, asimismo, a los animales: “*Pecado* devoraba con el apetito insaciable de una bestia atada al pesebre, después de un día de atroz trabajo” (107). Mediante esta metáfora Galdós describe a Mariano como un animal domesticado,

---

<sup>7</sup> El apellido de esta familia es, como ya sugieren las características del movimiento naturalista, un *nomen omen*, es decir, “el nombre lo es todo”, que aproxima rasgos animales a cualidades personales. Miquis describe este clan como *remora vastatrix* (222), una especie que se adhiere a peces más grandes usándolos como medio de transporte.

según sugiere su ubicación junto al pesebre, pero también sobreexplotado, enfatizando el duro trabajo mediante el adjetivo antepuesto “atroz”, cuya posición todavía realza más esta cualidad.

La descripción no ahorra nada esencial de los rasgos morales de Mariano, a la vez que nos persuade con agudo criticismo sobre la innegable influencia que el medio ejerce sobre su conducta, *a fortiori* en este caso, pues se trata de un individuo fácilmente influenciabile:

[...] el alma de *Pecado* se componía de orgullo y rebeldía. Su maldad era todavía una forma especial del valor pueril, de esa arrogancia tonta que consiste en querer ser el primero. El estado casi salvaje en que aquella arrogancia crecía, trájole a tal extremo. De esta manera, un muñeco abandonado a sus instintos llega a probar el licor amargo de la maldad y a saborearlo con infernal delicia. A *Pecado* se le conquistaba fácilmente con hábiles ternuras. Era tan bruto, que *el Majito* mismo, con un poco de mimo y otro poco de esa adulación que algunos chicos manejan como nadie, le tenía por suyo. Pero de ningún modo se le conquistaba con la fuerza (163).

En definitiva, la mezcla explosiva de las predisposiciones heredadas y la influencia determinante —aunque pueda parecer a veces falsamente fortuita— del medio ha sembrado en Mariano una “indolencia taciturna, aquella tétrica quietud, semejante al acecho de las bestias carnívoras, en las cuales la paciencia es precursora de la ferocidad” (444).

La destreza singular de *El Majito* para orientarse en la oscuridad cuando remueve los cacharros en la tienda de *La Sanguijuelera* es descrita como propia de un ratón: “*El Majito* miró y se estuvo quieto, atento. Sus ratoniles ojos veían en la oscuridad aquel montón de cosas” (146). De nuevo, el adjetivo antepuesto, como epíteto, tan usado por Galdós, enfatiza todavía más ese rasgo del personaje. En la misma línea de la elucidación metafórica de la animalidad, la actitud de Isidora cuando se mira en el espejo la asemeja a un pájaro por los movimientos y torsiones que sugieren el alzamiento de las alas justo antes de echarse a volar: “Púsose su vestidillo negro, que a toda prisa se había hecho aquellos días, colocóse el velito en la cabeza y hombros, mirándose al espejo con movimientos de pájaro, y se dispuso a salir” (115). En el caso de Tomás Rufete, la caracterización animal se nutre sobre todo de su enfermedad mental. Recordemos la parte descriptiva de la cita, cuando el narrador se refiere a su labio superior como “demasiado largo y colgante”, que “no cesa de agitarse con nerviosos temblores, que dan a su boca cierta semejanza con el hocico gracioso del conejo royendo berzas” (68). Habiendo perdido Rufete las facultades normales de una persona cuerda, la descripción de su fisonomía se basa en la comparación con un conejo, dando como resultado una imagen más bien cómica.

Junto al procedimiento descriptivo de la animalización, cuyo propósito evidente es intensificar la impresión del grado de deshumanización de los personajes, encontramos el otro recurso caracterizador mencionado, la maquinización del hombre. El *topos* del hombre-máquina, al igual que el del hombre-animal, apunta de forma crítica al mal funcionamiento de la sociedad y a las duras condiciones de vida, que fuerzan al ser humano a actuar de forma tan bestial como mecánica. Como veremos más adelante, el lugar de trabajo de Mariano, oscuro y siniestro, deshumaniza a sus trabajadores.<sup>8</sup> Del mismo modo, las inhumanas condiciones de existencia en el manicomio de Leganés conducen a los loqueros a actuar inmisericordemente, sin la menor simpatía, como robots, tratando al paciente como un objeto:

Dos loqueros graves, membrudos, aburridos de su oficio, se pasean atentos como polizontes que espían el crimen. Son los inquisidores del disparate. No hay compasión en sus rostros, ni blandura en sus manos, ni caridad en sus almas. De cuantos funcionarios ha podido inventar la tutela del Estado, ninguno es tan antipático como el domador de locos. Carcelero-enfermero es una máquina muscular que ha de constreñir en sus brazos de hierro al rebelde y al furioso; tutea a los enfermos, los da de comer sin cariño, los acogota si es menester, vive siempre prevenido contra los ataques, carga como costales a los imbéciles, viste a los impedidos; sería un santo si no fuera un bruto. El día en que la ley haga desaparecer al verdugo, será un día grande si al mismo tiempo la caridad hace desaparecer al loquero (73).

La manera como Galdós describe a los enfermeros, utilizando paralelismos con máquinas de hierro que ejecutan su tarea programada, sin lugar alguno para la compasión, despoja a estos seres de los más ínfimos signos de humanidad. Naturalmente, es posible hablar de cierta exageración, y en esta caracterización yace la crítica que el autor canario dirige contra las instituciones públicas y las abominables condiciones de trabajo.

### 5.1.3. CARACTERÍSTICAS FÍSICAS: ESTUDIO CONTRASTIVO

Hemos podido apreciar que la importancia de la prosopografía desciende en la novela naturalista a una posición definitivamente muy secundaria. De otro lado, se podría afirmar incluso que la caracterización psicológica de los personajes no alcanza tampoco aquí la profundidad a que llega, por ejemplo, en Stendhal o luego en algunos autores del siglo XX. Y es que, para los propósitos de la estética naturalista, ninguno de estos dos paradigmas clásicos

---

<sup>8</sup> En el capítulo dedicado al paralenguaje apreciaremos cómo las máquinas cobran vida mediante expresiones paralingüísticas normalmente asociadas a los humanos. Este recurso, no exclusivo de Galdós, sino habitual también en otros novelistas naturalistas, no por metafórico se aleja de los designios del relato realista, y ayuda a aquilatar nuestros juicios sobre las duras condiciones de trabajo que se sufrían en la época.

de caracterización de personajes resulta tan decisivo como lo es, ante todo, el medio en el cual el individuo se desenvuelve.

Especialmente es significativo en estas dos novelas el segundo pilar del determinismo vindicado por Taine (1865), la herencia, manifiesta ya sea en forma de taras físicas como mentales. En *Gervaise*, la cojera y la predisposición para caer en la bebida, como su padre, son motivos decisivos de su trayectoria dramática. Isidora hereda la pérdida de realidad de su padre, y toda la familia sufre taras psicológicas y físicas, degenerativas, como la cabeza del *Riquín*, por ejemplo, en la cuarta generación de los Rufete. Tanto Zola como Galdós se apoyan en estas predisposiciones presumiblemente hereditarias a fin de observar y registrar con granada verosimilitud el desarrollo y consecuencias prácticamente ineludibles de las respectivas patologías: Zola junta a *Gervaise* con un alcohólico, mientras que Galdós planta a su Isidora en un seductor Madrid repleto de productos a consumir.

En la caracterización de las protagonistas, ambos autores coinciden en presentarlas como mujeres muy bellas y jóvenes al principio de la historia. Pero estos ventajosos atributos de partida irán degradándose al mismo ritmo en que ambas procuran ir saliendo de la miseria por sus propios medios; y en ambos casos, en lugar de lograr sus fines, solo consiguen hundirse hasta lo más bajo de la condición humana. Y es entonces cuando la caracterización de ambos autores vuelve a coincidir milimétricamente, mediante el énfasis exagerado, ofreciendo un retrato casi grotesco de la caída paulatina tanto física como moral de sus respectivas protagonistas.

El propósito de mimetizar la realidad mediante el recurso de las siete funciones que Poyatos define (1994c:206–229) y que ya hemos mencionado en el capítulo dedicado al marco teórico, hace de este tipo de caracterización de los personajes, en ambas novelas, un fenómeno bastante complejo. Sobre todo, observamos que el alto grado de verosimilitud en la descripción física personal lo logran ambos autores mediante expedientes tanto verbales como no verbales, que en la estética naturalista fácilmente se deslizan a un realismo deformante a expensas de una exagerada animalización.

Rige aquí como una suerte de imperativo la idea de *la bestia humana* que, inspirada por sugerencias darvinianas, atribuye rasgos animales a los hombres, de un modo sin duda simplificador, pero al mismo tiempo muy convincente, en la medida en que las miserias del medio social refuerzan las más odiosas servidumbres. La conducta de los personajes obedece a instintos primarios cuya causa deriva de unas condiciones extremas de vida. Aunque

en ambas novelas encontramos ejemplos diáfanos de *bestias humanas*, cabe matizar su distinto empleo y significación. Mientras que en *L'Assommoir* el comportamiento animal predomina sobre todo en los hombres, por su connatural violencia que los enemista con lo razonablemente humano, en Galdós el sexo es indiferente, y su propósito es el de esclarecer los rasgos o inclinaciones animales que unos y otros personajes tienen en común. En Zola se trata de seres crueles que han perdido su humanidad a causa de la dura vida que les ha conducido a la bebida, intensificando sus instintos primitivos, y sobre todo la ira. Galdós también adopta esta típica técnica del naturalismo, mostrando e incluso exagerando las afinidades que sus personajes guardan con los animales, pero aclimata este recurso al tenor moral de la tradición cervantina, atemperando la inhumanidad con lo cómico y lo irónico.<sup>9</sup>

En ambos casos, eso sí, la eficaz caracterización se consigue mediante la descripción del comportamiento gestual de los personajes, pero también utilizando recursos paralingüísticos. Abordaremos este aspecto en detalle en los capítulos siguientes.

Por último, hemos apreciado cómo la caracterización deshumanizadora mediante la maquinización del hombre funciona como una suerte de acusación dirigida al mal funcionamiento de la sociedad surgida de la Revolución Industrial; así, el orden capitalista como medio se convierte en otro de los recursos propios de la estética naturalista, que ambos autores también comparten.

---

<sup>9</sup> Recordemos las palabras ya citadas de Bravo-Villasante (1976:155) donde exponía la diferencia entre la *bête humaine* de Zola y el zoologismo de Galdós, de clara influencia cervantina, y más próximo al humor de Balzac.

## 5.2. VESTIMENTA

### 5.2.1. VÊTEMENTS: LA BLOUSE OUVRIÈRE ET LA ROBE SÉDUCTRICE

—*Apprends un peu, bougre de greluchon, que la blouse est le plus beau vêtement, oui! le vêtement du travail!... Je vas t'essuyer, moi, si tu veux, avec une paire de claques... A-t-on jamais vu des tantes pareilles qui insultent l'ouvrier!* (739).

Les vêtements que les personnages portent possèdent une grande valeur communicative, parce que la manière de s'habiller joue diverses fonctions dans le roman, telles que "la décoration, la protection (physique et psychologique), l'attraction sexuelle, l'affirmation de soi, l'abnégation, la dissimulation, l'identification de groupe et l'exhibition de statut ou rôle social" (Knapp, 1982:169).<sup>10</sup> Les habits offrent ainsi des informations de valeur culturelle et anthropologique. Dans *L'Assommoir*, c'est le cas, par exemple, de l'usage du chapeau masculin bolivar, évasé, en vogue en France vers 1820. Quand Coupeau prépare ses vêtements pour le mariage, il doit acheter quelques pièces, mais "ses souliers vernis et son bolivar pouvaient encore marcher" (433).

En premier lieu, il est évident que la misère des personnages dans *L'Assommoir* se reflétera directement dans leurs vêtements. En général, ils sont simples, fonctionnels et d'aspect terne. Les vêtements décrits dans le roman appartiennent aux ouvriers qui sont les protagonistes de l'histoire. Quand Zola parle des travailleurs, il fait une distinction entre leurs professions par le type de vêtements qu'ils portent: "On reconnaissait les serruriers à leurs bourgerons bleus, les maçons à leurs cottes blanches, les peintres à leurs paletots, sous lesquels de longues blouses passaient" (378). Néanmoins, la tenue typique sert à les caractériser en général, comme un groupe social, par exemple lorsqu'ils sont décrits comme une masse impersonnelle qui coule: "Le flot de blouses descendant des hauteurs avait cessé; et seuls quelques retardataires franchissaient la barrière à grandes enjambées" (379). Moyennant cet usage métonymique en guise de nom collectif, l'auteur souligne l'invisibilité indi-

---

<sup>10</sup> Traduction de l'auteur.

viduelle de l'ouvrier. De cette manière, Zola octroie à la blouse une signification métaphorique, comme le symbole qui représente des ouvriers. C'est pour ça que l'on peut penser à l'hypocrisie de Coupeau quand il se rend habillé seulement en blouse argumentant que la blouse est "l'honneur de l'ouvrier", parce qu'il le dit juste après son accident, quand il cesse de travailler: "Coupeau seul était en blouse, parce que, disait-il, on n'a pas besoin de se gêner avec des amis, et que la blouse est du reste le vêtement d'honneur de l'ouvrier" (573-574).

Dans le monde ouvrier, il y a des travailleurs honnêtes qui exercent leur profession avec dignité, mais il y a aussi ceux qui succombent aux dures conditions et s'évadent de la réalité avec l'alcool. Zola remarque la distinction entre eux par leur propreté. Le forgeron Goujet travaille dur et il a des principes moraux bien établis. Ses vêtements sont propres et d'aspect soigné: "Goujet n'avait jamais un trou, sortait avec des bourgerons propres, sans une tache" (474). Par contre, l'ami de Coupeau, *Bec-Salé*, passe chaque jour chez le père Colombe en buvant et il est décrit ainsi: "Bec-Salé, dit Boit-sans-Soif, était trop laid, dans sa cotte et son bourgeron sales, sautant d'un air de singe échappé" (534). Et nous notons que ce type d'ouvrier-soûlard, en plus d'être sale, porte toujours une casquette aplatie et son apparence ressemble à celle d'une bête dont on a parlé dans la section antérieure: "Cependant, Mes-Bottes, avec ses souliers éculés, sa blouse noire d'ordures, sa casquette aplatie sur le sommet du crâne, gueulait fort et roulait des yeux de maître dans l'Assommoir" (622).

Quant à la profession de Gervaise, elle est blanchisseuse depuis les temps de sa jeunesse à Plassans. La description que l'auteur en fait dans le premier chapitre est donc particulièrement frappante; on trouve des vêtements sales et troués distribués par la chambre de l'hôtel Boncœur où habitent Gervaise et Lantier avec leurs enfants:

La malle de Gervaise et de Lantier, grande ouverte dans un coin, montrait ses flancs vides, un vieux chapeau d'homme tout au fond, enfoui sous des chemises et des chaussettes sales; tandis que, le long des murs, sur le dossier des meubles, pendaient un châle troué, un pantalon mangé par la boue, les dernières nippes dont les marchands d'habits ne voulaient pas. Au milieu de la cheminée, entre deux flambeaux de zinc dépareillés, il y avait un paquet de reconnaissances du Mont-de-Piété, d'un rose tendre (375-376).

Quelques chemises et des chaussettes sales, ainsi que d'autres pièces trouées et usées sont vraiment les plus indispensables dont le couple a besoin et que Gervaise ira nettoyer au lavoir où se produit la bagarre avec Virginie. Le reste est apportée par Gervaise au Mont-de-Piété, mis en gage afin d'obtenir de l'argent pour la nourriture, un geste d'abnégation

en faveur de sa famille. Gervaise entre en conflit lorsqu'elle reproche à Lantier qu'à cause de leur misère elle ne peut pas s'habiller de manière attractive pour lui, tandis qu'il insiste en maintenir les bonnes apparences devant ses copines:

Tu crèves d'ambition, tu voudrais être habillé comme un monsieur et promener des catins en jupes de soie. N'est-ce pas? tu ne me trouves plus assez bien, depuis que tu m'as fait mettre toutes mes robes au Mont-de-Piété... Tiens! Auguste, je ne voulais pas t'en parler, j'aurais attendu encore, mais je sais où tu as passé la nuit; je t'ai vu entrer au Grand-Balcon avec cette traînée d'Adèle. Ah! tu les choisis bien! Elle est propre, celle-là! elle a raison de prendre des airs de princesse... Elle a couché avec tout le restaurant (382).

Gervaise ne peut pas s'habiller bien, parce qu'en temps de misère elle considère les vêtements comme un caprice et son sens des responsabilités pour maintenir la famille est plus fort que l'ambition de posséder des luxes. Elle comprend que pour s'habiller bien il faut de l'argent, et pour avoir de l'argent il faut travailler. Néanmoins, elle est aussi fière, et quand elle doit accompagner Coupeau chez les Lorilleux, elle fait l'effort de s'habiller le mieux qu'elle peut afin de causer une bonne impression. Elle ne peut pas se permettre des grands luxes, mais depuis qu'elle travaille, elle a économisé pour acheter des compléments pour améliorer sa prestance:

Elle s'était habillée: une robe noire, avec un châle à palmes jaunes en mousseline de laine imprimée, et un bonnet blanc garni d'une petite dentelle. Depuis six semaines qu'elle travaillait, elle avait économisé les sept francs du châle et les deux francs cinquante du bonnet; la robe était une vieille robe nettoyée et refaite (421).

Bien qu'elle prenne soin de leurs propres peu de vêtements, après l'ouverture de sa boutique elle doit nettoyer le linge sale des ouvriers de tout le Goutte-d'Or entier. Mais c'est quelque chose qui n'a pas d'importance pour elle: "Elle n'avait aucun dégoût, habituée à l'ordure; elle enfonçait ses bras nus et roses au milieu des chemises jaunes de crasse" (506). Aussi, la profession de Gervaise peut être interprétée dans un sens métaphorique, parce qu'elle entre dans la vie la plus intime de chacun en nettoyant les vêtements sales de tout le quartier:

Et elle savait d'autres particularités, les secrets de la propreté de chacun, les dessous des voisines qui traversaient la rue en jupes de soie, le nombre de bas, de mouchoirs, de chemises qu'on salissait par semaine, la façon dont les gens déchiraient certaines pièces, toujours au même endroit. [...] Dans la boutique, à chaque triage, on déshabillait ainsi tout le quartier de la Goutte-d'Or. (507-508).



Dans le point d'inflexion qui marque sa déchéance physique et morale, elle abandonne aussi les bonnes coutumes d'ouvrière, ce qui se reflétera dans l'état des vêtements nettoyés par elle. Quand Gervaise porte le linge à madame Goujet, elle la critique sur son retard, l'absence de quelques pièces, et surtout l'état d'une chemise de son fils: "Tenez, regardez-moi ce devant de chemise, il est brûlé, le fer a marqué sur les plis" (640). Mais dans le passé madame Goujet ne tarissait pas d'éloges: "elle [Gervaise] ne brûlait pas les pièces, ne les déchirait pas comme tant d'autres, n'arrachait pas les boutons avec le fer" (539).

Tandis que Gervaise ne trouve pas important de s'habiller bien, quand elle doit se marier avec Coupeau les deux se rendent compte qu'ils ont besoin d'un montant important pour acheter des vêtements pour une occasion si spéciale, parce qu'aucun ne possède de pièces si décentes dans son armoire. Ils savent qu'il faut causer la meilleure impression devant le quartier. Mais Coupeau n'a pas suffisamment d'argent, il doit alors l'emprunter à son patron:

Cependant, Coupeau n'avait pas le sou. Sans chercher à crâner, il entendait agir en homme propre. Il emprunta cinquante francs à son patron. Là-dessus, il acheta d'abord l'alliance, une alliance d'or de douze francs, que Lorilleux lui procura en fabrique pour neuf francs. Il se commanda ensuite une redingote, un pantalon et un gilet, chez un tailleur de la rue Myrrha, auquel il donna seulement un acompte de vingt-cinq francs; ses souliers vernis et son bolivar pouvaient encore marcher. (433).

De même, Gervaise fait un effort pour camoufler la misère et destine une partie de ses économies, gagnées comme blanchisseuse, à obtenir les meilleures pièces pour son mariage. Mais il s'agit de pièces usagées et réparées par elle-même et d'autres qui ont seulement besoin d'un lavage:

Gervaise, elle aussi, tenait à être propre. Dès que le mariage fut décidé, elle s'arrangea, fit des heures en plus, le soir, arriva à mettre trente francs de côté. Elle avait une grosse envie d'un petit mantelet de soie, affiché treize francs, rue du Faubourg-Poissonnière. Elle se le paya, puis racheta pour dix francs au mari d'une blanchisseuse, morte dans la maison de madame Fauconnier, une robe de laine gros bleu, qu'elle refit complètement à sa taille. Avec les sept francs qui restaient, elle eut une paire de gants de coton, une rose pour son bonnet et des souliers pour son aîné Claude. Heureusement les petits avaient des blouses possibles. Elle passa quatre nuits, nettoyant tout, visitant jusqu'aux plus petits trous de ses bas et de sa chemise (433-434).

En définitive, pour eux, c'est un effort énorme pour se permettre la noce. Le sacrifice économique qu'ils font pour bien s'habiller correspondrait, dans les fonctions attribuées aux vêtements par Knapp à celles de la dissimulation: dissimulation de la misère et de la

démonstration du pouvoir d'achat. Tous les invités portent également leurs meilleures pièces, mais ils attirent l'attention des passants, avec par exemple le pantalon jaune de Boche, la cravate roulé en corde de *Bibi-la-Grillade* ou encore le châle vert qui entoure maman Coupeau:

En avant, Gervaise marchait au bras de Lorilleux, tandis que M. Madinier conduisait maman Coupeau; puis, à vingt pas, sur l'autre trottoir, venaient Coupeau, Boche et Bibi-la-Grillade. Ces trois-là étaient en redingote noire, le dos rond, les bras ballants; Boche avait un pantalon jaune; Bibi-la-Grillade, boutonné jusqu'au cou, sans gilet, laissait passer seulement un coin de cravate roulé en corde. Seul, M. Madinier portait un habit, un grand habit à queue carrée; et les passants s'arrêtaient pour voir ce monsieur promenant la grosse mère Coupeau, en châle vert, en bonnet noir, avec des rubans rouges. Gervaise, très douce, gaie, dans sa robe d'un bleu dur, les épaules serrées sous son étroit mantelet, écoutait complaisamment les ricanements de Lorilleux, perdu au fond d'un immense paletot sac, malgré la chaleur [...] (435).

Cette image grotesque de la noce s'accroît quand le groupe sort de son milieu habituel qui est le quartier ouvrier et périphérique de la Goutte-d'Or afin de visiter le Louvre. Tous deviennent l'objet des moqueries des gens qui les regardent en passant:

La noce, débouchant de la rue Saint-Denis, traversa le boulevard. Elle attendit un moment, devant le flot des voitures; puis, elle se risqua sur la chaussée, changée par l'orage en une mare de boue coulante. L'ondée reprenait, la noce venait d'ouvrir les parapluies; et, sous les riflards lamentables, balancés à la main des hommes, les femmes se retroussaient, le défilé s'espaçait dans la crotte, tenant d'un trottoir à l'autre. Alors, deux voyous crièrent à la chien-lit; des promeneurs accoururent; des boutiquiers, l'air amusé, se haussèrent derrière leurs vitrines. Au milieu du grouillement de la foule, sur les fonds gris et mouillés du boulevard, les couples en procession mettaient des taches violentes, la robe gros bleu de Gervaise, la robe écru à fleurs imprimées de madame Fauconnier, le pantalon jaune canari de Boche; une raideur de gens endimanchés donnait des drôleries de carnaval à la redingote luisante de Coupeau et à l'habit carré de M. Madinier; tandis que la belle toilette de madame Lorilleux, les effilés de madame Lerat, les jupes fripées de mademoiselle Remanjou, mêlaient les modes, traînaient à la file les décrochez-moi-ça du luxe des pauvres. Mais c'étaient surtout les chapeaux des messieurs qui égayaient, de vieux chapeaux conservés, ternis par l'obscurité de l'armoire, avec des formes pleines de comique, hautes, évasées, en pointe, des ailes extraordinaires, retroussées, plates, trop larges ou trop étroites. Et les sourires augmentaient encore, quand, tout au bout, pour clore le spectacle, madame Gaudron, la cardeuse, s'avancait dans sa robe d'un violet cru, avec son ventre de femme enceinte, qu'elle portait énorme, très en avant. La noce, cependant, ne hâtait point sa marche, bonne enfant, heureuse d'être regardée, s'amusant des plaisanteries (442-443).

À travers de cette représentation de "gens endimanchés", avec leurs vêtements éclaboussés par la boue coulant sur le trottoir, Zola remarque la vraie misère de gens pauvres qui, même avec leurs plus beaux vêtements, causent "des drôleries de carnaval" sans se

rendre compte de leur ridicule. Ils exposent leur “luxe de pauvres” multicolore qui est moqué en dehors de son quartier. Sans pitié, Zola souligne leur provenance misérable dans la description après le dîner, quand leurs vêtements de “luxe” sont salis, froissés et troués:

Les effilés de madame Lerat devaient avoir trempé dans le café. La robe écrue de madame Fauconnier était pleine de sauce. Le châle vert de maman Coupeau, tombé d'une chaise, venait d'être retrouvé dans un coin, roulé et piétiné. Mais c'était surtout madame Lorilleux qui ne décollerait pas. Elle avait une tache dans le dos, on avait beau lui jurer que non, elle la sentait. Et elle finit, en se tordant devant une glace, par l'apercevoir (460).

En définitive, dans le monde où la misère unifie les gens, s'il y a une occasion pour étaler un peu de luxe moyennant les vêtements, ceux qui peuvent le feront pour se distinguer des autres. C'est l'unique manière de nier leur pauvreté. Mais leur effort devient ridicule hors de leur quartier. La force du déterminisme ne laisse échapper personne de son milieu.

Par ailleurs, les vêtements prennent ici un aspect décoratif de part de la fille de Gervaise et Coupeau, Nana, ils remplissent alors la fonction d'attirance sexuelle décrite par Knapp. En effet, elle est jeune et jolie, dans l'âge où les filles veulent se vanter de leur féminité, même si elle n'est physiquement pas encore totalement développée: “Maintenant, Nana ne fourrait plus des boules de papier dans son corsage” (709); et à tout prix, même si elle doit souffrir un peu:

Nana se montrait très coquette. Elle ne se lavait pas toujours les pieds, mais elle prenait ses bottines si étroites, qu'elle souffrait le martyr dans la prison de Saint-Crépin; et si on l'interrogeait, en la voyant devenir violette, elle répondait qu'elle avait des coliques, pour ne pas confesser sa coquetterie. Quand le pain manquait à la maison, il lui était difficile de se pomponner. Alors, elle faisait des miracles, elle rapportait des rubans de l'atelier, elle s'arrangeait des toilettes, des robes sales couvertes de nœuds et de bouffettes. L'été était la saison de ses triomphes. Avec une robe de percale de six francs, elle passait tous ses dimanches, elle emplissait le quartier de la Goutte-d'Or de sa beauté blonde. Oui, on la connaissait des boulevards extérieurs aux fortifications, et de la chaussée de Clignancourt à la grande rue de la Chapelle. On l'appelait “la petite poule”, parce qu'elle avait vraiment la chair tendre et l'air frais d'une poulette. Une robe surtout lui alla à la perfection. C'était une robe blanche à pois roses, très simple, sans garniture aucune. La jupe, un peu courte, dégagait ses pieds; les manches, largement ouvertes et tombantes, découvraient ses bras jusqu'aux coudes; l'encolure du corsage, qu'elle ouvrait en cœur avec des épingles, dans un coin noir de l'escalier, pour éviter les calottes du père Coupeau, montrait la neige de son cou et l'ombre dorée de sa gorge. Et rien autre, rien qu'un ruban rose noué autour de ses cheveux blonds, un ruban dont les bouts s'envolaient sur sa nuque. Elle avait là-dedans une fraîcheur de bouquet. Elle sentait bon la jeunesse, le nu de l'enfant et de la femme (709-710).

On peut observer certaine évolution de son attitude quand elle se rend compte qu'elle est observée. En compagnie de son amie Pauline, elle se promène en provocant les hommes:

Nana prenait le milieu, avec sa robe rose, qui s'allumait dans le soleil. Elle donnait le bras à Pauline, dont la robe, des fleurs jaunes sur un fond blanc, flambait aussi, piquée de petites flammes. Et comme elles étaient les plus grosses toutes les deux, les plus femmes et les plus effrontées, elles menaient la bande, elles se rengorgeaient sous les regards et les compliments. Les autres, les gamines, faisaient des queues à droite et à gauche, en tâchant de s'enfler pour être prises au sérieux. Nana et Pauline avaient dans le fond, des plans très compliqués de ruses coquettes (712).

Nana apprend bientôt que grâce à son corps elle peut sortir de la misère sans faire l'effort de travailler. Bien que sa mère veuille qu'elle apprenne un métier avec madame Lerat, elle n'aime pas l'idée de devenir une ouvrière comme le reste du quartier et elle s'échappera de la maison afin de poursuivre une vie plus facile, en tant que prostituée. Sa manière de s'habiller, "montrant son corsage", ne le cachant pas avec un châle, montre son intention de séduire les hommes:

Le zingueur, d'une poussée, écarta la foule. Nom de Dieu! oui, c'était Nana! Et dans une jolie toilette encore! Elle n'avait plus sur le derrière qu'une vieille robe de soie, toute poissée d'avoir essuyé les tables des caboulots, et dont les volants arrachés dégobillaient de partout. Avec ça, en taille, sans un bout de châle sur les épaules, montrant son corsage nu aux boutonnières craquées. Dire que cette gueuse-là avait eu un vieux rempli d'attentions, et qu'elle en était tombée à ce point, pour suivre quelque marlou qui devait la battre! (740).

Moyennant sa sexualité, elle pénètre dans une société supérieure où les hommes paient pour ses caprices. Lorsqu'elle rentre dans son vieux quartier, Gervaise ne tolère pas sa manière de s'habiller, parce qu'elle n'est pas en accord avec son statut sociale. Gervaise, elle-même exprime ses convictions déterministes, elle ne croit pas à la libre mobilité à travers les classes sociales. Si on est né pauvre, on meurt pauvre, c'est comme ça que le monde fonctionne. Alors ce qu'elle demande à sa fille, c'est la dignité conformément à sa vraie provenance:

Une seule chose mettait Gervaise hors d'elle. C'était lorsque sa fille reparaisait avec des robes à queue et des chapeaux couverts de plumes. Non, ce luxe-là, elle ne pouvait pas l'avaler. Que Nana fit la noce, si elle voulait; mais, quand elle venait chez sa mère, qu'elle s'habillât au moins comme une ouvrière doit être habillée (743-744).

Madame Goujet exprime le même sens de la dignité d'être ouvrier quand elle reproche à Gervaise d'utiliser trop d'amidon: "Quand vous donnez seulement un torchon à une ouvrière, ça se voit... N'est-ce pas? vous mettez un peu moins d'amidon, voilà tout! Goujet ne tient pas à avoir l'air d'un monsieur" (539). Dans ce sens, elle soutient que les chemises

des ouvriers sont pour travailler, tandis que les messieurs d'une classe sociale plus haute les utilisent comme pièce décorative.

En résumé, il faut souligner que les observations sur les vêtements dans *L'Assommoir* correspondent à la classe sociale qui joue le rôle principal dans l'histoire. Ils remplissent donc une efficace fonction descriptive. Être un bon ouvrier veut dire travailler dur et maintenir ses vêtements propres et sans trous. Au contraire, la déchéance et la saleté sont des stigmates pour marquer les victimes du déterminisme, dont le meilleur paradigme est l'alcoolisme. Quant aux femmes, elles s'habillent conformément à leur provenance sociale, d'une manière modeste, sans des ornements ostensives. Leurs vêtements sont normalement composés d'une chemise et d'un jupon pour faciliter le mouvement pendant le travail: "Dans son trouble, comme pour montrer qu'elle [Gervaise] resterait là, elle se déshabillait, jetait sa robe de soie sur une chaise, se mettait violemment en chemise et en jupon, toute blanche, le cou et les bras nus"(632). Elles portent des robes en soie et elles peuvent décorer avec des rubans leurs bonnets ou leur cou. Seule Nana, qui prétend échapper à la misère moyennant la prostitution, prend soin de son apparence physique et elle s'embellit avec ses plus belles pièces afin d'attirer de possibles clients: "Alors, elle faisait des miracles, elle rapportait des rubans de l'atelier, elle s'arrangeait des toilettes, des robes sales couvertes de nœuds et de bouffettes (709).

#### 5.2.2. GALDÓS Y EL ATUENDO QUE DELATA

*Es así, desde que el mundo es mundo,  
que el atuendo hace al hombre.  
Quien no lo tiene que no espere nada de nadie.  
Cuando estamos desnudos, de cabeza a los pies,  
nadie sabe de verdad quién es rico y quién es  
[pobre.  
Con la capa se mide el mundo,  
a un mentiroso en frac todo el mundo cree.  
Quien espera la suerte envuelto en harapos  
que se quede esperando sentado...*

Con el fin de introducir este capítulo, he acudido al baúl de los recuerdos musicales de mi Checoslovaquia nativa, ofreciendo al lector la letra de una canción que forma parte de

una obra de teatro del absurdo, *Kat a blázen* (1934),<sup>11</sup> de los autores Jiří Voskovec y Jan Werich, con la música de Jaroslav Ježek, que solía cantar de pequeña sin percatarme del mensaje que contenía. En un mundo donde impera el materialismo y en el que “se mide con la capa”, el absoluto criterio para valorar no solo las cosas, sino también a las personas, es el dinero, en su forma mundana de precio. Los objetos caros se aprecian como valiosos, y el valor de las personas se aprecia inmediatamente en su buena apariencia. Ya Veblen (1988) ilustró hasta la náusea cómo los principios económicos que rigen la sociedad burguesa se revelan moralmente en los hábitos de la clase ociosa, cuya ostensión (*conspicuous consumption*) se manifiesta en particular mediante el atuendo.

Esta suerte de degradación o reducción de la moralidad es claramente percibida por Galdós cuando escribe *La desheredada* (1881). Sus personajes encarnan esa obsesiva preocupación por la apariencia física, en el perpetuo afán de aparentar más de lo que son. Se- mejante conducta, ocioso es decirlo, no puede tener mejor razón de ser ni mejor escenario en que mostrarse que la sociedad burguesa, apoteosis de aquel criterio materialista en que el dinero prevalece sobre la moral. Pero al mismo tiempo es la clara conciencia de esta circunstancia lo que empuja a Isidora a aprovecharse deliberadamente de ese debilitamiento de la virtud tradicional como vía para ascender en el escalafón social y penetrar en un mundo mejor, resplandeciente, más deseable, y real por añadidura, pero al mismo tiempo inalcanzable —aunque de esto no es consciente la protagonista.

Isidora Rufete se presenta en la novela como hija de un enfermo mental, Tomás Rufete, que se encuentra hospitalizado en el manicomio de Leganés, adonde ella acude para interesarse sobre su estado. Galdós no pierde ocasión de ironizar acerca de las casi ilusorias, casi puramente “teóricas” prendas que cubren el cuerpo del enfermo:

Los vestidos de este sujeto sin ventura eran puramente teóricos. Había sobre sus miserables y secas carnes algunas formas de tela que respondían, en principio, a la idea de camisa, de levita, de pantalón; pero más era por los pedazos que faltaban que por los pedazos que subsistían. ¡Hacía tanto tiempo que su familia no llevaba ropa!... Últimamente le pusieron una blusa azul. Pero una mañana se comió la mitad. Era el más indócil y peor educado de todos los habitantes de la casa. No obstante, sobre aquellos harapos se ponía todos los días una corbata no mala, liándosela con arte y esmero delante de la pared, hecha espejo de un golpe de imaginación. Aquel negro dogal sobre la carne desnuda del estirado cuello, impedíale a veces los movimientos; pero llevaba con paciencia la molestia en gracia del bien parecer (74).

---

<sup>11</sup> Esta obra nunca se tradujo al español, pero su título sería *El verdugo y el loco* (1934).

En un gracioso alarde de sarcástico realismo, Galdós aprovecha el motivo de las ropas para no meramente recalcar su pobreza material, sino también su desfondamiento mental: literalmente, se come parte de su ropa. La falta de decoro en el atuendo es, además, signo de otra sensible y cruel degradación moral del medio: el abandono en que lo ha dejado su propia familia, no cuidándose ya ni de mantenerlo decentemente vestido. El sentido, casi trágico, de esta suerte de filosofía de las ropas, se intensifica aquí con la opuesta voluntad del enfermo de ponerse una corbata, signo de la clase media, propio del funcionario bien posicionado que Rufete aspiraba a ser en sus días de lucidez. El caso no puede ser más emotivo, a pesar de la ironía: aunque la corbata le impide ciertos movimientos como si fuera una soga al cuello, Rufete lo acepta como el tributo necesario a la ficticia dignidad con que semejante semblante ha de distinguirlo de los otros pacientes. En esta inicial descripción de una conducta anómala se percibe ya la semilla genéticamente propagada de un desquiciado orgullo, una pérdida de realidad que germinará en la hija, siendo al mismo tiempo la raíz de su actitud y de su destino.

En su primera aparición, Isidora va vestida muy humildemente, y es de nuevo mediante la descripción de su atuendo, junto con otros detalles complementarios como las enjugadas lágrimas o la entereza de su fisonomía, como Galdós traza un cuadro lastimoso, vivaz y particularmente poético por el melancólico ritmo de las frases:

Sus manos algo bastas, sin duda a causa del trabajo, oprimían un lío de ropa seminueva, mal envuelta en un pañuelo rojo. Rojo era también el que ella en su cabeza llevaba, descuidadamente liado debajo de la barba a estilo de Madrid. ¿Con qué prenda se cubría? ¿Sotana, mantón, gabán de hombre? No: era una prenda híbrida, un arreglo del ruso al español, un cubrepersona de corte no muy conforme con el usual patrón. Ello es que su pañuelo rojo, sus lágrimas acabadas de secar, su gabán raído y de muy difícil calificación en indumentaria, su agraciado rostro, su ademán de resignación, sus botas mayores que los pies y ya entradas en días, inspiraban lástima (78).

A la protagonista le va grande el abrigo, al igual que el calzado, y en sus manos sujeta un paquete de ropa para su padre: cada detalle sugiere su procedencia pobre y campesina. Y parece como si con el pañuelo rojo, atado con un nudo al estilo madrileño, quisiera desviar toda la atención de su atuendo, borrar de su apariencia cuanto delata su procedencia social, pues ese modo de vestir y calzar le inspira vergüenza. Así que cuando, camino de vuelta a la capital, se encuentra con su viejo amigo Miquis, esconde sus pies bajo sus pesadas faldas: “Isidora cuidaba de ocultar sus pies para que Miquis no viera lo mal calzados que estaban” (93).

Sería cosa extravagante, quizá indigna de cualquier relato, pero especialmente de uno naturalista, que el protagonista mostrase una conducta completamente atípica, completamente desacorde con su propio medio. ¿Por qué habrían de avergonzarse los obreros o campesinos pobres de vestir miserablemente, como siempre hicieron? Una actitud tan singular habría de tener alguna justificación, por peregrina que fuese. Y he aquí que este proceder de la protagonista tiene su raíz en la fantástica idea que ella misma tiene acerca de sus orígenes sociales. Aunque pobre de solemnidad, Isidora crece alimentada por la fábula de poseer orígenes nobles, idea que sembraron en su mente su padre y su tío el canónigo. Por tristes circunstancias de la vida, nació Isidora de Aransis hija de una marquesa difunta, y la niña fue acogida por la familia Rufete. Signo para ella inequívoco de su elevada procedencia es el cultivo de lo que considera un buen gusto, que le permite apreciar las cosas bonitas o valiosas así como abominar de lo manifiestamente cursi; en efecto, ella misma cree que esa delicada facultad es un don que le ha sido dado de nacimiento:

Me gustan, sobre todas las cosas, los colores bajos, el rosa seco, el pajizo claro, el tórtola, el perla. Para gustar de los colores chillones ahí están esas cursis de Emilia y Leonor... ¡Cómo me agradan los terciopelos y las felpas de tonos cambiantes! Un traje negro con adornos de fuego, o claro con hojas de Otoño resulta lindísimo... El buen gusto nace con la persona... (216).

Pero la realidad dista bastante de acomodarse a tales ilusiones. Aunque Isidora se muestra crítica con los atuendos de sus primas Emilia y Leonor, hijas de don José Relimpio, cuando llega de Tomelloso y visita a su tía Encarnación, conocida también como *la Sanguijuelera*, esta le hace un hiriente comentario: “—¿Sabes que estás muy cesanta? —dijo *la Sanguijuelera*, observando el vestido y las botas de Isidora, cosas que en verdad dejaban mucho que desear” (101). Sin embargo, Isidora insiste en no ser lo que parece:

Es verdad que si fuera yo nada más que lo que parezco, la cosa no tenía duda; pero tú bien sabes que sostengo un pleito de filiación con una familia poderosa; tú debes considerar que el mejor día gano el pleito, como es de ley; que paso a ocupar mi puesto y a heredar la fortuna y el nombre de esa familia, que son míos y me pertenecen (391).

Por otro lado, a la manera de vestir de las dos hijas Relimpio, tachada de cursi por Isidora, no le falta un punto de emotiva dignidad, pues la lograron honradamente mediante el trabajo:

Largos meses vivieron con un solo vestido bueno para las dos, un par de botinas comunes y una pelliza blanca de invierno, de lo que resulta que cada día le tocaba a una sola niña salir a



paseo con doña Laura. Mas a fuerza de trabajar, de desvelos y de casi inverosímiles economías, lograron vestirse y calzarse ambas de la misma manera, y aun tener sendos sombreros de moda, arreglados por ellas, bajo la inspección de Isidora, con despojos y reliquias de otros sombreros que conseguían de balde en una tienda para la cual trabajaban (189).

Isidora nunca se pone a trabajar, y sus atuendos son por el momento, digamos, teóricos, tejidos con las observaciones de su *alter ego* Isidora de Aransis, que recoge durante sus paseos por el centro de Madrid, en compañía de su amigo Miquis:

Pasado su primer arrobamiento, Isidora empezó a ver con ojos de mujer, fijándose en detalles de vestidos, sombreros, adornos y trapos. —¡Qué variedad de sombreros! ¡Mira este, mira aquel, Miquis!... ¡Vaya un vestidito! Y tú, ¿por qué no montas a caballo, para parecerte a aquel joven?... —Es un cursi. —Y tú un veterinario... ¡Qué hermosas son las mantillas blancas! Es moda nueva, quiero decir, moda vieja que han desenterrado ahora... Creo que es cosa de política (135).

Miquis, joven estudiante de medicina, es claramente consciente de la vanidad que encierra la falsa pretensión de muchas personas por aparentar ser algo mejor de lo que son, mediante, como dice, Hafter, “the striving for an elegant appearance that exceeds and exhausts one’s resources. For him, this is vulgar pretentiousness, *cursilería*, the foolish will to a higher rung on the social ladder” (1962:23–24). Miquis pronto se da cuenta de la escasa inteligencia de Isidora, y a expensas de su ignorancia hace bromas con fina ironía. Cuando accede a acompañar a Isidora y a su padrino don Relimpio al palacio de Aransis, les introduce de esta manera al conserje que les abre la puerta del palacio:

Miquis, presentando a los que le acompañaban, no pudo reprimir sus instintos de malignidad zumbona, y habló así con afectada finura: —El señor don José de Relimpio y Sastre, consejero de Estado. Don José se inclinó turbado, sin atreverse a contestar. —Y su sobrina, la señorita de Rufete, que acaba de llegar de París... Isidora miró a Miquis con tan indignados ojos, que el estudiante no se atrevió a seguir. El conserje echó una mirada a la poco flamante levita de don José y al traje sencillamente decoroso de Isidora, sin hallarse completa armonía entre el vestido y las personas. O quizás, hecho a las burlas de Miquis, no quiso llevar adelante sus investigaciones (208).

En esta ocasión, el narrador transfiere a medias a uno de los personajes, el conserje, la tarea de revelar con una simple mirada el poco halagüeño juicio que merecía aquella pretenciosa conducta; Galdós hace aquí de la ambigüedad una práctica certidumbre: o bien el portero se sintió perplejo por la escasa concordancia entre la presentación de Miquis y la precaria vestimenta, o bien comprendió la maliciosa ironía y lo ocioso de más averiguaciones.

En el empeño de aprovechar el atuendo para llegar a asemejarse a la gente del rango social al que aspira, el ánimo de Isidora recibe un animoso apoyo de su tío el canónigo, a quien acude incluso en sus pensamientos: “¡Ah! ¡Señor Canónigo, cómo se conoce la avaricia! Temo presentarme a mi abuela con esta facha innoble. Ya mis botas no están decentes, ya mi vestido está muy cesante, como dice *la Sanguijuelera*. Tanta vergüenza tengo de mí, que quisiera no hubiese espejos en el mundo...” (214).<sup>12</sup> El tío le destina una cantidad como herencia, que la protagonista disipará en la compra de ropa para ella y para su hermano Mariano, quien también debe verse bien arreglado, como el hermano de la marquesa: “«Me han costado tres duros —pensó Isidora en los últimos peldaños—. Con siete del vestido son diez; seis que di a doña Laura a cuenta, son dieciséis. Aún me queda para vestir a Mariano y ponerlo en la escuela. Después el tío me mandará más, y después...»” (115–116).

Una vez agotada esta pequeña herencia, y sin contemplar ni por un instante la odiosa posibilidad de trabajar, Isidora está determinada a mantener sus apariencias y realizar sus caprichos acudiendo a la generosidad de sus amantes. En primer lugar, conoce a Joaquín Pez, que procede de una familia —o más bien un clan— de origen manchego, bien situado en la sociedad madrileña. Sus antepasados habían llegado a ocupar puestos importantes como canónigos, ayudantes de obras públicas, empleados de Sanidad, vistas de Aduanas, jefes de Fomento y otras oficialías, siempre cerca del poder, gracias a una bien manejada red de provechosos contactos. Con acerba ironía proclama Galdós su disgusto: “La recomendación es entre nosotros una segunda Providencia; equivale a lo que otros pueblos menos expedientescos llaman suerte, fortuna. Por ella se puede llegar a cumbres altísimas; por ella se abren caminos que hallan cerrados el trabajo y el talento” (221). Esta familia demuestra cómo es posible mantenerse coleando en aguas más nobles. Ni que decir tiene, ese estilo de vida tiene sus servidumbres, y sobre todo sus costes. Para guardar el buen parecer, la familia gasta su dinero en innumerables vestidos de gala para las chicas, entradas para el teatro y viajes, todo ello con el deliberado fin de mimetizarse con el ambiente aristocrático. Aquí el tono moralizante de Galdós supera incluso al del mismo Veblen, atajando el conato de una incipiente indagación mediante el sencillo expediente de dar por garantizado que a esas alturas a nadie le va a sorprender lo más mínimo la aparente contradicción de un gasto tan injustificable:

---

<sup>12</sup> Estas palabras nos recuerdan aquel célebre adagio popular ruso con que Gógol encabezaba *El Inspector* (1836): “No culpes al espejo si tu rostro es deforme”.

Sumando su sueldo con el sueldo de los pececillos, el total no alcanzaba, con las mermas del descuento, a seis mil duros. Problema: ¿por qué misteriosas alquimias pasaba esta cantidad para alimentar las siguientes partidas: casa de diez y ocho mil reales, buena mesa, estreno constante de ropa por todos los individuos de la familia, lujosos vestidos de baile para las niñas, landó, palco a primer turno al Teatro Real, excursiones a los otros teatros, viajes de verano, imprevistos, etc...? Aun suponiendo doble el activo por lo que don Manuel percibía de algunas compañías de ferrocarriles, quedaba la mitad del gasto en el aire. Pero estos rompecabezas, que en tiempos pasados preocupaban algo a los vagos, amigos de averiguar vidas ajenas, ya, por ser de todos los momentos, han llegado a parecer cosa natural y corriente. Familiarizada la sociedad con su lepra, ya ni siquiera se rasca, porque ya no le escuece (223).

Veblen dirá que en general el gasto ostensivo tiene fines cuasi naturales, como de intimidación —un poco como en la naturaleza el propio Darwin observó, casi a disgusto, el fenómeno de la selección sexual—, pero es interesante que entre sus inagotables manifestaciones destacó justamente la ostentación en la indumentaria, por razones de simplicidad, de inmediatez en su efecto: “[...] el gasto en el vestir tiene, sobre la mayor parte de los demás métodos, la ventaja de que nuestro atavío está siempre de manifiesto y ofrece al observador una indicación de nuestra situación pecuniaria que puede apreciarse a primera vista” (1988:160).

Los Pez son, al fin y al cabo, reconocidamente y en su mayoría, una familia de holgazanes, que “bostezaban en la oficina” (226); el mismo Joaquín no posee otro mayor defecto que “la debilidad, deplorable incuria para defenderse del mal, dejadez de ánimo y ausencia completa de vigor moral” (229). Y de nuevo se presenta aquí la ocasión para dejar que se desarrolle la pérdida de realidad en Isidora, a quien Joaquín Pez causa una impresión bien distinta de lo que siente el lector que ha sido informado de esas lacras. Por otro lado, Galdós tiene muy buen cuidado de evitar que tomemos su fascinación por una cosa imposible; todo lo contrario, estaba basada en un aspecto realmente encantador del personaje:

Tenía toda la belleza que es compatible con la dignidad del hombre, y a tales perfecciones se añadían un aire de franqueza, una agraciada despreocupación, o sí se quiere más claro, una languidez moral muy simpática a ciertas personas, una cháchara frívola, pero llena de seducciones, y por último, maneras distinguidísimas, humor festivo, vestir correcto y con marcado sello personal, y todo lo que corresponde a un tipo de galán del siglo XIX, que es un siglo muy particular en este ramo de los galanes (229).

La ingenuidad de Isidora, sin alcanzar a justificarse ante cualquier persona razonable, no resulta completamente absurda, sino más bien coherente con su contumaz ignorancia

de la realidad. Con la misma fina ironía nos la presenta Galdós, escasa de criterio, deslumbrada por lo superficial, por la fachada exterior y visible, que la hace avergonzarse de sí misma, de su manera de vestir, por no estar a la altura de este hombre:

Pasada la primera impresión de las noticias, lo que dominó en el espíritu de la joven fue la vergüenza de que Joaquín, tan admirador de ella, la viese mal vestida. Había estado dos horas arreglándose para disimular su mala facha. Venía compuesta con galana sencillez, respirando aseo y coquetería; pero todo el aseo del mundo, toda la gracia y sencillez no podían disimular la fea catadura del descolorido traje, ni menos, ¡y esto era lo más atroz!, la desgraciadísima vejez y mucho uso de las botas, que no sólo estaban usadas y viejas, sino ¡rotas! Lo que Isidora padecía con esto no es decible. Cuidadosamente escondía bajo las faldas sus pies, tan pequeños como mal calzados, para que Joaquín no se los viera (234).

Joaquín e Isidora tienen mucho en común; ambos están entre medio de dos mundos: el de su triste realidad, pobre y mísero, y el de la aristocracia, a la que ambos creen pertenecer: “Nuestras dos almas han simpatizado, porque son similares. Tú como yo fuiste educada en la idea de igualar a los superiores” (424). No obstante, mientras que Joaquín malbarata todas las oportunidades que le ha proporcionado el título de Marqués de Saldeoro y acaba en la miseria, Isidora nunca se cansa de buscar la escalera a su ascenso social.

Durante el periodo de protección de su segundo amante, Isidora cambia su manera de vestir. La fortuna de Botín le da acceso al mundo que ella tanto anhela, permitiéndole comprar vestidos lujosos. Con ello, según sus cálculos, debería bastar para ser considerada una dama. Sin embargo, sus maneras la delatan, y Galdós nos transmite de forma tan sutil como sintética la forma en que paulatinamente las gentes comprendían la contradicción entre sus lujosos vestidos y la verdadera persona que envolvían:

Su traje realizaba el difícil prodigio, no a todas concedido, de unir la riqueza a la modestia, pues todo en ella era selecto, nada chillón, sobrecargado ni llamativo. Llevaba en su cara y en sus maneras la más clara ejecutoria que se pudiera imaginar, y por dondequiera que iba hacía sombra de blasones. Y sin embargo, por desgracia suya, empezaba a ser conocida, y cuantos la encontraban sabían que no era una lady. ¡Dama por la figura, por la elegancia, por el vestido!... Por el pensamiento y por las acciones, ¿qué era?... La sentencia es difícil (340-341).

Cuando Botín descubre que Isidora malgasta su dinero en caprichos y que además le engaña con Joaquín Pez, le hace quitarse el vestido delante de él y devolvérselo; el que lleva puesto y todos los demás. El acto no solamente es odioso por lo que significa de cruel humillación, sino que condensa la precaria garantía que Isidora podía depositar en su estra-

tegia, pues de un golpe le arrebató su imaginario estatus social, devolviéndola a sus humildes orígenes. Despojada de ropa, quedándose en enaguas, Isidora todavía conserva su orgullo, y se marcha con su ropa vieja, arrojando toda aquella petulante alta costura al suelo:

Apartó los ojos de la despojada imagen que delante tenía, y para verla lo menos posible, levantóse, y con atención de prendero avaro, abrió el armario de luna y las gavetas de la cómoda, entró en la alcoba, registró todo como un curial que embarga o inventaría. Isidora en tanto arrojaba las preciosas botas en medio del gabinete, y después hacía lo mismo con su peineta (360).

Isidora extrae una lacerante enseñanza de esta escena: empieza a darse cuenta de que todo lujo tiene su precio, y de que cuando no vive a expensas de sus amantes se queda muy a menudo “en enaguas” (359). Acostumbrada a un estilo de vida que pierde cada vez que un amante la abandona, y puesto que jamás contempla la posibilidad de ponerse a trabajar, la única opción que le queda para poder subsistir es vender sus vestidos. Galdós aprovecha esta ocasión muy ingeniosamente ofreciendo al lector una metáfora gastronómica de doble sentido, según la cual Isidora debe “desnudarse para comer”, es decir que debe vender los vestidos y seducir a otros hombres económicamente bien situados para convertirlos en sus amantes:

Isidora, para atender a las apremiantes necesidades de cada día, empezó a despojarse de su ropa. No era la primera vez que tenía que desnudarse para comer. Poco a poco los vestidos fueron pasando de la cómoda a la cocina, por conducto de las prenderas. Últimamente, en un triste y húmedo día de octubre, se comieron el sombrero de paja de Italia. ¡Era el último plato! (376).

Una escena culminante es aquella en que Eponina, la modista que confecciona los lujosos vestidos de las damas aristocráticas, pide a Isidora que se quite el que se está probando, porque lo moja con sus lágrimas. Este momento marca un despertar de la protagonista: “Isidora se da cuenta de que tanto su modo de vivir como el vestido de baile es prestado. No le pertenece nada —ni su vida, ni su ética” (Hoffman, 2004:127). A partir de este momento, también su declive moral y social permanece estrechamente vinculado con su manera de vestir. Hacia el final de la novela, en el capítulo dramatizado, Isidora hace la siguiente confesión a Joaquín: “ISIDORA. (*Sentándose fatigada.*) La miseria, hijo, me espanta. No tengo un vestido decente que ponerme... ¿Pues y tú? ¡Y a esto llaman vivir!...” (417). Hundidos en la miseria, llegan ambos a la misma conclusión: “La miseria es enemiga del alma humana. Con ella no es posible el talento, ni los afectos, ni la amistad, ni el arte, ni la

dignidad, ni nada. Es la forma sintética del mal” (417). Isidora reflexiona ahora hasta con cierta hondura, diciéndose a sí misma que “[l]a decencia del vestir, la delicadeza en el comer, el aseo y las comodidades, que son tan necesarias a ciertas personas como el aire y la luz, nos matan el alma...” (421-422).

Finalmente, cuando se junta con su último amante, *Gaitica*, de dudosa procedencia, su caída tanto física como moral es tan notoria que Emilia Relimpio no tiene dificultad en describírsela claramente a Miquis, incidiendo significativamente en la degradación de su vestuario:

Y parece que va descendiendo, que cada día baja un escaloncito. La primera vez parecía una gran señora: traía un vestido de gro negro y un sombrero, que ya, ya... Poco después venía vestida de merino y con mantilla, algo desmejorada la cara. A la semana siguiente me pareció que su traje tenía algunas manchas, y sus botas algunos agujeros. Por fin el lunes de la semana pasada vino muy pálida y quejándose del pecho, con la voz ronca. El sábado creí observar en su cara algunos cardenales, y traía una mano liada. Ayer, señor doctor, vino con pañuelo a la cabeza, con bata de percal, zapatillas, la voz muy ronca, y lo más salado de todo fue... que me pidió dos reales... Debe de andar mal. Como siempre... ¡qué carácter y qué vida! (484-485).

A través del atuendo Galdós plasma la superficialidad de una sociedad materialista que cifra sus valoraciones en la simple apariencia; pero es de destacar la especial importancia que en esa época parecía tener el calzado. Emma Martinell sostiene que “[e]n esa época en Madrid la mujer no muestra su pierna; bajo el borde de los trajes asoman sus pies, primorosamente calzados. Parece que gran parte del atractivo femenino reside en esa zona del cuerpo, apenas entrevista. Zona a la que se asocian connotaciones eróticas” (1986:115). Deslizar el simbolismo de los pies o los zapatos al territorio del erotismo es posiblemente el efecto de una infundada obsesión que hunde sus raíces en un desacreditado freudismo; lo que en cambio resulta incontestable es que la preocupación por el calzado obedecía a los mismos explícitos motivos sociales que hemos considerado en el caso del vestido; y dado que los motivos eróticos no son en absoluto ni “simbólicos” ni “latentes”, sino francamente presentes en toda la historia, no hay necesidad de buscarlos donde no se hallan; porque, además, eso conlleva el tremendo error de olvidar que las motivaciones, ya sean deliberadas o inconscientes, de la protagonista son del orden del prestigio social, y no del orden de la psicopatología sexual:

Miróse mucho al espejo y se puso el velo. ¡Bien, bien! Su dignidad, su hermosura, su derecho mismo, resplandecían más en la decencia correcta y limpia de su vestido negro. Miróse luego

a los pies. ¡Bien, muy bien! Admirablemente calzada, aunque sin lujo, completaba su personalidad con la decencia de las botas, parte tan principal del humano atavío, que por ella quizás se dividen las clases sociales (261).

Se nos ha dejado entrever en varias ocasiones la obsesión de la protagonista con sus zapatos, cuando los esconde delante del estudiante de medicina Miquis o de su primer amante Joaquín Pez. Simbólicamente, representan la materialización de un sueño inalcanzable, el de escapar de su condición y convertirse en marquesa: “Sacudiré la tierra que se haya pegado a las suelas de mis botas, y diré: «Ya no más, ya no más lodo de las calles»” (421). El hecho de que sus zapatos le vayan grandes, sean viejos o estén rotos acusa su verdadera procedencia, la que intenta camuflar con los vestidos. Algo parecido le ocurre a Emma Bovary en la novela homónima de Flaubert; en su intento de disimular sus orígenes de campesina, se lima continuamente las uñas y las baña en agua con limón para que parezcan más blancas:

Elle s’acheta un prie-Dieu gothique, et elle dépensa en un mois pour quatorze francs de citrons à se nettoyer les ongles; elle écrivit à Rouen, afin d’avoir une robe en cachemire bleu; elle choisit chez Lheureux la plus belle de ses écharpes; elle se la nouait à la taille par-dessus sa robe de chambre; et, les volets fermés, avec un livre à la main, elle restait étendue sur un canapé dans cet accoutrement (1951:404-405).

Pero la delatan sus manos arrugadas y quemadas por el sol, como los zapatos a Isidora. Asimismo, mientras que Isidora intenta esconder los pies mal calzados bajo sus vestidos, Madame Bovary encubre sus manos en guantes blancos, dejando intuir la forma de sus cuidadas uñas:

Sur la ligne des femmes assises, les éventails peints s’agitaient, les bouquets cachaient à demi le sourire des visages, et les flacons à bouchon d’or tournaient dans des mains entrouvertes dont les gants blancs marquaient la forme des ongles et serraient la chair au poignet. Les garnitures de dentelles, les broches de diamants, les bracelets à médaillon frissonnaient aux corsages, scintillaient aux poitrines, bruissaient sur les bras nus (1951:336-337).

Al final de la novela, Isidora se encuentra descalza: “Hemos dicho que Augusto volvió a la casa de Isidora. Encontróla en el estado más deplorable, sentada en un rincón del cuarto, tras un sofá viejo, los pies desnudos, el vestido muy a la ligera, encorvada sobre sí misma, en desorden el precioso cabello” (493). Despojada de su calzado y disuelta su quimera aristocrática, se entrega a un definitivo abandono material que la conduce a un irremediable hundimiento moral. Del mismo modo, cuando Emma pierde todas las ilusiones, las uñas rotas tras cerrar detrás de sí la puerta indican el final de la heroína:

Elle sortit. Les murs tremblaient, le plafond l'écrasait; et elle repassa par la longue allée, en trébuchant contre les tas de feuilles mortes que le vent dispersait. Enfin elle arriva au saut-de-loup devant la grille; elle se cassa les ongles contre la serrure, tant elle se dépêchait pour l'ouvrir. Puis, cent pas plus loin, essoufflée, près de tomber, elle s'arrêta. Et alors, se détournant, elle aperçut encore une fois l'impassible château, avec le parc, les jardins, les trois cours, et toutes les fenêtres de la façade (1951:577).

A modo de recapitulación, cabe decir que mediante el atuendo se puede trazar la trayectoria de subidas y bajadas de la protagonista en el camino de materializar su sueño de ser noble. Su caída moral es rotunda; su desengaño de la creencia en que el atuendo puede garantizar una posición social es puramente negativo, no hace sino hundirla en el puro abandono, en la pura claudicación: “Que la sociedad para arriba y la moral para abajo... a hacer puñales” (490). Su amigo Miquis intenta hacerle ver la realidad, sin éxito:

Aquí, en días de fiesta, verás a todas las clases sociales. Vienen a observarse, a medirse y a ver las respectivas distancias que hay entre cada una, para asaltarse. El caso es subir al escalón inmediato. Verás muchas familias elegantes que no tienen qué comer. Verás gente dominiguera que es la fina crema de la cursilería, reventando por parecer otra cosa. Verás también despreocupados que visten con seis modas de atraso. Verás hasta las patronas de huéspedes disfrazadas de personas, y las costureras queriendo pasar por señoritas. Todos se codean y se toleran todos, porque reina la igualdad. No hay ya envidia de nombres ilustres, sino de comodidades. Como cada cual tiene ganas rabiosas de alcanzar una posición superior, principia por aparentarla. Las improvisaciones estimulan el apetito. Lo que no se tiene se pide, y no hay un solo número uno que no quiera elevarse a la categoría de dos. El dos se quiere hacer pasar por tres; el tres hace creer que es cuatro; el cuatro dice: «Si yo soy cinco», y así sucesivamente (137).

Miquis resume en estas palabras ese rasgo universal de la sociedad burguesa que años más tarde Veblen llamaría *derroche ostensivo*. Por más discutible o parcial que se considere la sociología de Veblen, no puede negarse que proporciona argumento suficiente para comprender la conducta de Isidora como no totalmente anómala —salvo por la exagerada pérdida de realidad en su caso particular—; al fin y al cabo, no se diferencia de la actuación de los demás miembros de la sociedad burguesa, y quizá incluso responde a instintos de la especie. Es imposible exagerar la intensidad que esta conducta adquiere cuando se ejerce en la vestimenta:

[...] la exigencia del costo elevado está tan profundamente engranada en nuestros hábitos mentales en materia de vestido que cualquier cosa que no sea un atavío costoso nos resulta instintivamente odiosa. Sin reflexión o análisis sentimos que lo barato es indigno. «Un traje barato hace a un hombre barato.» En materia de vestido se siente la verdad de la expresión «barato y malo» aun con menos atenuaciones que en otras direcciones de consumo. [...] Hasta cierto punto, encontramos que las cosas son bellas —y útiles— en proporción a su costo (Veblen, 1988:160–161).



La función del atavío costoso no reside solamente en mostrar la pertenencia a una clase superior, sino que además debe expresar muy sensiblemente su aristocrática hostilidad a lo útil; sus lujosos rasgos deben corroborar la incompatibilidad con cualquier trabajo provechoso, dificultando un movimiento libre; su función primordial es simplemente la de hacer bien perceptible el ocio en que vive su propietario, completamente ajeno a todo esfuerzo físico, a toda tarea productiva, una función que Veblen distingue como “el principio del ocio ostensible” (1988:165).

En consecuencia y en términos darwinianos, Isidora, mediante su atuendo, no hace sino obedecer al principio de la selección sexual, ejercitando la función de hembra en busca de un macho adecuado para la mejor preservación de su descendencia. Pero no se trata solo ni principalmente de instinto natural o de atavismo, sino que la elección viene además sujeta a unas condiciones sociales, culturales, y ha de orientarse entonces en el sentido de garantizar una posición más ventajosa para los descendientes (Miller, 2000). La causa de que esta actitud, al parecer tan natural como culturalmente “justificable”, lleve en este caso al fracaso, reside en la fantasiosa ingenuidad de la protagonista. La fascinación de Isidora por las falsas apariencias se cobra el precio más alto: el completo deterioro de su estado moral. De este modo, Galdós expresa sus preocupaciones sobre el valor real de la moral dentro de la sociedad en la que vive.

### 5.2.3. VESTIMENTA: ESTUDIO CONTRASTIVO

Hemos podido ver que la función social del vestido adquiere una significativa relevancia en ambas novelas, sobre todo proporcionando importantes indicios sobre las tendencias actitudinales de los personajes. Se trata de dos casos en que se vuelve muy evidente la fuerza comunicativa y cultural que Poyatos otorga en general a la vestimenta, al incluirla entre los culturemas terciarios derivados de primer orden, dentro de la modalidad comunicativa visual (1994a:41). Y como también sostiene Knapp (1982), la función que cumple la ropa de los personajes es múltiple, lo que igualmente hemos comprobado.

En *L'Assommoir* se contempla el atuendo característico de la clase social que protagoniza la novela: obreros y obreras llevan sus sencillos ropajes como signo identificador de su grupo social, a menudo desgastados y repetidamente reparados, porque la miseria en la que viven no les permite comprarse otras piezas nuevas. Gervaise aparece como una buena ama de casa, que procura mantener a su familia limpia y bien arreglada. Sabe restaurar las piezas

rotas y recoser vestidos viejos para que parezcan nuevos. Y hasta su profesión de lavandera viene a recalcar su inclinación a la limpieza, y a mantener su hogar mediante un trabajo digno y moralmente pulcro. Sin embargo, los acontecimientos desventurados como el accidente de Coupeau la llevan a abandonarse a la pereza y a la holgazanería, a no cuidar de la ropa propia, ni de sí misma, y finalmente tampoco hacer bien su trabajo. Ese paulatino trayecto hacia la suciedad acompaña metafóricamente también su caída en el desorden, su degradación tanto física como moral.

En cambio, la protagonista de *La desheredada* sufre una clara necesidad de autoafirmación, que persigue realizar mediante su atuendo, distinguiéndose de los pobres. Esta autonegación de sus orígenes humildes, alimentada por la fábula de ser noble, es la raíz de su perpetua oscilación en la manera de vestir, entre los atuendos lujosos en los períodos en que es mantenida por sus amantes y la ropa más humilde cuando se le acaba el dinero. Su desquiciada aversión al trabajo le impide procurarse semejantes lujos por sí misma, y a medida que se degrada económica y moralmente, su atuendo sigue un camino paralelo.

Por otro lado, es comparable su manera de salir de la miseria mediante mejores ropas y ayuda masculina con la similar conducta de la hija de Gervaise, Nana. El traje con cola y el sombrero de plumas que esta luce al final de la novela son explícitas muestras de distinción respecto a los patrones del barrio Goutte-d'Or, donde ninguna obrera viste así. Gervaise decide no tolerar estos lujos, persuadida de que la ascensión social es simplemente imposible; y esa es justamente la tesis que el propio Zola mantiene y que vertebra toda su fábula. Por el contrario, observamos que en *La desheredada* sí es posible, hasta un determinado punto, el logro de cierta prosperidad, por precaria que sea, gracias a un adecuado uso del atuendo. Aquí apreciamos también, parcialmente, esa ya apuntada diferencia entre el determinismo francés y el español, siendo este último mucho menos rígido, al permitir una relativa y limitada movilidad social.

### 5.3. MEDIO

#### 5.3.1. LE MILIEU ZOLIEN: “LA MISÈRE NOIRE DES TEMPS HUMIDES”

*C'est ce qui fait de son œuvre la plus extraordinaire somme de “choses vues” qu'offre le roman français du XIX<sup>e</sup> siècle; c'est le roman du “voir”, et du “savoir”, aux dimensions de l'encyclopédie (Mitterand, 2002:37).*

Rien n'est si important dans les romans naturalistes que le milieu. Les auteurs de ce mouvement attribuent au milieu le rôle clé pour le développement de leurs personnages. Par milieu on comprend un ensemble de conditions diverses comme par exemple: matérielles, morales, psychologiques ou encore sociales. Cet ensemble qui constitue l'environnement d'une personne y détermine son comportement et son développement. Dans les romans naturalistes, tout événement ou objet (robes, meubles) devient un sujet littéraire d'une signification particulière qui aide à construire et à donner une cohérence à l'histoire du héros ou de l'héroïne. Nous traiterons dans cette section tous les éléments qui composent le milieu et déterminent sensiblement le développement de l'action dans *L'Assommoir*.

On a déjà dit, dans la section théorique, que l'écrivain naturaliste utilise la méthode expérimentale pour observer comment le déterminisme social et biologique s'impose sur le destin de l'individu qui est situé dans un milieu défini. Dans *L'Assommoir*, il s'agit du milieu ouvrier qui héberge Gervaise, l'héroïne du roman, et où l'on peut examiner le déroulement de sa vie condamnée à la misère et à l'alcoolisme. Le monde du travail des ouvriers parisiens, le paysage urbain de la capitale française, ainsi que les tares physiques et psychologiques que Gervaise hérite de son père, sont les irréfutables conditions qui d'abord déterminent irréfutablement le destin de l'héroïne.

Dans cet œuvre, Zola présente avec des descriptions analytiques le milieu qui enveloppe les personnages et qui les caractérise. Il s'agit de déterminer l'habitat dans lequel le sujet défini sera observé, d'accord avec ce qui expliquera le même Zola par l'analogie avec l'entomologie:

Décrire n'est plus notre but; nous voulons simplement compléter et déterminer. Par exemple, le zoologiste qui, en parlant d'un insecte particulier, se trouverait forcé d'étudier

longuement la plante sur laquelle vit cet insecte, dont il tire son être, jusqu'à sa forme et sa couleur, ferait bien une description; mais cette description entrerait dans l'analyse même de l'insecte, il y aurait là une nécessité de savant, et non un exercice de peintre. Cela revient à dire que nous ne décrivons plus pour décrire, par un caprice et un plaisir de rhétoriciens. Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province; et, dès lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau ou de son cœur, sans en chercher les causes ou le contrecoup dans le milieu. De là ce qu'on appelle nos éternelles descriptions (Zola, 1890:228).

Le milieu est donc crucial et inséparable de l'homme, parce qu'il définit sa propre condition, son propre être, tout en exerçant une influence directe sur lui. D'autre part, il est vrai que l'homme, moyennant ses actions, modifie aussi le milieu, et on peut ainsi parler d'une relation réciproque. Influencé par Claude Bernard (1865), Zola applique la théorie de la médecine expérimentale sur l'art d'écrire et il conçoit le milieu comme ce qui déterminera en premier l'action des personnages dans le roman: "[l]'homme n'est pas seul, il vit dans une société, dans un milieu social, et dès lors pour nous, romanciers, ce milieu social modifie sans cesse les phénomènes" (Zola, 1890:19).

Dans *L'Assommoir*, le culturème basique est clairement urbain: Paris. Et les effets de la grande ville qui se laissent sentir sur les personnages sont nuisibles. D'après Butler, Paris devient une évocation mythique "conçu comme un monstre ayant le goût inassouvi de la chair humaine" (1983:63). Dans le roman, en effet, la capitale acquiert les traits d'une prodigieuse hydre qui dévore les ouvriers:

Par moments, un ouvrier s'arrêtait court, rallumait sa pipe, tandis qu'autour de lui les autres marchaient toujours, sans un rire, sans une parole dite à un camarade, les joues terreuses, la face tendue vers Paris, qui, un à un, les dévorait, par la rue béante du Faubourg-Poissonnière (378).

Ainsi, Zola fait de Paris un personnage de plus. C'est un être qui possède une force destructive pour ses habitants étourdis. "Zola leaves us with the idea that the city is in part responsible for misfortune and degradation", écrit Cornell (1964:110). En plus, il faut considérer que la ville souille l'esprit des héros qui viennent en cherchant une meilleure vie. Pour Cornell, Gervaise et d'autres protagonistes similaires dans la série *Les Rougon-Macquart* (1871-1893) deviennent "spiritual foreigners in the metropolis" (1964:110); cela veut dire qu'ils ne s'adaptent jamais à la grande ville, laquelle finalement les engloutit.

Le culturème primaire relatif au milieu où Gervaise agit correspond à la périphérie de Paris. C'est une banlieue ouvrière où habitent les pauvres: le quartier de Goutte-d'Or. Ses

rues deviennent le territoire de Gervaise avec des frontières invisibles mais jamais dépassées, sauf à l'occasion spéciale du jour de son mariage avec Coupeau dont on parlera plus tard. Zola décrit ce quartier avec une précision admirable:

On cite, comme preuve de cette fidélité, la documentation énorme amassée par Zola, surtout pour les grands morceaux descriptifs. Cependant ce sont ces documents, ces descriptions mêmes, qui trahissent une combinaison de perception sélective et de manipulation d'ordre symbolique, qui démentent le masque du reportage impartial. Loin de limiter à quelques modifications des qualités secondaires, comme les couleurs par exemple, ces distorsions touchant à la topographie, à l'essentiel des attributs et des rapports spatiaux, se révèlent plus étendues, plus systématiques, plus significatives qu'on ne l'aurait cru (Laurey, 1993:83).

Il est vrai que Zola a visité le quartier plusieurs fois et qu'il a élaboré des croquis et des plans pour rester fidèle à la réalité. Néanmoins, il n'est pas moins vrai que l'auteur ne craint pas de modifier ce qu'il faut pour exprimer avec plus de précision la conjonction des caractères et actions avec les motifs ambiants, ou mieux, il ne s'agit pas de modifier, mais de sélectionner les aspects dont la description permet d'introduire une suggestion délibérée et signifiante, c'est-à-dire consistant avec l'esprit et l'action des personnages; en effet, comme l'observe Laurey, il y a des fois où Zola dérange le vrai ordre des endroits avec des buts littéraires et poétiques: "[...] ce plan, loin d'être un document complet et immuable, était sujet aux lois de la sélectivité, de la manipulation et du dynamisme qui régissent le processus créateur plutôt qu'imitateur de Zola" (1993:85). En définitive, la force créative gagne à la méthode analytique et précise consacrée dans *Le roman expérimental* (1880), afin d'obtenir l'effet artistique désiré:

Dans les notes qui décrivent la Grande Maison, Zola insiste sur des traits qui donnent une impression de mélancolie et de sombre pressentiment, sur les aspects de l'immeuble qui pourrait en faire un symbole de l'atmosphère déprimante du quartier: la façade qui donne sur la rue est "toute noire, nue, sans sculptures"; les fenêtres dans cette façade ont "des persiennes noires, mangées et où des lames manquent"; les quatre façades qui donnent sur la cour intérieure sont "nues, trouées de fenêtres noires, sans persiennes"; et il y a un côté de cette cour "où le soleil ne vient pas" et qui est, par conséquent, toujours noir et humide (Laurey, 1993:84).

La description de la Grande Maison, le logement plus important que Gervaise habite au cours de l'histoire, se subordonne à l'impression générale du milieu, mais aussi à l'esprit de l'héroïne. Si la maison inspire mélancolie, c'est parce que Gervaise la ressent elle-même. En outre, cette atmosphère émotionnelle que transmet cette description on dirait qu'acquiert la fonction d'une sorte de présage du malheur qu'elle souffrira après y déménager.

Il faut préciser que tous les logements où Gervaise demeure correspondent aux cultures secondaires qui évoluent au fil de l'histoire et dont le sens et la fonction se rattachent directement au bonheur de l'héroïne. On peut dire que la progression de ses logements prend la valeur symbolique "qui devrait contribuer à souligner les thèmes du roman" (Laurey, 1993:88). Au début du roman, on trouve Gervaise dans sa chambre de l'hôtel Boncœur dont l'état déplorable coïncide avec l'esprit de Gervaise qui attend le père de ses enfants après avoir passé toute une nuit blanche:

Et, lentement, de ses yeux voilés de larmes, elle faisait le tour de la misérable chambre garnie, meublée d'une commode de noyer dont un tiroir manquait, de trois chaises de paille et d'une petite table grasseuse, sur laquelle traînait un pot à eau ébréché. On avait ajouté, pour les enfants, un lit de fer qui barrait la commode et emplissait les deux tiers de la pièce. [...] C'était la belle chambre de l'hôtel, la chambre du premier, qui donnait sur le boulevard (375-376).

La chambre où Gervaise habite contient seulement ce qui est nécessaire pour vivre, sans luxe. Elle n'est pas décorée, il y a juste des meubles pour laisser les vêtements, des chaises pour s'asseoir, une table pour manger et un lit pour dormir. "La description du milieu de *L'Assommoir* est commandée par la perspective de Gervaise dont les dimensions sont à la fois intérieures et extérieures" (Butler, 1983:61). En effet, souvent le narrateur souligne les émotions de Gervaise au moyen d'une sorte d'écho, d'accompagnement sentimental ou de projection dans l'immeuble. Après l'abandon de Lantier, la pièce "renforce la désolation et le sentiment d'abandon", et l'extérieur de l'hôtel Boncœur avec "son aspect lépreux reflète bien la misère de l'intérieur" (*ibid.*).

Après son mariage avec Coupeau, Gervaise peut quitter l'hôtel Boncœur et emménager dans une maison meilleure, parce que tous deux travaillent:

Et ils eurent enfin une trouvaille, une grande chambre, avec un cabinet et une cuisine, rue Neuve de la Goutte-d'Or, presque en face de la blanchisseuse. C'était une petite maison à un seul étage, un escalier très raide, en haut duquel il y avait seulement deux logements, l'un à droite, l'autre à gauche; le bas se trouvait habité par un loueur de voitures, dont le matériel occupait des hangars dans une vaste cour, le long de la rue. (464).

Cette maison où Gervaise accouche de Nana et où elle connaît les Goujet est plus grande et mieux meublée. Au lieu de la "misérable chambre" de l'hôtel Boncœur, ils ont "une grande chambre", meublée avec une commode que Gervaise "trouvait belle, solide, l'air sérieux" (465), bien différente de celle-là "dont un tiroir manquait", et "[q]uant à grande

chambre, elle était leur orgueil. Dès le matin, ils fermaient les rideaux de l'alcôve, transformée en salle à manger, avec la table au milieu, l'armoire et la commode en face l'une de l'autre" (*ibid.*). En plus, le fait d'être propriétaires et de posséder leurs propres meubles les élève dans l'échelle sociale: "C'était pour eux comme une entrée sérieuse et définitive dans la vie, quelque chose qui, en les faisant propriétaires, leur donnait de l'importance au milieu des gens bien posés du quartier" (464).

Mais l'ambition de Gervaise d'ouvrir sa boutique de blanchisseuse fait que le couple emménage dans la Grande Maison dont Laurey (1993) a parlé et où résident aussi les Lorilleux, les beaux-parents de Gervaise. Il n'est pas fortuit qu'on traite le bâtiment avec une spéciale attention et détail, parce qu'à nouveau on trouve ici une sorte de présage. Quand Gervaise regarde l'immeuble pour la première fois, il ressemble à un être vivant monstrueux:

La maison paraissait d'autant plus colossale qu'elle s'élevait entre deux petites constructions basses, chétives, collées contre elle; et, carrée, pareille à un bloc de mortier gâché grossièrement, se pourrissant et s'émiettant sous la pluie, elle profilait sur le ciel clair, au-dessus des toits voisins, son énorme cube brut, ses flancs non crépis, couleur de boue, d'une nudité interminable de murs de prison, où des rangées de pierres d'attente semblaient des mâchoires caduques, bâillant dans le vide (413-414).

La maison donne l'impression de vouloir engloutir une Gervaise éblouie par l'ambition. Elle ignore tous les avertissements qui soulignent l'air négatif de l'immeuble: les bruits qui sortent des différents appartements, la crasse et, surtout, les odeurs: "elle respirait cette odeur fade des logis pauvres, une odeur de poussière ancienne, de saleté rance; mais, comme l'âcreté des eaux de teinture dominait, elle trouvait que ça sentait beaucoup moins mauvais qu'à l'hôtel Boncœur" (416). Ces descriptions suggèrent fortement une catastrophe à venir; et la deuxième impression de Gervaise n'était pas mieux: "En revenant de chez les Lorilleux, Gervaise retrouve l'immeuble, après la tombée de la nuit, plus noir et plus silencieux, les odeurs plus fortes. La triste visite chez les Lorilleux vient s'ajouter à l'ambiance sinistre de l'immeuble pour augmenter les craintes de Gervaise" (Butler, 1983:65).

Il faut souligner qu'au fur et à mesure que les Coupeau déménagent dans des maisons plus grandes, le risque de tout perdre augmente aussi. Le logement dans la Grande Maison où se situe la boutique est complètement conditionné par la diligence et l'assiduité du couple dans le travail, de sorte qu'après l'accident de Coupeau et à mesure que Gervaise

s'abandonne à la paresse, tout subit un effondrement progressif qui se reflète dans l'image que donne de sa boutique:

On n'aurait pas reconnu cette belle boutique bleue, couleur du ciel, qui était jadis l'orgueil de Gervaise. Les boiseries et les carreaux de la vitrine, qu'on oubliait de laver, restaient du haut en bas éclaboussés par la crotte des voitures. Sur les planches, à la tringle de laiton, s'étaient étalées trois guenilles grises, laissées par des clientes mortes à l'hôpital. Et c'était plus minable encore à l'intérieur: l'humidité des linges séchant au plafond avait décollé le papier; la perse pompador étalait des lambeaux qui pendaient pareils à des toiles d'araignée lourdes de poussière; la mécanique, cassée, trouée à coups de tisonnier, mettait dans son coin les débris de vieille fonte d'un marchand de bric-à-brac; l'établi semblait avoir servi de table à toute une garnison, taché de café et de vin, emplâtré de confiture, gras des lichades du lundi. Avec ça, une odeur d'amidon aigre, une puanteur faite de moisi, de grailon et de crasse. Mais Gervaise se trouvait très bien là-dedans. Elle n'avait pas vu la boutique se salir; elle s'y abandonnait et s'habituaient au papier déchiré, aux boiseries graisseuses, comme elle en arrivait à porter des jupes fendues et à ne plus se laver les oreilles. Même la saleté était un nid chaud où elle jouissait de s'accroupir. Laisser les choses à la débandade, attendre que la poussière bouchât les trous et mit un velours partout, sentir la maison s'alourdir autour de soi dans un engourdissement de fainéantise, cela était une vraie volupté dont elle se grisait. Sa tranquillité d'abord; le reste, elle s'en battait l'œil (643-644).

La saleté extérieure de la boutique avec les fenêtres aspergées de boue concorde avec l'état physique de Gervaise qui a commencé "à porter des jupes fendues et à ne plus se laver les oreilles". L'intérieur de la boutique, pleine d'humidité, d'odeurs pénétrantes et de toiles d'araignée couvertes de poussière reflète son abandon moral: elle s'est habituée, dit Zola, à cet "engourdissement de fainéantise".

Finalement, quand Gervaise perd la boutique, le couple déménage au sixième étage,<sup>13</sup> dans une chambre très petite, qui d'une certaine manière ressemble à celle de l'hôtel Bon-cœur:

Une chambre et un cabinet, pas plus. Les Coupeau perchaient là, maintenant. Et encore la chambre était-elle large comme la main. Il fallait y faire tout, dormir, manger et le reste. Dans le cabinet, le lit de Nana tenait juste; elle devait se déshabiller chez son père et sa mère, et on laissait la porte ouverte, la nuit, pour qu'elle n'étouffât pas. C'était si petit, que Gervaise avait cédé des affaires aux Poisson en quittant la boutique, ne pouvant tout caser. Le lit, la table, quatre chaises, le logement était plein. Même le cœur crevé, n'ayant pas le courage de se séparer de sa commode, elle avait encombré le carreau de ce grand coquin de meuble, qui bouchait la moitié de la fenêtre (672).

---

<sup>13</sup> Il ne faut pas dire que dans le Paris de l'époque, les étages élevés étaient occupés surtout par des étudiants et les gens pauvres, parce que comme il n'y avait pas des ascenseurs, il fallait monter à pied.



Après quelques mois dans la misère extrême, ils vendent les meubles au Mont-de-Piété et restent dans un appartement vide. Il est impossible d'ignorer la parfaite correspondance entre cette précarité de la chambre et l'état intérieur de l'héroïne:

Couchée sur un tas de paille qui lui sert de lit, Gervaise, en examinant les murs d'une chambre dévorée par le Mont-de-Piété, ne peut guère avoir d'illusions sur la réalité irrévocable de son malheur. L'espoir que fut Coupeau s'est vite dissipé. Sa santé minée, n'ayant plus de volonté pour résister, Gervaise n'arrive pas même à gagner de quoi manger (Butler, 1983:62).

Il est aussi intéressant d'observer le tableau dessiné vers la fin du roman, quand Gervaise, après 20 ans, regarde à nouveau l'hôtel Boncœur, maintenant abandonné et tombant en ruine, fermé par la police. Sa signification est, encore une fois, symbolique, parce que l'hôtel de sa jeunesse devient l'image de sa vie ruinée. Devant l'hôtel, le point de départ d'une vie malheureuse, le cercle vital se ferme. Gervaise passe ses derniers jours dans la niche sous les escaliers, son dernier logement hérité après le père Bru. Elle meurt comme un animal pendant la nuit et est trouvée, toute verte, le lendemain matin.

Après les culturèmes secondaires purement domestiques qui témoignent du bonheur de l'héroïne, il faut aborder des culturèmes secondaires publics qui deviennent essentiels pour le thème principal du roman. Le premier et le plus important, c'est l'assommoir — mot polysémique, ici référé à la taverne, et dont l'importance est suffisamment marquée en prêtant le titre au roman. La taverne est présentée comme un espace vital fermé et asphyxiant, qui est, dans une certaine mesure, responsable de la dégradation de Coupeau et plus tard aussi de celle de Gervaise. À cause de la force destructive de l'alcoolisme, l'assommoir prend le sens de "celui qui tue". Selon Delgado Suárez, la fortune de Gervaise est liée à la taverne de manière directe:

Zola se centra en Gervaise y en el espacio donde la ubica. Mientras se [*sic*] mantenga la sobriedad en la bebida, en la comida y el sexo, mientras se mantenga fiel a tales principios, podrá controlar su vida. Debe imponerse al mundo destructor que la rodea, cuyos negativos valores, como la pereza, el adulterio, la suciedad, el despilfarro, el exceso en la comida y la bebida harán que Gervaise vaya cayendo gradualmente, siendo vencida al final de la obra (2008:122).

À l'espace de la taverne est nettement lié le thème principal du roman: l'alcoolisme. L'alcoolisme était une réalité sociale entre les ouvriers de l'époque, que Zola voulait refléter dans son œuvre. Il donne une image complète des causes tant sociales que scientifiques de cette maladie. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les symptômes de l'alcoolisme sont déjà bien connus, ainsi

que les conséquences sur l'état psychologique des personnes qui en souffrent. Pour Zola, l'alcoolisme est un phénomène en partie héréditaire, en partie causé par la nuisible influence de la grande ville de l'époque, parce que les conditions de vie sous le Second Empire se font chaque fois plus difficiles pour les ouvriers. Cette "hostilité du milieu", comme dit Huertas, vient remplacer partiellement le déterminisme de l'hérédité, mais pas pour le nier, mais plutôt pour le corroborer, en facilitant l'action:

Es precisamente esta hostilidad del medio la verdadera responsable, según el autor de *L'Assommoir*, del alcoholismo y la degradación física y moral de sus personajes, de modo que la herencia biológica, tan trascendental en la obra zoliana, cede buena parte de su importancia al medio y, así, en función del determinismo absoluto de los fenómenos preconizado por el naturalismo, se da a entender, y ahí radica el intento "moralizador" de Zola, que tanto Gervaise Macquart como su marido Coupeau, aunque sujetos a ciertas predisposiciones hereditarias, no hubieran [*sic*] llegado al alcoholismo crónico si el medio y las circunstancias de su vida les hubieran sido algo más favorables (1985:217-218).

Les descriptions de la progression de l'alcoolisme chez Coupeau sont méticuleuses et d'une teneur tout à fait scientifique. Zola s'est documenté chez divers médecins (cf. Huertas, 1985) et dans des livres et des expériences rassemblés pendant la préparation du roman:

Il ne pouvait plus se taper sur le torse, et crâner, en disant que le sacré chien l'engraissait; car sa vilaine graisse jaune des premières années avait fondu, et il tournait au sécot, il se plombait, avec des tons verts de macchabée pourrissant dans une mare. L'appétit, lui aussi, était rasé. Peu à peu, il n'avait plus eu de goût pour le pain, il en était même arrivé à cracher sur le fricot. [...] Il ne riait plus, s'arrêtait court sur le trottoir, étourdi, les oreilles bourdonnantes, les yeux aveuglés d'étincelles. Tout lui paraissait jaune, les maisons dansaient, il festonnait trois secondes, avec la peur de s'étaler. D'autres fois, l'échine au grand soleil, il avait un frisson, comme une eau glacée qui lui aurait coulé des épaules au derrière. Ce qui l'enquiétait le plus, c'était un petit tremblement de ses deux mains; la main droite surtout devait avoir commis un mauvais coup, tant elle avait des cauchemars (694-695).

On peut observer alors le progrès exact de sa maladie par les symptômes décrits par l'auteur: la perte de poids, d'appétit, de la vision et surtout les tremblements et les frissons.

D'ailleurs, le type d'alcool que les ouvriers boivent est aussi important dans le contexte. Selon Huertas, l'eau-de-vie, comme l'alcool distillé, est beaucoup plus préjudiciable que l'alcool fermenté (1985:220). À cause de sa force nocive, l'alambic est présenté comme une bête mythologique animée, "aux longs cols, des serpents descendant sous terre, une cuisine du diable devant laquelle venaient rêver les ouvriers souillard" (404). L'appareil à distiller apparaît plusieurs fois dans l'histoire et c'est toujours avec la connotation monstrueuse d'un monstre qui veut engloutir les personnes:

Elle se tourna, elle aperçut l'alambic, la machine à souler, fonctionnant sous le vitrage de l'étroite cour, avec la trépidation profonde de sa cuisine d'enfer. Le soir, les cuivres étaient plus mornes, allumés seulement sur leur rondeur d'une large étoile rouge; et l'ombre de l'appareil, contre la muraille du fond, dessinait des abominations, des figures avec des queues, des monstres ouvrant leurs mâchoires comme pour avaler le monde (704).

Les autres espaces importants dans le roman, illustratifs du milieu ouvrier, sont la fabrique, l'atelier et le lavoir. Ils correspondent aux culturèmes secondaires intérieurs qui représentent le monde du travail. Zola introduit les ouvriers dans la littérature comme les vrais protagonistes en montrant leurs misères et leurs vices. Les fabriques ainsi que les ateliers sont situés dans des lieux qui reflètent, déjà par leur extérieur, la misère et les conditions vécues dedans:

C'était une rue où elle n'aurait pas demeuré pour tout l'or du monde, une rue large, sale, noire de la poussière de charbon des manufactures voisines, avec des pavés défoncés et des ornières, dans lesquelles des flaques d'eau croupissaient. Aux deux bords, il y avait un défilé de hangars, de grands ateliers vitrés, de constructions grises, comme inachevées, montrant leurs briques et leurs charpentes, une débandade de maçonneries branlantes, coupées par des trouées sur la campagne, flanquées de garnis borgnes et de gargotes louches (526).

Les fabriques de boulons et de rivets, les "hangars" et les "grands ateliers vitrés", ainsi que la forge où travaille Goujet ou le lavoir dans lequel se produit la bagarre de Gervaise avec Virginie, ont en commun la prédominance des machines sur les hommes. Elles deviennent des êtres animés qui se montrent supérieures aux humains par leur force inépuisable.

En outre, il y a des culturèmes secondaires qui ne sont pas propres à la classe sociale décrite. C'est le cas de la visite au musée du Louvre pendant la noce de Gervaise et Coupeau. Zola insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas du milieu habituel pour les personnages de *L'Assommoir*. Dans les salles, ils sont décrits comme des sauvages qui ne sont pas capables d'apprécier la subtilité de l'art "parce qu'il n'y a rien de drôle" (95). Par contre, les femmes s'alarment en regardant des corps nus et les hommes font des commentaires obscènes. Cette image que Zola donne des gens pauvres et, surtout, la différence qu'il marque entre le savant (bourgeois/intellectuel) et l'ignorant (pauvre/barbare) a été fortement critiquée par Mathy, qui révèle l'ambiguïté de l'attitude des intellectuels bourgeois progressistes:<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> À ce propos, Paul Lidsky (1970) démontra, dans une définitive l'analyse des attitudes politiques des intellectuels français de l'époque, la nature conservatrice ou réactionnaire de la plupart d'entre eux, y compris Zola. "À l'exception de Vallès, de Rimbaud, de Verlaine, de Villiers de l'Isle-Adam qui sympathisent plus ou moins avec la Commune, de Victor Hugo [...], tous les autres écrivains notables prennent position ouvertement contre la Commune [...]" (7). Parmi "tous les autres" se trouvent Flaubert, George Sand, Dumas fils, Barbey d'Aurevilly, Gautier, Daudet, Renan, Gobineau, Leconte de Lisle, Jules Vallès... bien que Lidsky sait

Ce texte semble illustrer de manière exemplaire le rapport de Zola, et, au-delà, celui de nombreux intellectuels républicains, aux classes populaires. Sans doute parce que ce qui est mis en scène dans ce message, c'est le rapport de ces mêmes classes populaires à la culture savante, c'est-à-dire à l'univers des intellectuels. C'est ce mouvement circulaire de regards croisés, regard du peuple sur la culture de l'élite, et regard de l'écrivain sur le peuple regardant la culture de l'écrivain, qu'il s'agit d'interroger. La stratégie narrative de Zola, qui mêle le discours indirect libre, censé nous livrer la subjectivité des ouvriers au musée, et le jugement péremptoire et ironique du narrateur omniscient, contribue au statut équivoque de la description du peuple face aux beaux-arts, mélange de compassion et condescendance qui est au cœur du dilemme de l'intellectuel progressiste que fut l'auteur de *L'Assommoir* (1994:446).

Vraiment, cette visite est comme une transgression du territoire des intellectuels par les pauvres, et ce milieu "de la culture savant, [...] c'est d'abord et surtout un monde de violence, à la fois physique et symbolique, qui s'exerce sur les corps comme sur les esprits: surabondance des signes" (Mathy, 1994:447). Au moins, cet excès provoque de la migraine:

Encore des tableaux, toujours des tableaux, des saints, des hommes et des femmes avec des figures qu'on ne comprenait pas, des paysages tout noirs, des bêtes devenues jaunes, une débandade de gens et de choses dont le violent tapage de couleurs commençait à leur causer un gros mal de tête (445).

Ce type de divertissement n'est pas adéquat aux habitants du quartier Goutte-d'Or. Par contre, un spectacle comme "[v]oir des dames galoper sur des chevaux et sauter dans des ronds de papier, voilà au moins qui valait la peine de se déranger" (701). Pour Gervaise, aller au cirque est quelque chose de drôle; pas les tableaux. De même, Nana et Pauline adorent "s'arrêter aux faiseurs de tours. Des escamoteurs, des hercules arrivaient, qui étalaient sur la terre de l'avenue un tapis mangé d'usure. Alors, les badauds s'attroupaient, un cercle se formait, tandis que le saltimbanque, au milieu, jouait des muscles dans son maillot fané" (712-713).

La classe sociale basse que l'auteur décrit est, en fin de compte, le milieu déterminant dont les membres ne peuvent jamais s'échapper. Si on est né pauvre, on meurt pauvre. En ce sens, le déterminisme de Zola est différent, par exemple, du réalisme de Dickens, parce qu'il ne laisse jamais un personnage fuir la condition où il est né. En plus, "[à] aucun moment le lecteur ne voit Zola arranger une rencontre entre les enfants du luxe et ceux de la

---

distinguer entre la fureur de ces conservateurs et "désabusés" aristocratiques devenus réactionnaires, et la position modérée des républicains comme Anatole France, Catulle Mendès ou le même Zola. Généralement on a préféré ignorer ce penchant manifestement bourgeois des intellectuels. Mario de Micheli (1987), par exemple, choisit les auteurs de telle sorte qu'il nous fait croire tout le contraire.

misère” (Chalhoub, 1993:595). Pour lui, il s’agit de deux mondes différents qui ne peuvent pas communiquer entre eux. Conscients de ce déterminisme, le style de vie que Nana, la fille de Gervaise, suivra dans *Les Rougon-Macquart* n’est en rien surprenant; elle suit les pas que sa mère a initiés comme prostituée et agit selon l’éducation qu’elle a reçue et confortablement au milieu où elle a vécu. Pour elle, il est plus facile d’échapper à la misère moyennant les amants que par la voie du travail honnête.

De même, pour les adultes, la vie dans la capitale devient de plus en plus féroce, et c’est pour ça qu’ils cherchent des manières de fuir la pauvreté:

En efecto, además del alcohol, otro intento de evasión de ese mundo hostil de los personajes de *L’Assommoir* es, según su autor, la necesidad psicológica de escapar de la clase social en la que les ha tocado vivir, esto es, salirse de su condición de proletarios y ascender en la escala social. Se nos muestran, pues, unos obreros despolitizados, sin conciencia de clase, que aspiran a imitar comportamientos burgueses y hasta intentarían, si ésta se lo permitiese, formar parte de la clase dominante. Los esfuerzos de Gervaise al hacerse propietaria de una lavandería tienen, sin duda, esta secreta intención, al igual que los banquetes que organiza en su casa, en los que los comensales comen y beben hasta la saciedad, contrastando fuertemente con el hambre y miseria que sufrirán más tarde (Huertas, 1985:221).

Nous voyons qu’à part l’alcool on trouve d’autres tentatives d’évasion: celle d’imiter le comportement bourgeois, par exemple. L’ambition de Gervaise n’est pas seulement de posséder une boutique, mais également de faire étalage de sa richesse par les modèles d’attitude qu’elle adopte vers le monde extérieur, ce qui la portera à la ruine complète.

la campagne peut être considéré comme une autre sorte d’évasion de la force destructive de la capitale. Bien que l’espace urbain dans *L’Assommoir* soit celui qui prédomine, on peut trouver des allusions à la campagne, qui s’oppose à la ville et qui représente, au moins idéalement, la pureté et la joie. Tout d’abord, Gervaise n’était pas née à Paris, mais à la campagne, à Plassans, un village inventé par Zola, situé en Provence:<sup>15</sup> “—Oui, oui, blanchisseuses... À dix ans... Il y a douze ans de ça... Nous allions à la rivière... Ça sentait meilleur qu’ici... Il fallait voir, il y avait un coin sous les arbres... avec de l’eau claire qui courait... Vous savez, à Plassans... Vous ne connaissez pas Plassans?... près de Marseille?” (388). Ce souvenir que Gervaise garde dans sa mémoire devient une image idéalisée de la campagne et, en même temps, de l’époque où elle était vraiment heureuse, parce que la vie était plus facile pour elle.

---

<sup>15</sup> On sait que pour décrire le village, Zola s’inspirait d’Aix-en-Provence, la ville de sa jeunesse.

Ensuite, on peut dire que pour Gervaise, la campagne est aussi une image de tranquillité. Lorsqu'elle se sent mal à l'aise, elle se souvient de la campagne:

Lorsque Clémence se mit à roucouler: Faites un nid, avec un tremblement de la gorge, ça causa aussi beaucoup de plaisir; car ça rappelait la campagne, les oiseaux légers, les danses sous la feuillée, les fleurs au calice de miel, enfin ce qu'on voyait au bois de Vincennes, les jours où l'on allait tordre le cou à un lapin (587).

De même, vers la fin du roman, Gervaise se souvient de son rêve d'avoir une maison à la campagne, un rêve qui la fait rire, parce qu'elle voit qu'elle ne pourra jamais le réaliser; une conscience très acérée de la réalité la pousse à exprimer cette claudication d'une manière cruelle, donnant à ce souvenir un sens vraiment sinistre: "Et ce qui redoublait son mauvais rire, c'était de se rappeler son bel espoir de se retirer à la campagne, après vingt ans de repassage. Eh bien! elle y allait, à la campagne. Elle voulait son coin de verdure au Père-Lachaise" (778-779).

Pour elle, la campagne est un lieu qui purifie. Il y a un moment, dans le roman, où il semble que les choses améliorent pour les Coupeau. C'est le moment où Coupeau trouve du travail à la campagne:

Puis, dès les beaux jours, il arriva une chance, Coupeau se trouva embauché pour aller travailler en province, à Étampes; et là, il fit près de trois mois, sans se souler, guéri un moment par l'air de la campagne. On ne se doute pas combien ça désaltère les pochards, de quitter l'air de Paris, où il y a dans les rues une vraie fumée d'eau-de-vie et de vin (673).

L'épisode suivant n'a pas lieu à la campagne, mais il l'imite et, devient d'une certaine manière la caricature de la campagne dans la ville. La scène se situe le jour de la noce, après la visite du musée Louvre, à cause d'une averse, le cortège doit se réfugier sous le Pont-Royal:

On y était joliment bien. Par exemple, on pouvait appeler ça une idée chouette! Les dames étalèrent leurs mouchoirs sur les pavés, se reposèrent là, les genoux écartés, arrachant des deux mains les brins d'herbe poussés entre les pierres, regardant couler l'eau noire, comme si elles se trouvaient à la campagne. Les hommes s'amusèrent à crier très fort, pour éveiller l'écho de l'arche, en face d'eux; Boche et Bibi-la-Grillade, l'un après l'autre, injuriaient le vide, lui lançaient à toute volée: "Cochon!" et riaient beaucoup, quand l'écho leur renvoyait le mot; puis, la gorge enrouée, ils prirent des cailloux plats et jouèrent à faire des ricochets (447-448).

Dans cette image on peut voir des actions que les dames feraient normalement à la campagne. Néanmoins, la différence est marquée par les brins d'herbe qui sont arrachées par

les femmes au lieu de fleurs, et surtout par l'eau de la Seine qui est noire, au lieu de l'eau claire qui court dans la citation antérieure.

Finalement, une autre image de la campagne s'offre quand Gervaise vient voir Goujet pour lui expliquer l'accident avec Lantier. Cette fois, ce n'est pas à la campagne non plus, mais dans une sorte de prairie qu'ils trouvent par hasard:

Puis, à deux cents pas, naturellement, comme s'ils avaient connu l'endroit, ils filèrent à gauche, toujours silencieux, et s'engagèrent dans un terrain vague. C'était, entre une scierie mécanique et une manufacture de boutons, une bande de prairie restée verte, avec des plaques jaunes d'herbe grillée; une chèvre, attachée à un piquet, tournait en bêlant; au fond, un arbre mort s'émiettait au grand soleil. —Vrai! murmura Gervaise, on se croirait à la campagne. Ils allèrent s'asseoir sous l'arbre mort. La blanchisseuse mit son panier à ses pieds. En face d'eux, la butte Montmartre étageait ses rangées de hautes maisons jaunes et grises, dans des touffes de maigre verdure; et, quand ils renversaient la tête davantage, ils apercevaient le large ciel d'une pureté ardente sur la ville, traversé au nord par un vol de petits nuages blancs. Mais la vive lumière les éblouissait, ils regardaient au ras de l'horizon plat les lointains crayeux des faubourgs, ils suivaient surtout la respiration du mince tuyau de la scierie mécanique, qui soufflait des jets de vapeur. Ces gros soupirs semblaient soulager leur poitrine oppressée (613–614).

Bien que pour Gervaise cet endroit ressemble à la campagne, l'arbre mort sous lequel ils s'asseyent évoque la force destructive de la capitale. Et les descriptions qui suivent sont celles d'une ville avec des usines et ateliers, des bruits et de la pollution, pas celles d'une imagerie bucolique.

D'ailleurs, il faut remarquer que la capitale que Zola décrit dans *L'Assommoir*, est celle de l'époque; concrètement son image pendant le Second Empire. Cette période est fortement marquée par le règne de Napoléon III. Pendant les 20 années où la vie de Gervaise s'écoule, Paris souffrira des changements sous la direction du préfet Haussmann. Gervaise et d'autres protagonistes du roman témoignent de cette modernisation de la capitale. Notamment dans le premier chapitre, l'hôpital Lariboisière est en construction (376), et c'est Coupeau même qui travaille sur le toit. Qui dirait, à ce moment-là, qu'il y a travaillé pour après y mourir?

Maintenant, il n'était plus sur les toits, pareil à un moineau rigoleur et putassier; il était dessous, il avait bâti sa niche à l'hôpital, et il y venait crever, la couenne râpeuse gauche, enfilant un long ruban d'avenue, s'arrêtant, presque en face d'elle, à la masse blanche de l'hôpital de Lariboisière, alors en construction (696–697).

Vers la fin du roman, on trouve des descriptions d'une nouvelle Paris réformée et modernisée, envisagée par les yeux subjectifs de Gervaise:

Ce quartier où elle éprouvait une honte, tant il embellissait, s'ouvrait maintenant de toutes parts au grand air. Le boulevard Magenta, montant du cœur de Paris, et le boulevard Ornano, s'en allant dans la campagne, l'avaient troué à l'ancienne barrière, un fier abattis de maisons, deux vastes avenues encore blanches de plâtre, qui gardaient à leurs flancs les rues du Faubourg-Poissonnière et des Poissonniers, dont les bouts s'enfonçaient, écornés, mutilés, tordus comme des boyaux sombres. Depuis longtemps, la démolition du mur de l'octroi avait déjà élargi les boulevards extérieurs, avec les chaussées latérales et le terre-plein au milieu pour les piétons, planté de quatre rangées de petits platanes. C'était un carrefour immense débouchant au loin sur l'horizon, par des voies sans fin, grouillantes de foule, se noyant dans le chaos perdu des constructions. Mais, parmi les hautes maisons neuves, bien des masures branlantes restaient debout; entre les façades sculptées, des enfoncements noirs se creusaient, des chenils bâillaient, étalant les loques de leurs fenêtres. Sous le luxe montant de Paris, la misère du faubourg crevait et salissait ce chantier d'une ville nouvelle, si hâtivement bâtie (764).

Comme la citation suggère, le quartier a souffert des changements. On peut juxtaposer le changement du quartier avec celui de Gervaise. Néanmoins, tandis que Gervaise, prisonnière dans le faubourg dont elle ne peut pas s'échapper, souffre un déclin à cause de la misère et de l'alcoolisme, le quartier ressurgit de la ruine et rajeunit son visage grâce à la modernisation. Le contraste que Zola offre au lecteur favorise la ville au détriment de l'individu. En définitive, Gervaise, aux portes de la mort, se sent écrasée face à la modernisation de son quartier, comme le jour où elle voit la Grande Maison de la Goutte-d'Or pour la première fois. La puissance du progrès abat les individus qui ne sont pas capables de suivre son rythme.

Pour résumer cette section, il faut souligner l'influence essentielle du milieu sur les personnages. Il s'agit de la force principale qui les conditionne et les caractérise. Au détriment de l'hérédité, le milieu est le responsable décisif et déterminant de l'alcoolisme de Coupeau et Gervaise, ou bien de la prostitution de Nana. On peut dire que dans *L'Assommoir*, le milieu possède une force destructrice et tout type d'effort pour y échapper est impossible. La mort, dans le roman, joue un rôle libérateur, parce qu'elle met fin à la souffrance. On a vu aussi les efforts illusoires de Gervaise pour monter l'échelle sociale en essayant de gérer sa boutique de blanchisseuse qui finissent par la chute et la dégradation de l'héroïne. De même, le festin ou les vêtements prétentieux qu'on a vu antérieurement soulignent l'effort vain pour échapper à sa condition. Cependant, Zola ne laisse personne échapper à son destin. Il n'y a pas de miracles pour les pauvres, fait, qui a donné l'illusion incorrecte qu'il était un auteur fataliste.



### 5.3.2. LOS CULTUREMAS EN GALDÓS: LA CAPITAL QUE DEVORA

*Es la primera vez que un novelista de los buenos habla de este Madrid pobre, fétido, hambriento, humillado...*

(Leopoldo Alas, a propósito de *La desheredada*, 1881.)

*La miseria es enemiga del alma humana. Con ella no es posible el talento, ni los afectos, ni la amistad, ni el arte, ni la dignidad, ni nada. Es la forma sintética del mal* (417).

La primera de las citas con que encabezamos este apartado, tomada prestada de un artículo de Yvan Lissorgues (2012), apunta a un propósito principal y deliberado de Galdós, quien, al igual que Zola, persigue retratar una sociedad en el marco de unas circunstancias histórico-sociales determinadas. Y la muestra paradigmática de la España de la época la encuentra Galdós en su capital, Madrid. El autor escoge como su culturema básico el que se refiere al ambiente urbano: tanto interior, para diagnosticar los males individuales, como exterior, examinando la extensión del tumor social. Madrid, en las novelas de Galdós, funciona entonces como un pequeño microcosmos que representa a España a menor escala. No hace falta recorrer el país entero para cerciorarse de su lastimoso estado que tanto preocupa al autor canario. “Clarín” identifica certeramente el momento exacto, justamente a partir de la novela galdosiana, en que penetra en la literatura decimonónica española una nueva estética, la estética de la verdad, que se decide a exhibir la otra cara, más fea, de Madrid, aquel Madrid de los pobres:

En la estela de *L’Assommoir* (1877) y a partir de *La desheredada* (1881), por primera vez en España, acceden a la representación literaria los espacios urbanos del bajo pueblo: los barrios de la miseria del sur de Madrid (en *La desheredada*, *Fortunata y Jacinta*, *Nazarín*, *Misericordia*, *La busca*, *Mala hierba...*), los espacios del “proletariado” urbano de Marineda (*La Tribuna*) o de Vetusta (*La Regenta*) (Lissorgues, 2012:83).

Así que, con el naturalismo literario, nos trasladamos a las grandes ciudades, un motivo que generará los culturemas básicos, puramente urbanos, con que los autores hallan la manera de expresar realidades de la clase social a la que hasta entonces se había obviado u ocultado, o, por otra parte, idealizado con el fin estético de embellecer lo feo, por juzgarse indigno del interés artístico. El espacio urbano ofrece, por añadidura, un valioso contraste,

donde las diferencias de clases más se agudizan. Con el naturalismo se establecen los comienzos de una nueva estética que “dimana de una nueva concepción ética de la representación literaria de la realidad” (Lissorgues, 2012:84).

Por consiguiente, cabe señalar que esta ambientación no es estrictamente estética. Los novelistas que siguen la nueva corriente introducida por Zola exigen algo más del nuevo paradigma del medio, como bien señala Gramberg:

Es sólo con el advenimiento del naturalismo francés, que en España se introduce hacia 1880, que se empieza a exigir al medio ambiente algo más que su papel pasivo. Siguiendo la teoría del determinismo, había que convertirlo en influencia efectiva sobre la actuación de los personajes (1962:317).

En nuestro análisis es imposible prescindir de esa concepción determinista que enfatiza la influencia decisiva y directa del medio sobre los personajes. Para Isidora, el personaje central de *La desheredada*, Madrid, con sus numerosas tiendas y crecimiento económico en auge con cristalizante configuración materialista y capitalista, se convierte en el sustrato idóneo para dejar florecer su patología de grandeza. En palabras de Marías Martínez, “el espacio tiene una función esencial, ya que es el espejo de la imaginación extremada de la protagonista, y su convicción de que tiene orígenes nobles la lleva a rehuir determinados barrios y casas y a soñar con otros, en una lucha constante entre la realidad y el deseo” (2008:195). Este pequeño vicio de Isidora puede representar, por decirlo en los términos acuñados por Poyatos, una muestra del culturema básico interior que por su alta contagiosidad se proyecta en la sociedad. No obstante, y siguiendo la misma línea de razonamiento, podríamos argumentar, a la inversa, que es una patología compartida, exterior y social, la que contagia a la infeliz protagonista. Esta posibilidad no hace sino disipar las dudas sobre la relación recíproca entre el ambiente y el individuo.

Efectivamente, Madrid ejerce una “fuerza terrible que sólo se contenta con la total sumisión de sus víctimas” (Gramberg, 1962:318), e Isidora es sin duda una de ellas. Según Marías Martínez, la capital se percibe como “un mar inhóspito que la expulsa, la zarandea de un barrio a otro, de una casa a otra, en un vaivén constante que le resulta imposible controlar” (2008:196). Para José María Merino, Isidora viene a ser, a la vez de víctima, la “alegoría de una sociedad alucinada por los valores de la riqueza material y del puro relumbrón social” (2001:2), una sociedad que está fascinada por el lujo y lo superfluo y a la que no le preocupa el porvenir.

Esta breve reflexión nos introduce directamente en el análisis de los culturemas primarios. Estos se subdividen en ambientales y comportamentales. El ambiente descrito en la novela es el Madrid pobre de los suburbios que contrasta con aquel Madrid del centro que pertenece a la burguesía. En este ambiente, el comportamiento se rige por las leyes de la riqueza material, como ha señalado Merino (2001). Ahora bien, el comportamiento depende de manera directa de a qué Madrid se pertenece. La gran contradicción de la protagonista reside en que esta albergue dudas sobre su pertinencia social. Nace pobre, pero por circunstancias familiares y, sobre todo, por la observación directa, cree en la posibilidad de ascender en el escalafón social y cruzar esa barrera que la separa del otro mundo, mejor para vivir. Es decir, Isidora pretende penetrar desde la circunferencia externa de los suburbios al centro de la sociedad, al corazón donde reside la aristocracia. Este movimiento, según las leyes deterministas, es completamente imposible, mientras que el movimiento de sentido contrario, del centro al arco de la circunferencia, sí se contempla fácilmente en forma de caída social por motivos diversos, pero especialmente de índole económica.

Esta doble dirección se refleja en el modo en que Madrid es contemplado subjetivamente a través de la doble mirada de la protagonista: la de Isidora Rufete y la de Isidora de Aransis. El Madrid de Isidora Rufete es un espacio pobre, sucio y marginado del que intenta huir, que rechaza y del cual se avergüenza. Es el sur de Madrid, el barrio de Las Peñuelas, concretamente. Este barrio, que contiene la vivienda de la protagonista, proporciona el culturema primario. Cuando Isidora llega por primera vez a esta parte de Madrid, contempla con repugnancia la miseria de aquel barrio, exagerando todos sus aspectos materialmente negativos, hasta el extremo de que el lector es capaz de poderlo palpar, oír, oler:

Antes de entrar por esta vía, Isidora hizo rápido examen del lugar en que se encontraba, y que no era muy de su gusto. Tenía, juntamente con el don de imaginar fuerte, la propiedad de extremar sus impresiones, recargándolas a veces hasta lo sumo; y así, lo que sus sentidos declaraban grande, su mente lo trocaba al punto en colosal; lo pequeño se le hacía minúsculo, y lo feo o bonito enormemente horroroso, o divino sobre toda ponderación. Al ver, pues, las miserables tiendas, las fachadas mezquinas y desconchadas, los letreros innobles, los rótulos de torcidas letras, los faroles de aceite amenazando caerse; al ver también que multitud de niños casi desnudos jugaban en el fango, amasándolo para hacer bolas y otros divertimientos; al oír el estrépito de machacar sartenes, los berridos de pregones ininteligibles, el pisar fatigoso de bestias tirando de carros atascados, y el susurro de los transeúntes, que al dar cada paso lo marcaban con una grosería, creyó por un momento que estaba en la caricatura de una ciudad hecha de cartón podrido. Aquello no era aldea ni tampoco ciudad; era una piltrafa de capital, cortada y arrojada por vía de limpieza para que no corrompiera el centro (95).

Se trata de una descripción intensamente teñida de negro, exagerada, caricaturizada. En la mente de Isidora se amplían los sonidos molestos, los objetos vulgares y groseros, la suciedad y el barro, la miseria omnipresente reflejada en “fachadas mezquinas” y “letreros innobles”. Todo ello le inspira un rotundo disgusto que simbólicamente expresa con el siguiente gesto: “Alzóse con cuidadosa mano las faldas y avanzó venciendo su repugnancia” (96). Isidora rechaza este hogar al que, en teoría, pertenece, no quiere mancharse de su esencia; en otras palabras, siente permanentemente el imperioso impulso de huir de su propia condición: “¡Qué odioso, qué soez, qué repugnante es el pueblo!” (113), grita Isidora apenada, después de haber sido odiosamente abochornada y despachada por su tía Encarnación.

Esta pintura del barrio sugiere también cierta marginalización; no es una representación de la capital entera, sino de su parte más humilde, donde vive la clase obrera, los seres más desafortunados, como su tía Encarnación, y que se halla apartado, por su aspecto repulsivo, de la vista de la nobleza. A propósito de esta marginalización, Lissorgues destaca lo siguiente:

No es un descubrimiento que exista en la realidad un repartimiento clasista del espacio urbano, pues lo enseña la Historia, pero es una novedad hasta cierto punto que la ‘novela burguesa’ del siglo XIX reproduzca con fidelidad tal reparto y sobre todo que enfatice el aislamiento de los espacios de la pobreza (2012:93).

Dejando de lado el Madrid de Isidora Rufete, se nos brinda la otra cara de la capital, aquella que le encanta a Isidora de Aransis, descubierta a través de su amigo Miquis durante sus paseos por el centro. Los culturemas secundarios que corresponden a este lado de Madrid, como el Museo del Prado, el parque de Retiro, y sobre todo las calles repletas de tiendas con sus escaparates llenos de cosas variopintas, acusan violentamente su contradicción con el mísero barrio que Isidora visita antes. Mientras este último le repugna, todo aquello al otro lado le fascina y la deja admirada y atónita:

¡Cuántas invenciones del capricho, cuántas pompas reales o superfluidades llamativas! Aquí las soberbias telas, tan variadas y ricas que la Naturaleza misma no ofreciera mayor riqueza y variedad; allí las joyas que resplandecen, asombradas de su propio mérito, en los estuches negros...; más lejos ricas pieles, trapos sin fin, corbatas, chucherías que enamoran la vista por su extrañeza, objetos en que se adunan el arte inventor y la dócil industria, poniendo a contribución el oro, la plata, el níquel, el cuero de Rusia, la celuloide, la cornalina, el azabache, el ámbar, el latón, el caucho, el coral, el acero, el raso, el vidrio, el talco, la madreperla, el chagrín, la porcelana y hasta el cuerno...; después los comestibles finos, el jabalí colmilludo, la chocha y el faisán asados, cubiertos de su propio plumaje, con otras mil y mil cosas aperitivas

que Isidora desconocía y la mayor parte de los transeúntes también...; más adelante los peregrinos muebles, las recamadas tapicerías, el ébano rasguñado por el marfil, el roble tallado a estilo feudal, el nogal hecho encaje, las majestuosas camas de matrimonio, y por último, bronce, cerámicas, relojes, ánforas, candelabros y otros prodigios sin número que parecen soñados, según son de raros y bonitos (172-173).

A través de esta nueva óptica, Isidora reúne listas de objetos y materiales, como inventarios de todo aquello que quisiera poseer cuando se le reconocieran sus orígenes nobles. Sin embargo, se queda en esto, compilaciones recogidas por medio de la vista, sin verdaderamente penetrar su valor estético. Aunque hemos explicado la razón de esta contradicción, no deja de ser curioso el hecho de que estas dos descripciones corresponden a las impresiones de la misma persona. Ahora los adjetivos empleados son *real, soberbio, rico, fino, majestuoso y bonito*, mientras que en la primera descripción del barrio donde vive su tía Encarnación, los adjetivos son sus más exactos antónimos: *miserable, mezquino, desconchado, innoble, torcido, fatigoso y podrido*. El contraste que se nos ofrece es, en definitiva, el argumento principal de la novela. Según Marías Martínez:

Desde esta perspectiva de insatisfacción con la realidad que le ha tocado vivir, Isidora expande sus ambiciones, deseos y prejuicios por las calles, casas y espacios de la ciudad; bien para avergonzarse de ellos y rechazarlos frontalmente, bien para intentar llegar a ellos con todas sus fuerzas y a cualquier precio. La problemática identidad de la protagonista, por tanto, se ve reflejada en su reacción ante el espacio que le rodea, en su anhelo de dejar atrás los barrios y casas pobres en los que le toca vivir, para lograr un entorno más acorde con la que cree ser su condición (2008:195-196).

Ahora bien, si examinamos las descripciones de las viviendas (culturemas secundarios) como principales motivos de los espacios que Isidora Rufete recorre a lo largo de 4 años, apreciaremos que básicamente todo se reduce a conclusiones motivadas por la repugnancia que le inspira lo ordinario. Desde el momento en que contempla la posibilidad de ser reconocida por la casa de Aransis y abandona la casa de su padrino, Isidora niega la posibilidad de la más mínima relación entre su personalidad y sus residencias: “Al salir echó sobre su pobre aposento una mirada de lástima en que también había algo de gratitud. Le parecía tan excesivamente humilde, que se admiraba de que ella se hubiera dignado por tanto tiempo honrarlo con su presencia” (262). Esta actitud por parte de la protagonista es un acto de rebeldía, si admitimos que, como señala Schnepf, “material possessions, especially houses, tend to reflect the intrinsic personality of their owners or inhabitant” (1988:59) — aspecto que Schnepf juzga una característica peculiar del escritor canario.

Tampoco la casa de doña Emilia, que la acoge cuando Isidora se encuentra en la calle tras verse abandonada por uno de sus amantes, se corresponde con su ideal, según la óptica de Isidora de Aransis, que entra en contradicción con la de Isidora Rufete:

Por más que Isidora reconociera la importancia moral de aquella casa, no podía remediar que le fueran antipáticos el establecimiento, la tienda, llena de feísimos objetos, la trastienda donde trabajaban Rafael y sus oficiales, y la vivienda toda, honrada, virtuosísima, modelo de dignidad, de laboriosidad y de cristianismo, pero impregnada de un cierto olor de badana cruda, con malas luces y ruidos de taller (396-397).

Esta contradicción se agudiza con el hundimiento personal de la protagonista, como afirma Martinell: “[se trata de una] degradación material que corre paralela al hundimiento personal. Esto ocurre cada vez que un amante deja de protegerla” (1986:112). Lo recalca el propio narrador, a través de la segunda persona narrativa que Galdós emplea para explorar la conciencia de su personaje: “Mira, Isidorita: tu vida social está bastante desarreglada; pero tu vida moral lo está más aún” (301).

La enorme ambición de Isidora le hace desear más lujos y rechazar aquello que es ordinario y vulgar. En su imaginación se exhibe claramente el culturema secundario que representaría su casa ideal a la vez que a ella misma:

Mi casa va a tener que ver, porque no entrará en ella nada que no sea de lo más escogido. No has de ver ni cosas vulgares, ni tapicerías chillonas, ni objetos de mal gusto, ni cosa alguna que se vea en otra parte. Compraré cuadros de los grandes maestros, y tapices y antigüedades, y todo lo que sea curioso sin dejar de ser bello, porque las rarezas sin hermosuras me desagradan como las bellezas comunes (419).

Pero en la vida real nunca llegará a tener nada parecido, y cuando logra acercarse, por un momento, no tiene este aspecto armonioso, sino que se queda en una débil pretensión de ser lo que no es. Este conato se reduce al resultado de una obsesivo-compulsiva acumulación de cosas que compra en las tiendas del centro, sin idea preconcebida, y su hogar se configura “de improviso y por amontonamiento”, como sugiere esta cita:

Efectivamente, Isidora vivía al fin de la calle de Hortaleza en un número superior al 100. Su casa era nueva, bonita, alegre, nada grande. [...] No estaba mal decorada la casa, si bien dominaba en ella la heterogeneidad, gran falta de orden y simetría. La carencia de proporciones indicaba que aquel hogar se había formado de improviso y por amontonamiento, no con la minuciosa yuxtaposición del verdadero hogar doméstico, labrado poco a poco por la paciencia y el cariño de una o dos generaciones. Allí se veían piezas donde el exceso de muebles apenas permitía el paso, y otras donde la desnudez casi rayaba en pobreza. Algún mueble soberbio se rozaba con otro de tosquedad primitiva. Había mucho procedente de liquidaciones, manifestando a la vez un origen noble y un uso igualmente respetable. Casi todo lo

restante procedía de esas almonedas apócrifas, verdaderos baratillos de muebles chapeados, falsos, chapuceros y de corta duración (291).

En esta descripción de un hogar lleno de contrastes, que amalgama lo distinguido y delicado con lo ordinario e incluso de mal gusto, podemos observar un paralelismo evidente con el carácter desdoblado y contradictorio de la protagonista. Aunque por un lado parece que en aquella casa Isidora finalmente reúne todo cuanto desea, su felicidad es efímera, ya que cuando se le acaba el dinero, el único modo de persistir es empeñar todas aquellas cosas acumuladas. Así que de pronto su hermoso piso repleto de mobiliario diverso parece un triste desierto sin apenas donde poder sentarse:

Cuando hubo concluido, la sala era un páramo. Para estar en ella habría sido necesario proveerse de tiendas de campaña. El gabinete conservaba su alfombra, la cómoda, un espejo pequeño y algunas sillas. La cama dorada de la alcoba permanecía como núcleo y fundamento de la casa. Interiormente habían desaparecido la sillería y aparador de nogal tallado del comedor; subsistían intactos el cuarto de *Riquín*, el del baño, parte principal de la casa; el que solía ocupar don José Relimpio cuando allí pernoctaba, el de Mariano y el de la muchacha. La cocinera y doncella habían sido despedidas; no quedaba más que la niñera, a quien Isidora revistió de las más extensas atribuciones (311).

Llegamos a la conclusión de que ni la primera configuración de la vivienda ni esta última podrían servir para definir un culturema vivencial de la nobleza a que aspira Isidora de Aransis. El primero, por una clara falta de buen gusto, y el segundo, por representar fielmente un rasgo de la protagonista y por extensión de la sociedad retratada en la novela: el de la preocupación por guardar las apariencias.<sup>16</sup> La vivienda de Isidora se halla en efecto situada en una calle privilegiada, aunque por dentro está completamente vacía. Isidora, al igual que otros personajes como los de la familia Pez, prefiere guardar las apariencias exteriores que les vinculan a un determinado grupo social y sufrir en silencio, antes que admitir que no pertenecen a ese círculo social, adoptando un modo de vivir más humilde, más acorde con lo que realmente son.

Por otro lado, el Madrid que Galdós retrata en *La desheredada* es un Madrid cambiante. La influencia que tuvieron los diferentes avances tecnológicos transferidos por la Revolución Industrial se ve perfectamente reflejada en las descripciones de la ciudad: “Una sombra lúgubre que sobre la calle se proyectaba les hizo alzar la vista, y vieron la mole del viaducto en construcción, un bosque de andamios sosteniendo enorme enrejado de hierro”

---

<sup>16</sup> Ya hemos visto cómo los personajes persiguen lo mismo a través del atuendo.

(272). Pero, por otro lado, al sur de Madrid las cosas siguen igual, y en vez de ser modernizados, los inmuebles se caen a trozos:

El barranco de Embajadores, que baja del Salitre, es hoy en su primera zona una calle decente. Atraviesa la Ronda y se convierte en despeñadero, rodeado de casuchas que parecen hechas con amasada ceniza. Después no es otra cosa que una sucesión de muladares, forma intermedia entre la vivienda y la cloaca. Chozas, tinglados, construcciones que juntamente imitan el palomar y la pocilga, tienen su cimiento en el lado de la pendiente. Allí se ven paredes hechas con la muestra de una tienda o el encerado negro de una clase de Matemáticas; techos de latas claveteadas; puertas que fueron portezuelas de ómnibus, y vidrieras sin vidrios de antiquísimos balcones. Todo es allí vejez, polilla; todo está a punto de desquiciarse y caer. Es una ciudad movediza compuesta de ruinas. Al fin de aquella barriada está lo que queda de la antigua Arganzuela, un llano irregular, limitado de la parte de Madrid por lavaderos, y de la parte del campo por el arroyo propiamente dicho. Este precipita sus aguas blanquecinas entre collados de tierra que parecen montones de escombros y vertederos de derribos (157).

Al tiempo que una parte de Madrid va transformándose en sentido positivo, otra, la más pobre, sigue su proceso de degradación. Marías Martínez compara este Madrid cambiante con la evolución de Isidora y señala que “[s]i la ciudad aparece en construcción y hay diseminadas otras obras (planes de tranvías, fábricas, multiplicación de comercios, nuevos barrios para la burguesía, ferrocarriles...), Isidora es, en paralelo, un personaje en autoconstrucción, que intenta mejorar siempre su apariencia y la de su entorno” (2008:200). La coordinación entre ambiente y personalidad no puede ser más perfecta, aun en este caso de anomalía mental: igual que el desarrollo de la ciudad ofrece dos facies antagónicas, una de mejoría, otra de peoría, la dramática evolución de Isidora se parece al zozobrar de una nave entre Escila y Caribdis, entre la ilusoria promesa de una vida flamante, real pero inalcanzable, y la indeseable realidad que con insólita pertinacia se niega a reconocer. En efecto, Isidora, al igual que Madrid, también tiene esta otra cara, aquella que se queda intacta y estática, a pesar de sus esfuerzos, y que irrefragablemente seguirá su curso de degradación. Marías Martínez añade:

Aunque en Madrid se construyan nuevos barrios y monumentos y se mejoren las infraestructuras, no desaparecen los arrabales ni las chabolas, sino en todo caso el carácter de la ciudad. Y aunque Isidora lucha por borrar su identidad y crearse una nueva, no logra huir de la pobreza y alcanzar un buen estatus, sino que acaba perdiendo su nobleza de espíritu, y con ella, su esencia. Precisamente porque espacio y personaje sufren una evolución sin tregua, terminan por ser entes desdibujados. El Madrid de Isidora Rufete desaparece junto al Madrid con que sueña Isidora de Aransis, y ambas proyecciones del personaje se apagan, ya que acaba sola, sin identidad y sin hogar, perdida por las calles de la ciudad. La ‘holgazana con cabeza de viento’ es finalmente arrastrada por el vendaval de su imaginación hasta mucho más debajo de donde había comenzado su peregrinar (2008:200).



Entre otras descripciones de espacios físicos o culturemas secundarios que ayudan a esbozar aquella cara fea de Madrid aislada de la clase alta se encuentran las de los talleres y las fábricas. La cacharrería de la tía Encarnación, alias *Sanguijuelera*, está repleta de cosas inútiles que dañan la vista de Isidora. La experiencia de su tía representa, a través del cambio en su medio, el movimiento antes señalado, desde la circunferencia interior hacia el arco exterior, a causa del mal funcionamiento de su negocio: “¡Cómo había descendido la infeliz de grado en grado, desde su gran comercio de loza y sanguijuelas de la antigua calle del Cofre, en tiempos desconocidos para Isidora, hasta aquel miserable ajuar de cacharros ordinarios!” (96). Con esta frase Galdós sugiere que “los barrios del sur [también] recogen a las víctimas de la mala fortuna”, como bien señala Lissorgues (2012:96), y en lo que Ribbans abunda:

Living in poverty in the outlying slums beyond the Paseo de Embajadores, her relatively prosperous pottery business having been ruined by the constant demands made on her by Rufete’s extravagances and her niece’s lingering illness, she has fallen from her lower middle-class merchant status to the working class and takes Mariano with her. When her desultory attempts to send him to school fail, she is relieved to bring in some extra income by sending him out to work in a rope factory, a particularly brutalizing job with no prospects (2010:780).

Esta fábrica de sogas donde trabaja Mariano, el hermano de Isidora, “sin ninguna perspectiva”, es descrita de la manera siguiente:

Atravesaron un antro. Encarnación empujó una puerta. Halláronse en extraño local de techo tan bajo que sin dificultad cualquier persona de mediana estatura lo tocaba con la mano. Por la izquierda recibía la luz de un patio estrecho, elevadísimo, formado de corredores sobrepuestos, de los cuales descendía un rumor de colmena, indicando la existencia de pequeñas viviendas numeradas, o sea de casa celular para pobres. La escasa claridad que de aquella abertura, más que patio, venía, llegaba tan debilitada al local bajo, que era necesario acostumbrar la vista para distinguir los objetos; y aun después de ver bien, no se podía abarcar todo el recinto, sino la zona más cercana a la puerta, porque lo demás se perdía en ignoradas capacidades de sombra. 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 (103).

Se trata de un lugar oscuro y siniestro cuyos techos bajos y patio estrecho lo vuelven un ambiente claustrofóbico, donde los obreros trabajan cual abejas en los panales de cera, como sugiere la metáfora de la colmena. Galdós se refiere al rumor perceptible en el establecimiento, un zumbido de masa, que no permite distinguir individualidades. Asimismo, la falta de luz enfatiza la dureza de las condiciones de los trabajadores deshumanizados.

El tema del determinismo se vuelve muy explícito en la evolución del personaje de Mariano alias *Pecado*; la influencia del ambiente de clase social baja en que le tocó vivir y crecer es de manera muy perceptible la causa, por ejemplo, del tenor que adquieren sus prioridades básicas: “to satisfy his immediate creature comforts, especially for food, and to have the freedom to roam the streets with other proletariat adolescents who like him have little prospects. His coarse and abrupt speech is part of the same conditioning” (Ribbans, 2010:782). Careciendo de un ambiente estable y de una figura adulta que le sirviese de autoridad y ejemplo en lo tocante a valores morales, Mariano cae irremediabilmente en la delincuencia.

El espacio en que Galdós hace arrancar la historia proporciona otro culturema secundario, que también se corresponde con el mosaico que compone la deslucida cara del obrerío madrileño: el manicomio de Leganés. En este sanatorio, dice el narrador, se acaba una novela,<sup>17</sup> la historia de Tomás Rufete, padre de Isidora, y empieza otra, la de su hija. Este lugar, descrito como triste y aciago, se encuentra además aislado del resto del mundo por altos muros de contención que dificultan a sus moradores el escape o cualquier relación con el mundo exterior. Los árboles “tristes y con poca salud” son como una personificación de los pacientes que ocupan este espacio:

Porque la escena pasa en un gran patio cuadrilongo, cerrado por altos muros, sin resalto ni relieve alguno que puedan facilitar la evasión. Árboles no muy grandes, plantados en fila, tristes y con poca salud, si bien con muchos pájaros, dejan caer uniformes discos de sombra sobre el suelo de arena, sin una hoja, sin una piedra, sin un guijarro, llano y correcto cual alfombra de polvo (69).

Mediante las minuciosas descripciones de las condiciones inhumanas de Leganés, Galdós aprovecha la ocasión para criticar las instituciones sanitarias de la época,<sup>18</sup> testimoniando agudas inquietudes sociales coetáneas que han sido acreditadas por varios investigadores: “There was a constant shortage of potable water; poor drainage caused additional

---

<sup>17</sup> Se ha observado cierto parecido con *L'Assommoir* de Zola: la similitud entre la descripción del estado de *delirium tremens* de Coupeau y la de las alucinaciones de Tomás Rufete horas antes de su fallecimiento. Este paralelismo nos autoriza a conjeturar la simpática tesis de que el título del primer capítulo, “Final de otra novela”, podría aludir a una libre continuación de *L'Assommoir*, en una suerte de homenaje al escritor francés que tanta influencia ejerció sobre el autor de *La desheredada*. En el capítulo dedicado al estudio contrastivo de ambas novelas consideraremos esta influencia con más detalle.

<sup>18</sup> “Finally, Galdós clearly viewed Leganés as a major socio-medical problem; he blamed Robledo (and by extension, Cánovas), as the man in charge of the Welfare Department, for its horrors; and, significantly, he was joining forces with social reformers (Arenal), politicians (Durán y Blas *et al.*) and members of the medical community (Fraser, Partagás, Esquerdo, Simarro *et al.*) who shared his dismay over the asylum’s dismal failure (Schnepf, 2004–2005:355).

problems; and it was next to impossible to provide the patients with proper diet due to shortages and price gouging” (Schnepf, 2004-5:345).

La imagen que del manicomio nos brinda Galdós se asemeja a un hábitat natural para animales que, por su falta de reformas, sugiere el exiguuo interés que suscita este servicio en las instituciones gubernamentales:

¡En aquellos locales primitivos, apenas tocados aún por la administración reformista, en el largo pasillo, formado por larga fila de jaulas, en el patio de tierra, donde se revuelcan los imbéciles y hacen piruetas los exaltados, allí, allí es donde se ve todo el horror de esa sección espantosa de la Beneficencia, en que se reúnen la caridad cristiana y la defensa social, estableciendo una lúgubre fortaleza llamada manicomio, que juntamente es hospital y presidio! (71).

Galdós incide en el trato que reciben los pacientes, que revela la desidia estatal en la atención humana a sus ciudadanos enfermos, como oportunamente ha destacado Schnepf:

It was during its early existence—during the Miranda years—that Leganés first became notorious for the violence and mistreatment of patients that Galdós describes so vividly in *La Desheredada*. The institution is a horrible combination of *presidio* and hospital *replete* with muscled and violent *loqueros* described alternately as *polizontes*, *carceleros*, and *inquisidores* (2004-5:346).

En este punto, Galdós aprovecha la ocasión para extender la patología de Leganés a mayor escala mediante la siguiente metáfora toponímica: “¡Oh! Leganés, si quisieran representarte en una ciudad teórica, a semejanza de las que antaño trazaban filósofos, santos y estampistas, para expresar un plan moral o religioso, no, no habría arquitectos ni filósofos que se atrevieran a marcar con segura mano tus hospitalarias paredes” (72). Con palabras de García Sarriá, a las que nos adherimos: “Esto es tanto como decir que la locura a que se refiere Galdós afecta a la Humanidad entera” (2005:417).

Ahora bien, aunque el hospital está descrito como un lugar espeluznante, triste y lúgubre, es también donde primeramente se pone a prueba la capacidad de Isidora para obviar lo feo y concentrarse únicamente en lo que le interesa: “Con ella nació, como nace con el poeta la inspiración, aquella facultad de sus ojos para ver siempre lo más bello” (188). Asimismo, es donde podemos situar el nacimiento mismo de Isidora de Aransis, que, aunque ha llegado al manicomio como Isidora Rufete,<sup>19</sup> entierra este apellido con el último suspiro

---

<sup>19</sup> Lo que sobre todo se ha sugerido mediante la descripción de su atuendo, como hemos visto en el capítulo anterior.

de su padre. Mientras espera al médico, se coloca en la óptica de Aransis cuando procede a una exhaustiva inspección de la habitación, fascinada por las cosas que contiene:

¡Qué bonito era el mapa de España, todo lleno de rayas divisorias y compartimientos, de columnas de números que subían creciendo, de rengloncitos estadísticos que bajaban achicándose, de círculos y banderolas señalando pueblos, ciudades y villas! En la región azul que representaba el mar, multitud de barquitos precedidos de flechas marcaban las líneas de navegación, y por la gran viñeta de la cabecera menudeaban las locomotoras, los vapores, los faros, y además muelles llenos de fardos, chimeneas de fábricas, ruedas dentadas, globos geográficos, todo presidido por un melencólico y furioso león y una señora con las carnes bastante más descubiertas de lo que la honestidad exige... [...] ¡Y cuántos y cuán bonitos libros encerraba el armario de caoba, sobre el cual gallardeaba un busto de yeso! Aquel señor blanco sin niñas en los ojos, con los hombros desnudos como una dama escotada, debía de ser alguno de los muchos sabios que hubo en tiempos remotos, y en él, en el estante de los libros y en el mapa gráfico-estadístico se cifraba toda la sabiduría de los siglos (87–88).

Fácilmente observamos que Isidora posee una facultad o estrategia mental que le hace ver solamente aquello que desea o le conviene, y es capaz de trastocar la realidad para adecuarla al tejido de su imaginación, mediante su *alter ego* Isidora de Aransis. Esa facultad es, en suma, una distracción o una fascinación; Martinell ha destacado este otro ejemplo, cuando Isidora visita la iglesia:

Isidora frecuenta a veces la iglesia, pero se distrae admirando el lujoso empaque de las damas. Se dice, concretamente: “Causábanle admiración y envidia la señora del petitorio, que no cesaba de repiquetear con una moneda en la bandeja de plata” (1986:110).

Isidora no va a la iglesia para rezar, como una buena cristiana, sino para fijarse en muestras de lujo o, como aprenderemos más adelante en la novela, para encontrar al siguiente amante, el repugnante Botín. Con la descripción de esta actitud, Galdós no solo exhibe la moral decadente de la protagonista, sino, por extensión, de toda la sociedad.

La obsesión por el lujo y la fascinación por disparejos artículos expuestos en los escaparates de las tiendas en el barrio de Salamanca cristalizan en la ambición de la protagonista por poseerlos. Isidora, aunque falta de educación e inteligencia, es capaz de reconocer aquello que pertenecería de pleno derecho a su mundo imaginado de la heredera del palacio de Aransis. Galdós destaca con ironía esta ciega y compulsiva avidez de la protagonista yuxtaponiendo dos descripciones del palacio de Aransis, una, objetiva y otra, subjetiva. La primera esboza un lugar silencioso, triste y carente de cualquier valor arquitectónico y, en definitiva, estético:

El palacio de Aransis, situado en la zona de la parroquia de San Pedro, es un edificio de apariencia vulgar, como todas las moradas señoriales construidas en el siglo XVII, las cuales parecen responder a la idea de que Madrid fuese una corte provisional. Seguros los grandes de que tarde o temprano se fijaría el Rey en otra parte, hacían, en vez de casas, enormes pabellones o tiendas de campaña, empleando en vez de lienzo y tablas el ladrillo y el yeso. La importancia artística de tales caserones es nula; su solidez mediana, y en cuanto a comodidades interiores, solamente es habitable lo que ha sido reformado, pues los señores antiguos parece se acomodaban a vivir sin luz y sin abrigo, ya en anchas cavidades desnudas, ya en oscuras estrecheces. La casa de Aransis es de las reformadas en el siglo pasado. Al exterior, fuera de su puerta almohadillada, por la cual entrarían sin inclinarse los gigantones del Corpus, nada absolutamente tiene de particular. Interiormente conserva bastantes obras de mérito, como tapices, muebles y cuadros, sin que ninguna de ellas raye, ni con mucho, en lo extraordinario. El abandono en que sus dueños la tienen nótase desde la puerta al tejado, pues aunque todo está en orden y bien defendido de la polilla, hay allí olor de soledad y presentimiento de ruina. Digan lo que quieran los que se empeñan en que ha de ser bueno todo lo que no es moderno, el interés artístico de los salones de Aransis no pasa de mediano (196-197).

Pero cuando Isidora y don José visitan el palacio, la descripción del mismo lugar, a través de los ojos de Isidora, cambia radicalmente:

Pasaron de sala en sala, cada vez más admirados; Miquis, enfático y grandilocuente; don José, repitiendo como un eco las exclamaciones de su amigo; Isidora, muda, absorta, abrumada de sentimientos extraños a las emociones del arte; mirándolo todo con cierta ansiedad mezclada de respeto, que más bien parecía el devoto arrobamiento que inspiran las reliquias sagradas (210).

Isidora, cegada por sus quimeras y fantasías desvariadas, no es capaz de ver la realidad, sino que vive sumergida en su propia fabulación mental, con grandes expectativas de verse un día en posesión de todo cuanto atrapan sus ojos. Aunque sin entender su verdadero valor, Isidora no puede controlar este impulso, como también le ocurre cuando pasea por las calles y mira dentro de los escaparates: “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 dejo, pagar, mandar llevar a casa el objeto comprado, volver al día siguiente...!” (173-174).

No de otro modo se conduce durante la visita al Museo del Prado:

En el Museo las impresiones de aquella singular joven fueron muy distintas, y sus ideas, levantando el vuelo, llegaron a zonas mucho más altas que aquella por donde andaban al rascar en los muestrarios llenos de chucherías. Sin haber adquirido por lecturas noción alguna del verdadero arte, ni haber visto jamás sino mamarrachos, comprendía la superioridad de lo que a su vista se presentaba; y con admiración silenciosa, su vista iba de cuadro en cuadro, hallándolos todos, o casi todos, tan acabados y perfectos, que se prometió ir con frecuencia al edificio del Prado para saborear más aquel goce inefable que hasta entonces le fuera desconocido (117).

Aunque ignorante del arte, Isidora intuye que se trata de algo noble, digno de su condición de marquesa. Por lo tanto, sin entender lo que mira, decide incluir las visitas al museo del Prado en su rutina diaria, con el fin de mimetizar el comportamiento de la clase social en la que pretende penetrar. Y cuando Miquis la lleva a ver a las fieras, Isidora rechaza aquel espectáculo tratándolo de entretenimiento para gente ordinaria, por lo tanto indigno de su estatus social: “—Esto es espectáculo para el pueblo —dijo con desdén—. Vámonos de aquí” (125). En cambio, el teatro que Isidora visita gracias a Miquis es otro entretenimiento digno de ser incluido entre sus rutinas. Además, al poder permitirse llevar al Mariano al teatro y observar cómo este quedaba profundamente impresionado, había comprendido “cuánto influye en la formación del carácter del hombre el ambiente que respira, las personas con quienes tiene roce, la ropa que viste y hasta el arte que disfruta y paladea” (257).

Otro culturema secundario, relativo al medio en el que Isidora se desenvuelve en la segunda parte de la novela y que contrasta con los anteriores, es el que se refiere a la cárcel. En primer lugar, es donde acaba su hermano Mariano tras haber apuñalado a *Zarapicos* durante la pelea a las afueras de la ciudad, y asimismo es el lugar a donde vuelve después de haber atentado contra el Rey. Pero también Isidora entra en la cárcel, tras verse impunita en la falsificación de los papeles de su nacimiento. La cárcel para ella es el final de todas sus ilusiones. Es donde muere Isidora de Aransis y solamente queda la de Rufete. A través de esta descripción, la cárcel Modelo no se ve muy diferente del lugar donde muere su padre. Mientras él muere en Leganés, Isidora despierta allí de su letargo:

Por la mañana, despertáronla los gritos y desaforadas blasfemias de una mujer que moraba al otro lado del tabique de su cuarto, el graznido de un ave domesticada, el ruido de la calle, el bullicio de la próxima Sala primera, y el tan tan de la campana de Montserrat, iglesia del convento que hoy es prisión del bello sexo. Y si el alma humana en las situaciones de gran tribulación se ve siempre sacudida por ráfagas de inexplicable alegría, que más bien parecen protesta aislada de algún nervio rebelde contra el dolor, en Isidora había un motivo para que aquellas ráfagas de alegría fueran algo más duraderas y eficaces, porque la prisión, con ser tan odiosa, había venido a librarla de otra esclavitud atrozmente repulsiva (430-431).

Luego, cuando Miquis la visita en la cárcel y mantienen la siguiente conversación, nos acordamos de aquel pensamiento de Galdós sobre las fronteras reales del manicomio; al igual que, según Tomás Rufete, “hay muchos cuerdos que son locos razonables” (72), para Miquis las paredes de la cárcel son las “del firmamento”:

—¡Ay, Miquis, esto es morir! —Con tu permiso, eso es vivir. ¿Pues qué creías tú?... La vida toda es cárcel, sólo que en unas partes hay rejas y en otras no. Unos están entre hierros y otros entre las paredes azules del firmamento... Pero vamos a otra cosa, gran mujer. Hoy vengo a darte noticias que serán para ti alegres o tristes, según como las tomes (433).

A modo de recapitulación, cabe redundar en que el culturema básico manejado en esta novela es urbano, escogido por los motivos que se han mencionado en este apartado. Madrid se ha convertido en el escenario que recoge una muestra de la sociedad que, a la vez, ofrece contraste entre las diferentes clases sociales que conviven en el mismo espacio. Estas divergencias se manifiestan en las representaciones que se aprecian en sus culturemas secundarios. Mientras que la clase alta se reconoce en espacios como el centro de la ciudad y barrios ricos, museos, teatros o parques, la cara más pobre de Madrid emerge en ambientes como la fábrica, cacharrería, manicomio o prisión. Estos ambientes son, por ende, independientes, cada uno vinculado con un determinado grupo social en cuyo seno se desarrolla una influencia recíproca entre el medio y sus moradores.

Esa independencia debe reflejarse necesariamente en los respectivos culturemas, que pueden contemplarse como conjuntos conceptuales simétricamente opuestos, como por ejemplo los que componen los adjetivos empleados en la descripción de uno u otro ambiente. Esta completa antonimia o mutua exclusión puede parecer simple o exagerada, pero se corresponde muy coherentemente con la convicción determinista que rige en la novela naturalista y que no permite que los individuos inmersos en un ambiente se desplacen a otros sin resistencia; en consecuencia, los culturemas culturales relativos a cada uno de ellos son también lo más distintivos y excluyentes posibles. Desde luego, no son solo las diferencias económicas lo que vertebra esa impenetrabilidad, sino todo un conjunto de costumbres, habilidades, estilos, ideas, valores morales, etc., asociados a esas diferencias económicas. Según Veblen, “la característica de significación económica más saliente que hay en esas diferencias de clases es la distinción mantenida entre las tareas propias de cada una de las clases” (1988:13). De este modo, la obsesiva obstinación de Isidora que pasa por violar esa ley no escrita de la limitación ambiental, no podía acabar sino en el fracaso y la destrucción física, moral y social del personaje.

### 5.3.3. ESTUDIO CONTRASTIVO DEL *MILIEU*

Tratándose especialmente de novela naturalista, es imposible exagerar la importancia del *milieu* como elemento caracterizador que complementa y hasta sustituye muy sustancialmente la descripción directa de los caracteres. No es exagerado, en efecto, sostener que todo cuanto afecta a la personalidad de los protagonistas, lo que sienten, piensan o hacen, viene cuasi-automáticamente determinado por el medio. Esta suerte de perfecta reciprocidad o interdependencia es lo que constituye el paradigma del *milieu*, según la doctrina del determinismo ya completamente formulada por Taine (1865).

El culturema básico que, respondiendo coherentemente a ese designio determinista, se halla presente tanto en *L'Assommoir* como en *La desheredada*, es predominantemente urbano. Las dos grandes capitales, París y Madrid respectivamente, proporcionan el escenario principal para el argumento de las obras estudiadas. La influencia que ejercen sobre las protagonistas se percibe claramente como una fuerza nociva, nugatoria y destructora. Como crisol de universales debilidades, las ciudades cumplen su maligna función, como el Diablo, proporcionando permanentemente ocasiones y motivos tentadores y corrompedores. Para Gervaise se hallan en las numerosas tabernas; para Isidora, en las tiendas llenas de objetos que despiertan su irrefrenable deseo de poseerlos. Tanto París como Madrid son presentados como insaciabiles monstruos que engullen sin piedad a las pobres protagonistas (Butler, 1983). Esta visión de la capital destructora es un rasgo típico del naturalismo, “que se preocupó de documentar el declive físico y moral que la industrialización trajo consigo para el grupo de habitantes menos privilegiado de las ciudades” (Ramos, 2002:8).

Ambas protagonistas, jóvenes e inocentes al principio de la novela, llegan a la capital desde un pueblo, Plassans y Tomelloso respectivamente, donde habían pasado su juventud. Aunque los motivos del abandono de sus pueblos natales han sido diferentes,<sup>20</sup> ambas protagonistas son empujadas por una similar ambición a llegar más lejos de lo que razonablemente permiten esperar sus contingentes circunstancias. Ambas comparten también la incapacidad de adaptarse a la vida de la gran ciudad. La capital actúa como una suerte de colimador —o incluso un amplificador— de sus servidumbres sociales, de la miseria extrema que envuelve a ambas, porque intensifica los contrastes que en el medio rural aparecen atenuados.

---

<sup>20</sup> Gervaise se va de casa con su amante Lantier, quien le promete una vida mejor en París, mientras que Isidora abandona Tomelloso con el propósito de hacer justicia respecto a sus pretendidos orígenes nobles.



Y asimismo son similares las descripciones que ambas novelas hacen de estas dos capitales (Lissorgues, 2012). De París, Zola nos describe sus calles abarrotadas de gente, como un río que los lleva, como los turbios arroyos a lo largo de las calzadas, como un “continuel piétinement de foule, qui refluit et faisait de ce bout un carrefour de cohue populaire” (500), como una masa homogénea e impersonal que se desplaza al ritmo de las campanas de las fábricas:

C’était un envahissement du trottoir, de la chaussée, des ruisseaux, un flot paresseux coulant des portes ouvertes, s’arrêtant au milieu des voitures, faisant une traînée de blouses, de bourgeois et de vieux paletots, toute pâlie et déteinte sous la nappe de lumière blonde qui enfilait la rue. Au loin, des cloches d’usine sonnaient (409).

Esta invasión de la acera por los obreros de la calle Goutte-d’Or de París tiene su equivalente galdosiano en los transeúntes madrileños que utilizan las aceras para refugiarse del flujo de coches que paulatinamente conquista la capital. No se trata en este caso de los obreros, sino del bullicio general, interclasista, del centro de la capital, por donde tanto le gusta pasear a Isidora:

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 (275).

En ambas novelas hallamos una especie de microcosmos que constituye el espacio privilegiado en que se desenvuelven las protagonistas. A este microcosmos corresponde el culturema primario, y se concreta en un barrio marginal que refleja la condición y la clase social de Gervaise e Isidora. La primera vive en un barrio obrero de París, Goutte-d’Or, y la segunda vagabundea por diferentes casas de Madrid, en el barrio periférico de Las Peñuelas. “Se parecen todas”, dice Lissorgues (2012) a propósito de las casas que habitan sucesivamente nuestras heroínas; “y si en la de la calle de la Goutte d’Or se habla francés, un recio francés popular, no hay en ella más espacio ni menos ruido ni menos suciedad ni peores malos olores [...] (99).

Este microcosmos constituido por el barrio viene a ser como el laboratorio sociológico que ambas novelas pretenden representar, el ambiente determinista en que se demuestra la inviolable ley no escrita de la imposibilidad de escapar a las limitaciones sociales o bio-

lógicas. Goutte-d'Or será testigo de la caída final de Gervaise, cuya única salida de la miseria es la muerte: "Gervaise dura ainsi pendant des mois. Elle dégringolait plus bas encore, acceptait les dernières avanies, mourait un peu de faim tous les jours. Dès qu'elle possédait quatre sous, elle buvait et battait les murs. On la chargeait des sales commissions du quartier" (795). A Isidora, el barrio madrileño donde vive como madre soltera con su hijo macrocéfalo le inspira una instintiva e inmediata repulsión, como si la protagonista sospechara que allí no hallará la menor oportunidad de escapar a su miserable condición:

El barrio en que su mala suerte la había traído a vivir, era para la de Rufete atrocemente anti-pático. Algunas tardes salía con *Riquín* y don José a dar una vuelta por la calle del Mesón de Paredes, el Rastro y calle de Toledo, y sentía tanta tristeza como repugnancia. El calor era ya insoportable, y por la noche todo el vecindario se instalaba en las aceras, los chicos jugando, las mujeres charlando. Isidora hallaba en todo, casas, calle, gente, hombres, mujeres y chicos, un sello de grosería que su compañero de paseo no apreciaba como ella. La estrechez de las aceras, obligando al transeúnte a contradanzar constantemente del arroyo a las baldosas, añadía nueva incomodidad a la molestia de la bulla, del mal olor y del polvo (373).

La estrechez de la acera evoca el sentimiento claustrofóbico que angustia a Isidora, como si el barrio se la tragase y ella estuviera condenada a sobrevivir en su vientre como Jonás en el de la ballena. Las calles llenas de suciedad y malos olores son el diáfano espejo de su propia mezquina situación, determinada por nacimiento. Al igual que Zola, Galdós también se sirve de los olores, el polvo y el barro para pintar la cara apestosa, fea y pobre de Madrid, exagerando quizás todo lo negativo con el propósito de consolidar la impresión de repugnancia y rechazo. Sin embargo, a diferencia de Gervaise, los desplazamientos de Isidora oscilan entre su barrio pobre y el centro de Madrid, que pertenece a la aristocracia, un movimiento que el más estrecho determinismo de Zola no puede consentir; de aquí una cierta variedad de contenidos en los culturemas primarios manejados en ambas obras.

Calles muy similares a las del barrio de Las Peñuelas son las que pisa Gervaise en Goutte-d'Or. La lluvia ha podrido las persianas de las casas, la humedad se aposenta en las calles: "et elle fouillait les angles écartés, les coins sombres, noirs d'humidité et d'ordure" (376). Los olores y el barro predominan en la imagen que se nos trasmite del barrio, haciendo más sensible la diferencia entre lo que tiene y lo que le gustaría tener. Pero es sobre todo al final de la novela, cuando pasea por las calles, muerta de hambre, salpicada por el barro de los coches y cegada por los escaparates llenos de cosas que jamás podrá poseer, cuando se puede apreciar plenamente la fuerza destructiva de su medio:

Alors, trotant dans la boue, éclaboussée par les voitures, aveuglée par le resplendissement des étalages, elle avait des envies qui la tortillaient à l'estomac, ainsi que des fringales, des envies d'être bien mise, de manger dans les restaurants, d'aller au spectacle, d'avoir une chambre à elle avec de beaux meubles (726).

Aunque ambos barrios tienen en común algo así como un maligno y aplastante magnetismo que impide cualquier posibilidad de salida, nuestras heroínas intentan por todos los medios huir de la miseria a que están condenadas, subir en el escalafón social. En Gervaise se trata de su esfuerzo para abrir su propio negocio, una lavandería. Pero el prometedor éxito inicial se verá enseguida truncado al adoptar un modo de vida burgués que se halla muy en desacuerdo con su procedencia, con su escasa experiencia o capacidad para conducirse de un modo razonable. La dilapidación de sus ganancias en absurdos y excesivos gastos y la bebida la llevarán a la pereza, la suciedad, el abandono físico y moral que claramente presagia su trágico final.

El caso de Isidora es algo diferente: Isidora es gandula, nunca se pone a trabajar para salir de la miseria, ni se le pasa por la mente semejante posibilidad. Pero también a ella su obcecada determinación, su ambición para penetrar en las altas capas sociales, sin la menor garantía, la llevará igualmente a la perdición. Creyendo ser la nieta de la marquesa de Aransis, empieza a vestirse y vivir como los aristócratas; hasta aquí, no podrá decirse sino de un modo prudencial que obra irracionalmente, pues a todas luces esa presunción forma parte de la conducta habitual de la aristocracia, de la "clase ociosa", como la llama Veblen (1988), en cuyo seno es no solo posible, sino aparentemente eficiente semejante conducta. Isidora mantendrá ese tren de vida a expensas de sus amantes, convertidos en un resorte, un simple medio para alcanzar sus fines. Pero su progresiva degradación moral le deparará amantes cada vez de peor índole, y cuando no tiene más remedio que mantenerse por sí misma, a fin de evitar la caída en la más absoluta miseria, se dispone a empeñar en el Monte de Piedad los bienes acumulados:

Desdichadas las almas que, siendo hermanas de lo infinito, tienen que entroncarse a la fuerza con estas miserias del planeta llamadas cantidad, relación, gravedad. Verdaderamente, ¿qué cosa más contraria a lo infinito y a lo ideal que aquellos nefandos papeles? —Esta es del Monte —murmuró Isidora con el corazón oprimido—. Esta... ¿a ver?... es la de mi calabrote [...] Del Monte ha de haber cinco papeletas. —Justo, cinco... Hay además ocho... —Tu reloj... Si no recuerdo mal, está en treinta duros. ¿Pero qué te pasa hoy? ¿Vas a sacar todo? —¿A sacar? —repitió Isidora, herida por aquella ironía como por un porrazo (307).

También Gervaise empeña su ropa, aunque con un fin distinto: lo que con ello persigue es cubrir la necesidad básica de su familia, poder alimentar a sus hijos. Pero cuando empieza a adoptar maneras aburguesadas, derrochando sin prudencia en festines el dinero ganado en la lavandería, esta actitud se asemeja a la de Isidora, que también lo dilapida por capricho, comprando ropa y muebles que la distinguan del pobrero. Después de haberlo empeñado todo, Gervaise se da cuenta de la gravedad de su situación y reacciona impulsivamente, según el patrón conductual que ya hemos examinado al hablar del tema de *la bête humaine*:

Enfin, le mont-de-piété avait tout pris, on n'aurait pas pu y porter pour trois francs de bibelots, tellement le lavage du logement était sérieux; les clous restaient aux murs, pas davantage, et il y en avait bien deux livres de trois sous. Gervaise, empêtrée là-dedans, les bras cassés par cette addition, se fâchait, donnait des coups de poing sur la table, ou bien finissait par pleurer comme une bête (650-651).

La índole económica de toda esa insania se demuestra por todas partes. Recordemos por ejemplo el episodio de la madre de Coupeau escondiendo objetos bajo sus faldas para llevarlos al montepío sin ser vista por los comerciantes a los que debían dinero. En lugar de usar el dinero para pagar sus deudas, los Coupeau se lo gastan en las ostentosas copas que pasan a ser su prioridad máxima. De modo semejante, tampoco a Isidora le sirve el dinero conseguido en el montepío para cubrir los gastos, sino para continuar con el derroche ostensivo, según el ritmo de las oleadas de una variable disponibilidad. En la cresta de la ola, Isidora gasta el dinero en sus inmediatos e irrefrenables caprichos; pero el tan irregular como continuo rompimiento de esas olas genera la resaca que constituyen unas permanentes deudas:

No sólo se había concluido el dinero, sino que se debía a todo el mundo; y el panadero, la lechera y el de la tienda venían todos los días a dar tormento con su grosero pedir. Don José los recibía con bondadosa sonrisa, les enseñaba los libros de cuentas por el forro, y les decía: “No hay cuidado, señores; estamos esperando fondos, y ya no pueden tardar” (319).

Estos comportamientos burgueses, de ostentación (derroche en comida en caso de Gervaise, en ropa en el de Isidora) viene indudablemente motivado en parte por la ambición que caracteriza a ambas protagonistas, pero sobre todo se debe a la facilitación que procura el medio. Sin la miseria a que se ven condenadas, sería más difícil concebir una obstinación

tan grande de medrar. En caso de Isidora, la herencia de su desorden mental viene a intensificar su empeño en huir de su medio, que adquiere las dimensiones de una agonía o una dramática obsesión:

Isidora se quedó atrás. ¡Qué ansiosas miradas! Sin duda querían recoger y guardar en sí las preciosidades y esplendores del palacio... Cuando llegó a la última sala se oprimió el corazón, dilatado por furioso anhelo, y no con palabras, sino con la voz honda, tumultuosa de su delirante ambición, exclamó: —¡Todo es mío! (213).

El comportamiento de la infeliz nefelibata se asemeja al de madame Bovary, quien también se entrega al consumo lujoso. En cambio, Gervaise no muestra ambición alguna al principio de la novela, sino que se contenta razonablemente con tener un trabajo, comida y donde dormir:

—Mon Dieu! je ne suis pas ambitieuse, je ne demande pas grand-chose... Mon idéal, ce serait de travailler tranquille, de manger toujours du pain, d'avoir un trou un peu propre pour dormir, vous savez, un lit, une table et deux chaises, pas davantage... Ah! je voudrais aussi élever mes enfants, en faire de bons sujets, si c'était possible... Il y a encore un idéal, ce serait de ne pas être battue, si je me remettais jamais en ménage; non, ça ne me plairait pas d'être battue... Et c'est tout, vous voyez, c'est tout... (410-411).

No parece, pues, que debamos sorprendernos ni de las buenas intenciones ni de la sensatez iniciales de la protagonista, que no espera sino vivir una vida honrada y humilde e inculcar los mismos valores a sus hijos. Sin embargo, como hemos insinuado, será irremediable su paulatino abandono, su entrega al vicio, y a medida que progresa esta degeneración se irán disipando también sus iniciales y humildes logros, hasta no quedarle nada: ni trabajo, ni pan para comer ni, finalmente, un lugar donde dormir; expulsada de su apartamento, ocupará el lugar del viejo Bru en un agujero debajo de las escaleras, donde acabará de morir.

Por el contrario, Galdós no deja morir a su protagonista físicamente, sino moralmente. Tras morir su padrino y protector don José, y tras perder a sus amigos, Isidora se queda sola. Su decisión de echarse a la calle y ganarse la vida como prostituta todavía le deparará mucho sufrimiento, y sobre todo la aversión de una parte de la sociedad. Galdós opta deliberadamente por castigar a la heroína por su inmoderada ambición; no deja lugar a dudas la explícita moraleja que ofrece como colofón: “Si sentís anhelo de llegar a una difícil y escabrosa altura, no os fiéis de las alas postizas. Procurad echarlas naturales, y en caso de que no lo consigáis, pues hay infinitos ejemplos que confirman la negativa, lo mejor, creedme, lo mejor será que toméis una escalera” (503).

Hemos dicho que la gran capital ejerce una influencia destructiva sobre ambas protagonistas, y que sus respectivos barrios constituyen el pequeño mundo cuasi-completo en que se desarrolla toda la historia y del que es imposible huir. Debemos matizar esta segunda observación. Hay un tipo de episodio común a ambas novelas, consistente en el ofrecimiento que hace un hombre para liberar a la protagonista de su miseria. A Gervaise es Goujet quien le propone escaparse con él y empezar una vida nueva, lejos de aquella maligna influencia de la capital:

Écoutez, il y a longtemps que je songe à vous proposer une chose... Vous n'êtes pas heureuse. Ma mère assure que la vie tourne mal pour vous... Il s'arrêta, un peu étouffé. —Eh bien! il faut nous en aller ensemble. Elle le regarda, ne comprenant pas nettement d'abord, surprise par cette rude déclaration d'un amour dont il n'avait jamais ouvert les lèvres (616).

Si, a pesar de estar casada con Coupeau, Geravaise marchase con Goujet, admitimos sin dificultad que se abriría para ella una posibilidad cierta de empezar una nueva vida junto a él. Pero ciertas circunstancias —quizá contingentes— se congregan contra semejante oportunidad; pues resulta que en ese momento Gervaise está dispuesta afrontar su destino y rechaza su oferta argumentando así: “Ce n'est pas possible, monsieur Goujet. Ce serait très mal... Je suis mariée, n'est-ce pas? j'ai des enfants... Je sais bien que vous avez de l'amitié pour moi et que je vous fais de la peine. Seulement, nous aurions des remords, nous ne goûterions pas de plaisir...” (616–617). La oferta de Goujet parece, pues, llegar en un momento inoportuno, en el que Gervaise todavía conserva un poco de honradez y dignidad. Pero el hecho de que rechace esta oferta contribuirá especialmente a un final irremediable trágico, pues aquí pierde su última oportunidad de mejorar; en parte, el autor quiere resaltar su entereza moral, que finalmente también perderá.

En el caso de Isidora, este salvador providencial es —descartado don José, cuya propuesta ha sido tomada medio en broma— Juan Bou. Como Goujet a Gervaise, también Bou promete a Isidora una vida mejor con él:

Primero me agradó usted; después me hizo soñar; hízome pensar después. Tornóse esto en una necesidad del corazón, y como estoy solo, como no me gusta estar solo... No tengo grandes riquezas que ofrecer a usted, pero soy trabajador, gano bastante y holgura... ¡Desde que la vi a usted me gustó tanto!... (384).

Aunque no está casada como Gervaise, tampoco Isidora aceptará esta proposición del litógrafo catalán. Su rechazo obedece a tres distintos motivos que se refuerzan mutuamente. En primer lugar, Isidora está enamorada de Joaquín Pez, el padre de su hijo *Riquín*.

En segundo lugar, su convicción de tener orígenes nobles le impide ceder a la oferta del catalán, de ideas políticas anarquistas y radicales. Bou sueña con derrocar a la ociosa burguesía que vive a costa del pueblo; aborrece y hostiga entonces lo que Isidora no solamente admira más que otra cosa, sino aquello a lo que ella siente pertenecer:

Bou no quería galas, ni lujo, ni vicios caros, ni palacios; lo que quería era que todos fuésemos pueblo; que todo el que tuviera boca tuviera una herramienta en la mano; que no hubiera más que talleres y se cerraran los lugares de holganza; que se suprimieran las rentas y no hubiera más que jornales; que cada cual no fuera propietario nada más que de la cuchara con que había de comer la sopa nacional (329).<sup>21</sup>

Por último, su ojo rotatorio le confiere una apariencia semibestial, cosa que acaba de decidir el completo rechazo de Isidora, que nos muestra aquí la penosa superficialidad con que es capaz de razonar.

Descartada esta oportunidad de escape, ambas protagonistas se confinan en sus barrios respectivos, de los que difícilmente pueden escapar (Gervaise nunca logra salir del barrio). No obstante, como advierte Lissorgues, hay una sensible diferencia en la índole de este aislamiento en *L'Assommoir* y en las novelas naturalistas españolas:

Notable diferencia hay entre *L'Assommoir* y las novelas españolas citadas. El espacio urbano de la primera es únicamente el del barrio de La Goutte d'Or, del cual no se sale nunca, salvo una vez para seguir la grotesca excursión de la boda de Gervasia y Coupeau al Museo de Le Louvre. [...] El narrador de *La desheredada*, de *Fortunata y Jacinta*, de *Misericordia*, acompaña a Isidora Rufete, a Guillermina y Jacinta, a Benina, en unas ocasionales "visitas al cuarto estado", narradas según una doble mirada, la del personaje y la del narrador (2012:87).

Hay otra importante escena que también comparten ambas novelas, la visita al museo, que proporciona un nuevo culturema. El museo, espacio secundario interior público, no pertenece al conjunto de los ambientes habitualmente frecuentados por la clase social protagonista. Su visita ha de considerarse por fuerza como una transgresión, como una incursión en el espacio prohibido que ambas protagonistas sueñan con conquistar, pero que está bien lejos de su alcance. Gervaise visita el Louvre con los invitados de su boda; Isidora visita el Prado en compañía de su amigo Miquis. Las reacciones ante las obras artísticas son muy similares, pero no idénticas. Ninguna de las mujeres se queda indiferente ante aquellas expresiones de un mundo desconocido. Gervaise se revela ignorante, pero al mismo tiempo

---

<sup>21</sup> Estas ideas, que autor canario pone en boca de Bou, se parecen a los ideales que también defendía Zola. Ambos autores ven en el medio de la época, y en especial en el ambiente de las clases más perjudicadas, el reflejo del malfuncionamiento e incluso la corrupción de los gobernantes.

prudente, mientras que su marido parece más tonto que un hilo de uvas, cuando compara a La Gioconda con su tía: “On fit le tour du salon. Gervaise demanda le sujet des *Noces de Cana*; c’était bête de ne pas écrire les sujets sur les cadres. Coupeau s’arrêta devant la Joconde, à laquelle il trouva une ressemblance avec une de ses tantes” (445). En cambio, Isidora intuye inmediatamente que el museo del Prado es el extraordinario lugar donde se concentra todo lo que es digno de admiración, lo que corresponde a la aristocracia a la que aspira; Isidora no entiende el arte, pero comprende el alto valor que posee en la sociedad aristocrática:

Sin haber adquirido por lecturas noción alguna del verdadero arte, ni haber visto jamás sino mamarrachos, comprendía la superioridad de lo que a su vista se presentaba; y con admiración silenciosa, su vista iba de cuadro en cuadro, hallándolos todos, o casi todos, tan acabados y perfectos, que se prometió ir con frecuencia al edificio del Prado para saborear más aquel goce inefable que hasta entonces le fuera desconocido (117).

En Zola, el motivo principal por el que los personajes visitan un museo es la ocasión de mostrarlos fuera de su medio natural, transgrediendo las fronteras de este otro territorio al que no pertenecen. Fuera de su barrio causan risa y son el blanco de las burlas, como hemos visto en la escena del trayecto hasta el museo del Louvre, o esta otra que le sigue:

Peu à peu, pourtant, le bruit avait dû se répandre qu’une noce visitait le Louvre; des peintres accouraient, la bouche fendue d’un rire; des curieux s’asseyaient à l’avance sur des banquettes, pour assister commodément au défilé; tandis que les gardiens, les lèvres pincées, retenaient des mots d’esprit (446).

Galdós, en cambio, toma prestada esta escena de *L’Assommoir* no ya para mostrar la completa ignorancia de Isidora, sino para enfatizar la capacidad de su mirada de reconocer las cosas nobles, los objetos que no forman parte de esa vida mundana, ordinaria, que tanto le repugna.

Otros dos culturemas destacados corresponden a sendos espacios secundarios interiores y públicos, propios de la clase social que representan ambas novelas: el taller y la fábrica. Estos ámbitos adquieren en las novelas naturalistas el valor de escenarios privilegiados cuya contemplación ayuda a exponer con claridad las injusticias de la época. Son “lugares colectivos donde la masa de los individuos trabaja y lucha por la vida” (Bravo-Villasante, 1976:147). Es imposible exagerar la importancia de estos lugares en orden a elucidar esos aspectos sociales, no solo mediante la descripción, sino por la oportunidad que ofrecen a digresiones más o menos sentenciosas:



Los espacios de la miseria y del trabajo son como ventanas abiertas ocasionalmente a un mundo fuera de la normalidad aristocrática, burguesa o mesocrática que es la base social de la normalidad novelesca; su descripción en movimiento se da como incisivo narrativo, como digresión accidental, pero digresión de gran densidad, de gran peso de significación y de alto alcance ético y estético (Lissorgues, 2012:91).

En el mundo del trabajo se halla la raíz, el sentido pleno del argumento de ambas novelas. Gervaise debe trabajar muy duro para ganarse la vida dignamente como lavandera, y lo mismo Goujet en el taller de forja. Lissorgues (2012) compara el duro trabajo de Goujet en la fragua de la Goutte-d'Or con el de Mariano en el taller de sogas cerca del barrio de Las Peñuelas. En la descripción del local donde Mariano trabaja advertimos la ausencia o irrelevancia del factor humano. "Allí las cosas, los objetos de la industria son más importantes que los hombres" (Bravo-Villasante, 1976:151). Los trabajadores son invisibles y casi inexistentes, casi puramente teóricos, como una sombra, mientras que los objetos, inánimes en sí, no solo son visibles, audibles y tangibles, sino que se espiritualizan, adquieren fuerza, dominio, personalidad: en una palabra, suplantando a los hombres. En ambos autores, la personificación de los objetos es correlativa a la deshumanización de los obreros, reducidos a burdas masas de músculo que trabajan en condiciones durísimas. "El hombre-mulo y el hombre-huso es Pecado", afirma Bravo-Villasante (1976:153), y Lissorgues secunda: "No se evoca al principio al hombre; sólo parece la materia y sus dolorosas contorsiones simbolizan el sufrimiento del obrero; y el caso es que el obrero a quien buscan las dos mujeres es Mariano, un chico de trece años" (2012:103).

Por supuesto, el trabajo duro no corría solamente a cargo de los obreros adultos, sino también de los niños. Uno de los hijos de Gervaise, Étienne, empieza a trabajar en el taller de Goujet a la edad de doce años:

Goujet, voyant Gervaise embarrassée d'Étienne, et voulant le sauver des coups de pied au derrière de Coupeau, l'avait embauché pour tirer le soufflet, à sa fabrique de boulons. L'état de cloutier, s'il n'avait rien de flatteur en lui-même, à cause de la saleté de la forge et de l'embêtement de toujours taper sur les mêmes morceaux de fer, était un riche état, où l'on gagnait des dix et des douze francs par jour. Le petit, alors âgé de douze ans, pourrait s'y mettre bientôt, si le métier lui allait. Et Étienne était ainsi devenu un lien de plus entre la blanchisseuse et le forgeron. Celui-ci ramenait l'enfant, donnait des nouvelles de sa bonne conduite (518).

El ambiente descrito en ambas novelas afecta de diversos modos, todos infames, a los niños, quienes o bien pierden su infancia al ponerse a trabajar para aportar dinero a sus familias, siempre al borde de la miseria y donde cada sueldo, por exiguo que sea, es como

agua de mayo, o bien se convierten en pequeños delincuentes, a causa de ineludibles influencias corrompedoras. Atestigua Schnepf (1989): “Mariano is obviously the character who suffers most from this malignant environment. The narrator frequently pauses in the manuscript to drive home the idea that *Pecado* is both product and victim of his circumstances” (54). Asimismo, la única opción que, tras abandonar el trabajo de florista, le quedará a Nana —una gandula del mismo calibre que Isidora—, será convertirse en prostituta y sacar el provecho que aún pueda de su juventud y belleza.

En definitiva, la nueva generación que se anuncia tanto en *L'Assommoir* como en *La desheredada* no parece capaz de augurar un mejor futuro. Los niños descritos por Galdós en el capítulo VI son la futura promesa del país, nada halagüeña. “El escritor señala cómo será la humanidad del futuro, determinada por una infancia abandonada, cacoquimia y desalmada, que arrastra una vida de haraganería y vagabundaje” (Bravo-Villasante, 1976:154). No obstante, a diferencia de Zola, Galdós deposita su fe en un medio de regeneración: la educación. Todas esas lacras y desdichas sociales tienen arreglo en una mejora del ambiente. “Esta buena fe”, añade Bravo-Villasante, “este optimismo extranaturalista, es el primer gesto que precede a *La desheredada*, cuando Galdós dedica su novela a los *maestros de escuela*, a los que considera los verdaderos médicos de las dolencias sociales” (1976:155).

Otro ámbito en que podemos comparar los culturemas asociados es el espacio íntimo, doméstico. Nuestras dos protagonistas comparten el hábito de mudarse a menudo de casa. A medida que Gervaise e Isidora se transforman en el curso de sus respectivas peripecias, sus viviendas reflejan siempre su actual condición y estado de ánimo, y sus habitaciones revelan su pequeño mundo interior. Cuando Gervaise contempla la habitación del hotel donde vivía con Lantier, después de que este la abandonase, ve a través de sus lágrimas el reflejo de su alma vacía. En cambio, cuando Isidora abandona la habitación que ocupaba en casa de los Relimpio, la contempla como lo indeseable que deja atrás para habitar lugares más lujosos, dignos de su ambicionada condición de marquesa. Y así como la habitación del hotel Boncœur refleja la miseria de Gervaise y el tormento que siente por dentro, el aposento que contempla Isidora es también el perfecto reflejo de su actual condición, que abomina. No obstante, mientras Gervaise se da cuenta de la gravedad de su situación, Isidora prefiere engañarse a sí misma creyendo conseguir más de lo que su vivienda refleja.

Finalmente, interesa también advertir un pequeño pero significativo contraste al espacio urbano que acapara los escenarios de ambas novelas, recalcando la relativa importancia del campo, no como espacio real de las experiencias de los personajes, sino como ideal y expresión de sus sentimientos y anhelos. El campo simboliza la felicidad y adquiere el sentido de un lugar de salvación, de amparo, donde poder refugiarse, donde poder huir de las ominosas servidumbres de la vida urbana. Para Gervaise, es un espacio purificador que le limpia de las suciedades de la capital. En cuanto a Isidora, su intención de buscar consuelo en las afueras, lejos de los barrios sucios y también del centro lleno de cosas que no puede poseer, es más que implícita en este pasaje: “La repugnancia de la zona del Sur y el desconuelo de la del centro la llevaban a las afueras, con gran gusto de don José, que amaba el campo y los retozos pastoriles” (373). Para ella, el campo también parece ser un espacio sagrado de tranquilidad, que le proporciona una tregua, aunque momentánea, en la agotadora y perpetua batalla con la capital y, en fin, con ella misma.

A modo de conclusión, quisiéramos insistir una vez más en la importancia del medio que sirve de contexto para ambas novelas. Este contexto es lo que más decididamente contribuye a caracterizar a las protagonistas, y en ambos caracteres con sus peripecias se reflejan los desarreglos sociales del país, denunciados por ambos autores. Ambas novelas describen un país en crisis a través de las condiciones más salientes de la vida en la capital, la de quienes más la sufren, sus ciudadanos más humildes, precarios y menospreciados. Las duras condiciones en el trabajo y en el resto de la vida social conducen a los obreros parisinos al abuso de la bebida que acaba de destrozarlos. Asimismo, un Madrid inestable, atormentado por cambios políticos sucesivos, la corrupción que se refleja en miserables condiciones en las instituciones como el manicomio Leganés donde muere el padre de Isidora o la cárcel Modelo, donde acabará la misma protagonista, las maquinaciones del poder de la clase alta en perjuicio de la clase obrera, provocan en la protagonista un indomeñable deseo de escapar de la miseria por cualquier medio, aun a expensas de caer aún más bajo del punto del que partió.

La diabólica fuerza destructiva de la capital obliga a ambas protagonistas a postrarse de rodillas y claudicar. París y Madrid, ciudades florecientes gracias al progreso industrial, al desarrollo económico general, devienen emblemas del triunfo de la burguesía inexpugnable, ante cuyas grandiosas y flamantes construcciones yacen, despojadas de todo, nuestras desgraciadas heroínas.



## 5.4. CRONÉMICA

### 5.4.1. CHRONÉMIQUE CHEZ ZOLA: LE TEMPS VORACE

*Tout événement historique, ou du moins reconnu comme tel par les historiens, se situe à l'intersection d'une époque et d'un lieu* (Henri Mitterand, 2009:59).

Les événements historiques, cela va sans dire, sont situés dans une époque et un lieu, et il est impossible que le récit de l'historien ne reflète pas cette conjonction objective; cela va de même pour un quelconque récit littéraire, mais ceux produits par le naturalisme sont particulièrement exigeants à ce propos, parce qu'ils visent à devenir une reproduction fidèle de la réalité sociale et historique. Dans cette section-ci, notre discussion portera sur la relation entre l'époque historique, le développement de l'argument, ainsi que sur le caractère principal de *L'Assommoir*. En ce qui concerne le temps, nous examinerons les différentes stratégies employées par Zola afin de créer des effets temporels divers, et par une analyse détaillée on établira la valeur et la signification du temps dans le roman étudié.

*L'Assommoir* a été écrit et publié en 1877, quand le mouvement naturaliste atteint son sommet, et son histoire se développe, comme toute la saga *Les Rougon-Macquart*, sous le Second Empire à Paris (1852–1870). Zola était très soucieux et précis de cette détermination temporelle, comme l'affirme Mitterand:

C'est dans *Les Rougon-Macquart* que le souci d'un repérage historique exact et précis est le plus évident, bien que le texte du roman se passe souvent de toute datation explicite, millésimée au mois et au jour près. Le lecteur qui connaît son histoire de France peut identifier les faits, les personnes, les institutions, en référence à l'histoire réelle du Second Empire (2002:33).

Dans ce contexte historique, l'héroïne est introduite dans la scène avec l'ouverture du Second Empire et meurt en 1869, peu avant la chute de Napoléon III. D'après Newton et Jackson, qui analysent le temps dans le roman, "Zola voulait souligner le rapport étroit entre l'évolution du régime et les premières années prometteuses et même prospères de Gervaise, auxquelles succéderont la lente déchéance et l'ultime débâcle" (1978:52). Aussi,

le titre qui précédait celui de *L'Assommoir, Simple vie de Gervaise Macquart*, insiste de nouveau sur cette relation. Ces deux auteurs rapprochent Zola et Proust par la proximité du sujet général, et particulièrement par la précision et la densification des signes sensibles du passage du temps: "Zola, sans atteindre aux raffinements de Proust, arrive à créer un réseau d'images temporelles reflétant l'écoulement d'une vie sans espoir de restitution: pour Gervaise le temps perdu ne sera jamais retrouvé" (Newton & Jackson, 1978:52).

Ainsi, par exemple, le temps écoulé dans le roman est présenté comme le lapse de temps exact de 20 ans dans le dernier chapitre, quand Gervaise revient à l'hôtel Boncœur qui ouvre le roman:

Elle restait debout, regardant la fenêtre du premier, où une persienne arrachée pendait, et elle se rappelait sa jeunesse avec Lantier, leurs premiers attrapages, la façon dégoûtante dont il l'avait lâchée. N'importe, elle était jeune, tout ça lui semblait gai, vu de loin. Vingt ans seulement, mon Dieu! et elle tombait au trottoir (766).

On peut suivre l'évolution biologique et pas seulement celle des circonstances sociales de l'héroïne depuis le premier chapitre où elle est jeune, mais à cause de ses malheurs elle semble toujours plus vieille qu'elle ne l'est vraiment:

Gervaise n'avait que vingt-deux ans. Elle était grande, un peu mince, avec des traits fins, déjà tirés par les rudesses de sa vie. Dépeignée, en savates, grelottant sous sa camisole blanche où les meubles avaient laissé de leur poussière et de leur graisse, elle semblait vieillie de dix ans par les heures d'angoisse et de larmes qu'elle venait de passer (381).

Depuis qu'elle gagne un bon salaire, ses premières années prospères et prometteuses se reflètent dans son apparence physique. Il y a une relation étroite entre l'accroissement de ses économies et celui d'elle-même:

Le quartier trouvait Gervaise bien gentille. Sans doute, on clabaudait sur son compte, mais il n'y avait qu'une voix pour lui reconnaître de grands yeux, une bouche pas plus longue que ça, avec des dents très blanches. Enfin, c'était une jolie blonde, et elle aurait pu se mettre parmi les plus belles, sans le malheur de sa jambe. Elle était dans ses vingt-huit ans, elle avait engraisé (501).

Et vers la fin du roman le narrateur souligne sa déchéance et le dernier effondrement qui correspond à l'époque de sa vieillesse, quand elle n'a plus de forces et que ses cheveux sont tous gris.

Sa pauvre tête branlante était toute grise, des mèches grises que le vent avait envolées. Le cou engoncé dans les épaules, elle se tassait, laide et grosse à donner envie de pleurer. Et il se

rappelait leurs amours, lorsqu'elle était toute rose, tapant ses fers, montrant le pli de bébé qui lui mettait un si joli collier au cou. Il allait, dans ce temps, la reluquer pendant des heures, satisfait de la voir (776).

Zola tire profit de sa présentation de la période historique reflétée dans *L'Assommoir*, démontrant sa désillusion de la vie politique sous le règne de Napoléon III qui a causé des injustices sociales surtout pour les classes les plus basses. Dans le premier chapitre, pendant la conversation entre Gervaise et Coupeau, nous apprenons que Lantier est engagé dans la politique contre Louis Bonaparte —«Napoléon le petit», le baptisa Victor Hugo de son exil à Guernesey—:

—Allons! le bourgeois n'est pas sage, n'est-ce pas?... Ne vous désolerez pas, madame Lantier. Il s'occupe beaucoup de politique; l'autre jour, quand on a voté pour Eugène Sue, un bon, paraît-il, il était comme un fou. Peut-être bien qu'il a passé la nuit avec des amis à dire du mal de cette crapule de Bonaparte (377).

Les ouvriers qui occupent, dans une nation dysfonctionnelle, le dernier maillon de la chaîne sociale, protestent:

—Ah bien! vous êtes encore innocents de vous attraper pour la politique!... En voilà une blague, la politique! Est-ce que ça existe pour nous?... On peut bien mettre ce qu'on voudra, un roi, un empereur, rien du tout, ça ne m'empêchera pas de gagner mes cinq francs, de manger et de dormir, pas vrai?... (455).

Qui sera à la tête de la nation importe peu à l'ouvrier; il envisage une menace plus immédiate et sensible comme la cause de leurs malheurs: l'introduction de machines au cours de la Révolution Industrielle remplace le travail manuel du travailleur, qui les perçoit comme un ennemi mortel:

Ça lui causait un gros chagrin, même quand il se raisonnait, en se disant que la chair ne pouvait pas lutter contre le fer. Un jour, bien sûr, la machine tuerait l'ouvrier; déjà leurs journées étaient tombées de douze francs à neuf francs, et on parlait de les diminuer encore; enfin, elles n'avaient rien de gai, ces grosses bêtes, qui faisaient des rivets et des boulons comme elles auraient fait de la saucisse (537).

Ce sont des circonstances bien connues par les historiens et les sociologues, et l'écrivain se propose en grande partie d'expliquer dans le roman la manière et le moment plus ou moins exact où ces changements se produisent. Dans *L'Assommoir*, Zola se montre un peu obsédé de préciser l'heure exacte des événements, fait qu'on verra en détail plus tard. Le souci de la valeur du temps n'est pas moins intense dans Zola que dans Franklin. En effet,

Zola avait “la grande peur de l’homme obsédé par les exigences de son travail, toujours menacé par le temps vorace, écrivant un œil toujours sur la pendule, et se le rappelant sans relâche par sa devise en permanence sur la cheminée: *Nulla dies sine linea*” (Newton & Jackson, 1978:53).

La présence récurrente de l’horloge est très significative dans le roman, et nous pouvons en offrir au moins deux explications. Zola lui-même était un collectionneur de pendules, et il est plausible qu’il a voulu refléter sa passion dans son travail. Mais il peut aussi dans ce cas profiter de la haute valeur symbolique; l’horloge à pendule acquise par la protagoniste devient le symbole du temps qui passe et “de l’évolution des fortunes de Gervaise, comme le centre de toute une série d’images liées à la fuite du temps et sous-jacente au thème principal” (Newton & Jackson, 1978:52). Le pendule adopte donc la fonction de “rappel du temps irrécupérablement perdu” (Newton & Jackson, 1978:53). De même, lorsque Gervaise, tirée à boire, met en gage sa montre ainsi que des autres nombreux objets de sa maison au Mont de Piété, cette perte matérielle sera reflétée dans une perte symbolique: “cet indicateur du bon fonctionnement du foyer” (Newton & Jackson, 1978:55).

Quelques exemples nous montreront l’évolution parallèle du symbole de la pendule au long des péripéties de Gervaise. Au début, tout est juste un rêve pour Gervaise: “un rêve, dont elle n’osait parler, était d’avoir une pendule pour la mettre au beau milieu du marbre, où elle aurait produit un effet magnifique” (465). Puis, Gervaise commence à économiser l’argent qu’elle gagne comme blanchisseuse afin de pouvoir louer la boutique, et elle peut finalement transformer son rêve en réalité:

En trois années, elle avait contenté une seule de ses envies, elle s’était achetée une pendule; encore cette pendule, une pendule de palissandre, à colonnes torsées, à balancier de cuivre doré, devait-elle être payée en un an, par acompte de vingt sous tous les lundis. Elle se fâchait, lorsque Coupeau parlait de la monter; elle seule enlevait le globe, essuyait les colonnes avec religion, comme si le marbre de sa commode s’était transformé en chapelle. Sous le globe, derrière la pendule, elle cachait le livret de la Caisse d’épargne. Et souvent, quand elle rêvait à sa boutique, elle s’oubliait là, devant le cadran, à regarder fixement tourner les aiguilles, ayant l’air d’attendre quelque minute particulière et solennelle pour se décider. (476)

Pour elle, la possession de la pendule devient quelque chose d’importance vitale, comme le suggère la comparaison de sa commode à un espace religieux “transformée en chapelle”. Pour elle, ainsi que pour Franklin —et pour Zola, bien sûr—, le temps, c’est de l’argent, et il n’est pas sans importance qu’elle cache son livret d’épargne derrière la pendule. Cette horloge incarne le rêve bourgeois, tout en soulignant l’utilité du temps, comme on peut



apprécier dans les romans de Balzac —parfois significativement liée au malheur, comme par exemple dans *Eugénie Grandet* (1833).

Alors, au moment où elle doit vendre sa pendule, on peut parler d'une perte symbolique, qui exprime bien plus que ce qu'elle représente concrètement et circonstanciellement, comme cela a été suggérée par Newton & Jackson ci-dessus. Gervaise montre une telle fixation envers son horloge qu'elle proclame "de mourir plutôt de faim que de toucher à sa pendule" (645). Mais lorsqu'elle doit vingt francs à un huissier, sa pendule est l'unique trésor qu'elle peut encore mettre en gage.

Dans notre analyse nous avons suivi une ligne similaire à celle d'Étienne Brunet à propos du vocabulaire de Zola dans *Les Rougon-Macquart*, mais avec une orientation plus qualitative, et on verra que nos jugements sont concordants avec ses conclusions. Examinons d'abord la fonction utilitaire que dans *L'Assommoir* occupe le temps, qui correspond bien "au rythme de l'action et du travail", et aussi au degré de précision avec lequel il est exprimé:

[...] Zola n'est pas seulement l'anti-Proust, comme on l'a écrit, mais aussi l'opposé de Chateaubriand qui fixe son regard prophétique sur l'horizon des *siècles* et de *l'éternité*. Par contre là où Chateaubriand manifeste son désintéret, au niveau des divisions plus courtes du temps des horloges, Zola montre des excédents. Qu'il s'agisse des *mois* (2,07), des *semaines* (2,80), des *nuits* (7,48), des *journées* (6,60), des *heures* (15,40) ou des *minutes* (14,63), on voit que les écarts augmentent au fur et à mesure que les unités se font plus petites. Le temps de Zola est donc un temps utilitaire, accordé au rythme de l'action et du travail, un temps qui vaut de l'argent, et non pas le "temps perdu" de Proust ou "l'éternité" de Chateaubriand, dernier mot des *Mémoires d'outre-tombe* (Brunet, 1985:353).<sup>22</sup>

#### 5.4.1.1. *Années*

L'année, comme l'unité la plus grande dans le roman, est parfois utilisée par Zola afin de résumer —même d'éluder— un grand laps de temps, quand les événements que renferment celui-ci peuvent être jugés comme communs et stables. Notamment, après le mariage entre Gervaise et Coupeau, l'auteur fait sauter quatre ans pour tout simplement nous assurer que le ménage va "comme il faut", qu'elle travaille honnêtement et s'occupe de ses responsabilités. La femme doit alimenter les enfants et son mari, qui ne boit pas et qui lui livre son salaire (il peut avoir le petit vice de fumer, ça c'est tolérable):

---

<sup>22</sup> Les chiffres entre parenthèses indiquent l'écart réduit de la distribution des quantités mentionnés pour chacune de ces unités.

Ce furent quatre années de dur travail. Dans le quartier, Gervaise et Coupeau étaient un bon ménage, vivant à l'écart, sans batteries, avec un tour de promenade régulier le dimanche, du côté de Saint-Ouen. La femme faisait des journées de douze heures chez madame Fauconnier, et trouvait le moyen de tenir son chez elle propre comme un sou, de donner la pâtée à tout son monde, matin et soir. L'homme ne se soulait pas, rapportait ses quinzaines, fumait une pipe à sa fenêtre avant de se coucher, pour prendre l'air (463).

De même, après leur déménagement à la nouvelle maison où ils font connaissance avec madame Goujet et son fils, leur vie devient une routine. Alors Zola emploie la même ressource pour faire avancer le temps; tout événement se réduit à montrer Gervaise comme “une bonne ouvrière” et femme au foyer:

Pendant trois années, la vie des deux familles coula, aux deux côtés du palier, sans un événement. Gervaise avait élevé la petite, en trouvant moyen de perdre, au plus, deux jours de travail par semaine. Elle devenait une bonne ouvrière de fin, gagnait jusqu'à trois francs. Aussi s'était-elle décidée à mettre Étienne, qui allait sur ses huit ans, dans une petite pension de la rue de Chartres, où elle payait cent sous (475).

Cette technique de maîtriser le temps n'est pas gratuite. Elle nous rappelle le degré minime de mimésis, parce que l'auteur fait avancer le temps, sans donner de détails, comme dans la scène du sacrifice d'Isaac dans la *Genèse*, que nous avons mentionnée dans le chapitre théorique. Il est facile de voir que Zola ne s'intéressait pas autant à nous donner un portrait du bon ménage qu'à nous montrer l'inexorable chute des Coupeau, selon les canons du déterminisme. L'apparent vide ou la normalité du lapse de temps éludé est donc un prétexte, une légère retardation ou une préparation de ce qui suivra.

Le passage du temps est particulièrement reflété de la manière expéditive dont il décrit la croissance de la fille de Gervaise, Nana. Elle est née juste après son déménagement, mais à mesure qu'elle grandit, la famille marche, pas à pas, à sa perte:

Ce fut cette année-là, en juin, que Nana fit sa première communion. Elle allait sur ses treize ans, grande déjà comme une asperge montée, avec un air d'effronterie; l'année précédente, on l'avait renvoyée du catéchisme, à cause de sa mauvaise conduite; et, si le curé l'admettait cette fois, c'était de peur de ne pas la voir revenir et de lâcher sur le pavé une païenne de plus (678). [...] Mais ce fut là le dernier beau jour du ménage. Deux années s'écoulèrent, pendant lesquelles ils s'enfoncèrent de plus en plus (682–683).

Au contraire, Zola fait reculer dans le temps sous la forme de souvenirs. Le lecteur prend connaissance de Gervaise lorsqu'elle est déjà installée à Paris, mais elle-même fait des allusions à son passé quand elle vivait à Plassans, et se souvient des raisons pour lesquelles elle vient à la capitale:

—Ne m'en parlez pas! répondit Gervaise, il était très bien pour moi, là-bas; mais, depuis que nous sommes à Paris, je ne peux plus en venir à bout... Il faut vous dire que sa mère est morte l'année dernière, en lui laissant quelque chose, dix-sept cents francs à peu près. Il voulait partir pour Paris. Alors, comme le père Macquart m'envoyait toujours des gifles sans crier gare, j'ai consenti à m'en aller avec lui; nous avons fait le voyage avec les deux enfants (389).

Le premier homme qui l'abandonne, le chapelier Lantier, reste toujours dans la mémoire de Gervaise, qui se souvient de lui de temps en temps: "Depuis bientôt sept ans, elle n'avait plus entendu parler de Lantier" (549). Il était son premier amour et il est le père de leurs fils; alors, lorsqu'il apparaît le jour de son anniversaire, elle décide de lui pardonner: "Si on conservait de la rancune après des neuf ans et des dix ans, on finirait par ne plus voir personne" (596). Dix ans ont passé depuis le jour où Lantier a quitté la chambre de l'hôtel Boncœur, mais le narrateur insiste sur le fait que le chapelier n'a guère changé: "Pendant les huit dernières années, il avait un moment dirigé une fabrique de chapeaux; et quand on lui demandait pourquoi il s'était retiré, il se contentait de parler de la coquinerie d'un associé, un compatriote, une canaille qui avait mangé la maison avec les femmes" (598).

Bref, ces lapses de temps représentent surtout les aspects les plus généraux et les plus révélateurs des lois déterministes, et ont la marque du permanent, de l'invariable, ceux qu'on exprime principalement par ces grandes apocopes temporaires. De manière insensible et irréversible les années s'écoulent, Gervaise s'en rend compte vers la fin du roman: "Un jour, en se penchant, elle eut une drôle de sensation, elle crut se voir en personne là-bas, sous le porche, près de la loge du concierge, le nez en l'air, examinant la maison pour la première fois; et ce saut de treize ans en arrière lui donna un élan au cœur" (673). Ces temps de la jeunesse sont perdus pour toujours, ils n'existent plus.

#### 5.4.1.2. *Saisons de l'année*

Depuis l'Antiquité, il a été courant de lier métaphoriquement les quatre périodes saisonnières aux différents âges de la vie de l'homme: le printemps équivaut à l'enfance, l'été à la jeunesse, l'automne à la maturité, et l'hiver à la vieillesse. La métaphore permet facilement une autre utilisation, où chaque saison ne devient pas un âge mais un tempérament. Il existe encore une autre association symbolique —non proprement métaphorique—, où chaque saison caractérise d'une manière déterminante certaines conditions vitales, comme si cette combinaison particulière de la température et l'humidité était nécessaire ou participait en quelque sorte au déchaînement des faits moraux. Étant, en outre, des périodes cycliques, il est compréhensible que les saisons ne comptent pas dans cette chronémi-

par leur stricte valeur temporelle, comme unités de mesure, mais plutôt par leur caractère climatique. Dans *L'Assommoir*, c'est clairement l'hiver la saison qui prédomine, mais on trouve aussi les autres avec des connotations intéressantes. Le printemps, par exemple, est perceptiblement associé à l'amour. Plus concrètement, il correspond à l'amour passionnel, et en même temps impossible, entre Goujet et Gervaise. La description que Zola nous offre de la scène de la visite de Gervaise à la forge où travaille Goujet, révèle une caractéristique mélange des touches de couleurs ténébreuses, dépeint à l'aide des associations matérielles avec des substances dures et obscures, et la manière romantique et conventionnelle d'associer l'amour tumultueux aux phénomènes climatiques:

Pendant un printemps, leurs amours emplirent ainsi la forge d'un grondement d'orage. Ce fut une idylle dans une besogne de géant, au milieu du flamboiement de la houille, de l'ébranlement du hangar, dont la carcasse noire de suie craquait. Tout ce fer écrasé, pétri comme de la cire rouge, gardait les marques rudes de leurs tendresses (555).

Ensuite, la saison d'été est associée à la jeunesse de Nana, qui tout au long de ce roman grandira jusqu'à son adolescence. Étant encore un enfant, Nana envahit la maison et se montre suffocante et insupportable, comme la chaleur d'été:

Cependant, Nana, vers la fin de l'été, bouleversa la maison. Elle avait six ans, elle s'annonçait comme une vaurienne finie. Sa mère la menait chaque matin, pour ne pas la rencontrer toujours sous ses pieds, dans une petite pension de la rue Polonceau, chez mademoiselle Josse. Elle y attachait par derrière les robes de ses camarades, elle emplissait de cendre la tabatière de la maîtresse, trouvait des inventions moins propres encore, qu'on ne pouvait pas raconter (518).

Plus nette encore est la liaison entre la température ambiante et —plus que les effets concrets de la fatigue actuelle— les douloureuses conditions générales, permanentes, morales, du travail. A un certain moment, la chaleur terrible de “température à crever” semble comme naturellement indissociable de la profession de blanchisseuse qui doit travailler en supportant la “lourdeur de fournaise”; en tous cas, cette association souligne la dureté des conditions de travail:

Cependant, les fortes chaleurs étaient venues. Une après-midi de juin, un samedi que l'ouvrage pressait, Gervaise avait elle-même bourré de coke la mécanique, autour de laquelle dix fers chauffaient, dans le ronflement du tuyau. À cette heure, le soleil tombait d'aplomb sur la devanture, le trottoir renvoyait une réverbération ardente, dont les grandes moires dansaient au plafond de la boutique; et ce coup de lumière, bleui par le reflet du papier des éta-gères et de la vitrine, mettait au-dessus de l'établi un jour aveuglant, comme une poussière de soleil tamisée dans les linges fins. Il faisait là une température à crever. On avait laissé ouverte la porte de la rue, mais pas un souffle de vent ne venait; les pièces qui séchaient en

l'air, pendues aux fils de laiton, fumaient, étaient raides comme des copeaux en moins de trois quarts d'heure. Depuis un instant, sous cette lourdeur de fournaise, un gros silence régnait, au milieu duquel les fers seuls tapaient sourdement, étouffés par l'épaisse couverture garnie de calicot (503).

On dirait que l'automne n'apparaît dans *L'Assommoir* que pour représenter le point du départ vers la chute du bon ménage. C'est Lantier qui contribue d'une manière spéciale à la dégradation du ménage. Il est comme une termite qui littéralement mange le toit sur leurs têtes, et quand il ne restera plus rien à manger, il devra partir "chercher ailleurs la niche et la pâtée":

Vers l'automne, malheureusement, le ménage se gâta encore. Lantier prétendait maigrir, faisait un nez qui s'allongeait chaque jour. Il renaudait à propos de tout, renâclait sur les potées de pommes de terre, une ratatouille dont il ne pouvait pas manger, disait-il, sans avoir des coliques. Les moindres bisbilles, maintenant, finissaient par des attrapages, où l'on se jetait la débîne de la maison à la tête; et c'était le diable pour se rabibocher, avant d'aller pioncer chacun dans son dodo. Quand il n'y a plus de son, les ânes se battent, n'est-ce pas? Lantier flairait la panne; ça l'exaspérait de sentir la maison déjà mangée, si bien nettoyée, qu'il voyait le jour où il lui faudrait prendre son chapeau et chercher ailleurs la niche et la pâtée (649).

Et, enfin, nous aboutissons sur l'hiver, il n'est pas surprenant qu'il prédomine dans le roman, car sa nature dure, inclémente, impitoyable, est parfaite pour souligner la dégradation finale avec un ton véritablement pessimiste et comme un sens symbolique de la mort. C'est vrai que dans la boutique de Gervaise les mois de froid soulagent les ouvrières de la chaleur qu'elles doivent supporter pendant l'été:

Cependant, l'hiver était venu, le quatrième hiver que les Coupeau passaient rue de la Goutte-d'Or. Cette année-là, décembre et janvier furent particulièrement durs. Il gelait à pierre fendre. Après le jour de l'an, la neige resta trois semaines dans la rue sans se fondre. Ça n'empêchait pas le travail, au contraire, car l'hiver est la belle saison des repasseuses. Il faisait joliment bon dans la boutique! On n'y voyait jamais de glaçons aux vitres, comme chez l'épicier et le bonnetier d'en face. La mécanique, bourrée de coke, entretenait là une chaleur de baignoire; les linges fumaient, on se serait cru en plein été; et l'on était bien, les portes fermées, ayant chaud partout, tellement chaud, qu'on aurait fini par dormir, les yeux ouverts (212).

La cruauté de cette saison prend d'abord maman Coupeau:

Janvier était arrivé, un sale temps, humide et froid. Maman Coupeau, qui avait toussé et étouffé tout décembre, dut se coller dans le lit, après les Rois. C'était sa rente; chaque hiver, elle attendait ça. Mais, cet hiver, autour d'elle, on disait qu'elle ne sortirait plus de sa chambre que les pieds en avant; et elle avait, à la vérité, un fichu râle qui sonnait joliment le sapin, grosse et grasse pourtant, avec un œil déjà mort et la moitié de la figure tordue (652). [...] On parlait à demi-voix, dans le petit jour qui éclairait la pièce par les fentes des volets. La porte du cabinet restait grande ouverte; et, de cette ouverture béante, sortait le gros silence de la

mort. Des rires d'enfants montaient dans la cour, une ronde de gamines tournait, au pâle soleil d'hiver (657).

Après ça, c'est aussi Gervaise et son mari qui souffrent pendant le cru hiver, parce qu'en perdant la boutique, source principale de leurs revenus, ils ne sont plus en état de assurer les besoins fondamentaux, comme manger et se chauffer; et encore une fois une apocope temporaire sert à accélérer et accentuer le régulier et délétère cours des mois:

Mais ce fut là le dernier beau jour du ménage. Deux années s'écoulèrent, pendant lesquelles ils s'enfoncèrent de plus en plus. Les hivers surtout les nettoyaient. S'ils mangeaient du pain au beau temps, les fringales arrivaient avec la pluie et le froid, les danses devant le buffet, les dîners par cœur, dans la petite Sibérie de leur cambuse. Ce gredin de décembre entrait chez eux par-dessous la porte, et il apportait tous les maux, le chômage des ateliers, les fainéantises engourdis des gelées, la misère noire des temps humides. Le premier hiver, ils firent encore du feu quelquefois, se pelotonnant autour du poêle, aimant mieux avoir chaud que de manger; le second hiver, le poêle ne se déroilla seulement pas, il glaçait la pièce de sa mine lugubre de borne de fonte (682–683).

Le passage suivant nous décrit d'une façon très touchante les souffrances de l'héroïne qui ne peut plus supporter le froid et le manque de nourriture et considère l'idée d'échapper à la misère par le sommeil. Néanmoins, la pensée de dormir avec ce but équivaut à mourir, ce qui lui fait horreur (on peut à peine dissimuler l'inspiration de ce passage dans le célèbre soliloque d'Hamlet).

Ne lui avait-il pas offert deux fois de l'emballer, de l'emmener avec lui quelque part, sur un dodo où la jouissance du sommeil est si forte, qu'on oublie du coup toutes les misères? Peut-être était-ce en effet bien bon. Peu à peu, une tentation plus cuisante lui venait d'y goûter. Elle aurait voulu essayer pour quinze jours, un mois. Oh! dormir un mois, surtout en hiver, le mois du terme, quand les embêtements de la vie la crevaient! Mais ce n'était pas possible, il fallait continuer de dormir toujours, si l'on commençait à dormir une heure; et cette pensée la glaçait, son béguin de la mort s'en allait, devant l'éternelle et sévère amitié que demandait la terre (687–688).

L'hiver devient ainsi le scénario indispensable pour la disparition finale. À ne pas manquer des motifs purement poétiques pour préférer l'hiver, il faut admettre que des raisons programmatiques ont un poids supérieur, le but d'une démonstration convaincante de l'inexorabilité des conditions environnementales. Il est vrai qu'on ne sait pas exactement quand Gervaise meurt, mais on peut attribuer à l'hiver, quand le froid et la faim sont les moins supportables, la précipitation définitive de son déclin:

Gervaise dura ainsi pendant des mois. Elle dégringolait plus bas encore, acceptait les dernières avanies, mourait un peu de faim tous les jours. Dès qu'elle possédait quatre sous, elle

buvait et battait les murs. On la chargeait des sales commissions du quartier. Un soir, on avait parié qu'elle ne mangerait pas quelque chose de dégoûtant; et elle l'avait mangé, pour gagner dix sous. M. Marescot s'était décidé à l'expulser de la chambre du sixième. Mais, comme on venait de trouver le père Bru mort dans son trou, sous l'escalier, le propriétaire avait bien voulu lui laisser cette niche. Maintenant, elle habitait la niche du père Bru. C'était là-dedans, sur de la vieille paille, qu'elle claquait du bec, le ventre vide et les os glacés. La terre ne voulait pas d'elle, apparemment (795-796).

On peut discuter si la vie de l'héroïne est présentée par Zola d'une manière plus ou moins incompatible avec les conventions de la tragédie. Il y a quelque chose de logique et d'harmonieux, au sens classique, dans l'imperturbabilité du destin devinable, dans l'inexorabilité des facteurs matériels. Et dans le lecteur se produit un effet très pathétique d'agitation émotionnelle à cause de l'inexactitude ou l'ignorance des détails précis d'un événement tragique. Comme la mort est associée à l'hiver froid et à la nuit, le déclin tragique de Gerlaise se produit en hiver, et elle périt pendant la nuit, mais on ne sait bien à quel moment exactement, puisqu'elle n'est retrouvée qu'au matin: "Un matin, comme ça sentait mauvais dans le corridor, on se rappela qu'on ne l'avait pas vue depuis deux jours; et on la découvrit déjà verte, dans sa niche" (796). Dans un bref et presque purement rhétorique discours prononcé à Médan<sup>23</sup> le 3 octobre 1977, Edmonde Charles-Roux a dit que "*L'Assommoir* est la fête sombre du malheur à une époque donnée de l'histoire du monde ouvrier", et a suggéré qu'il ne s'agit pas vraiment d'une tragédie, car "quel sens aurait une tragédie qui n'offrirait à ses héros aucune alternative?" (1978:11). Il est vrai que les règles de la tragédie classique ne permettent pas que le héros soit tout à fait irresponsable: bien sûr, il ne peut pas être en tout point méchant, car alors nous serions indifférents à son malheur, mais non plus absolument bon, parce qu'alors sa disgrâce serait intolérable; on éprouve dans *L'Assommoir* l'impuissance absolue de la volonté face à la force irrésistible de l'hérédité et du milieu, mais le déterminisme presque absolu ne contredit pas la responsabilité des personnages; leur caractère n'est pas indifférent. Tout au plus, seule une exagération, l'accumulation précipitée et excessive des motifs de la misère et du malheur, pourrait être considérée un défaut par rapport au schéma classique de la tragédie. "Ni tragédie —conclut Charles-Roux—, ni roman de mœurs vaguement historicisé, ni surtout roman clinique sur les ravages de l'alcool comme on aurait tendance à le faire croire, sans doute à cause du morceau de bravoure

---

<sup>23</sup> Chaque année, depuis 1903, le premier dimanche d'octobre, un hommage est rendu à Émile Zola dans les jardins de sa maison de Médan. Parmi les orateurs invités se comptent les plus éminents intellectuels français (écrivains, politiciens, avocats et journalistes).

final qui constitue le *delirium tremens* et la mort de Coupeau, mais une fresque, délivrée de tous les tabous du temps, une fresque qui n'est pas du domaine de l'ornement mais de l'ordre de la vérité, *L'Assommoir* est bien une épopée" (1978:16). Personne ne peut douter que *L'Assommoir* contient une exposition très réussie des circonstances, des motifs, des personnages et des scénarios tout à fait plausibles, mais seule la licence poétique peut nous autoriser à appeler "épique" telle exposition; le concept de tragédie reste, relativement parlant, plus approprié pour caractériser ce roman —et la cohérence dans le traitement du temps ne serait pas la moindre raison.

#### 5.4.1.3. Mois et semaines

Les semaines et les mois dans *L'Assommoir* s'écourent vite quand le ménage est absorbé par la routine. Dans le roman, il y a plusieurs mentions de semaines et mois qui passent sans changements importants. Cependant, il y a un cas intéressant en relation avec ces deux unités, et qui correspond au point de départ du malheur de l'héroïne: c'est l'accident de Coupeau. Quand Coupeau est tombé du toit, ce fut un miracle qu'il échappât à la mort. Au début, Gervaise n'hésite pas un instant à tout abandonner et dédie son temps uniquement aux soins de son mari: "Toute une semaine, on la vit sur ses pieds, parlant peu, recueillie dans son entêtement de le sauver, oubliant les enfants, la rue, la ville entière" (484); alors que tous les pronostics indiquent une longue convalescence: "La convalescence devait être très longue; le médecin avait parlé de quatre mois" (485); grâce aux soins de Gervaise, "Coupeau, au bout de deux mois, put commencer à se lever" (487), mais "pendant deux mois encore, Coupeau marcha avec des béquilles. Il avait d'abord pu descendre dans la rue, fumer une pipe devant la porte" (488). Cependant, si sa convalescence finalement prend moins de temps, cela ne facilitera pas un dénouement plus heureux; on verra que Coupeau devient irrémédiablement fainéant et ne prévoit pas de retourner au travail:<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Sigmund Freud, dans sa discussion du cas de Dora, prend un exemple comme ceci de l'accident de Coupeau pour nous persuader de la grande force psychologique qu'empêche un estropié de souhaiter sa guérison: "Celui qui veut guérir le malade se heurte, à son grand étonnement, à une grande résistance qui lui apprend que le malade ne prend pas son intention de renoncer à la maladie si entièrement, si complètement au sérieux qu'il en a l'air. Qu'on se représente un ouvrier, par exemple un couvreur, qui, à la suite d'une chute, soit devenu infirme et qui vivote en mendiant au coin d'une rue. Or, que vienne un thaumaturge lui promettant de lui rendre sa jambe tordue droite et capable de marcher, il ne faudra pas s'attendre à voir sur son visage l'expression d'une excessive béatitude. Certes, il s'était senti extrêmement malheureux lorsqu'il avait été blessé, il s'était aperçu qu'il ne pourrait plus jamais travailler, qu'il devrait mourir de faim ou vivre d'aumônes. Mais, depuis, ce qui d'abord l'avait rendu incapable de gagner son pain est devenu la source de ses revenus: il vit de son infirmité. Qu'on la lui enlève, voilà un homme désemparé; il a, entre temps, oublié son



La gaieté lui revenait, son bagou d'enfer s'aiguissait dans ses longues flâneries. Et il prenait là, avec le plaisir de vivre, une joie à ne rien faire, les membres abandonnés, les muscles glissant à un sommeil très doux; c'était comme une lente conquête de la paresse, qui profitait de sa convalescence pour entrer dans sa peau et l'engourdir, en le chatouillant. Il revenait bien portant, goguenard, trouvant la vie belle, ne voyant pas pourquoi ça ne durerait pas toujours. Lorsqu'il put se passer de béquilles, il poussa ses promenades plus loin, courut les chantiers pour revoir les camarades. Il restait les bras croisés en face des maisons en construction, avec des ricanements, des hochements de tête; et il blaguait les ouvriers qui trimaient, il allongeait sa jambe, pour leur montrer où ça menait de s'esquinter le tempérament. Ces stations gouailleuses devant la besogne des autres satisfaisaient sa rancune contre le travail (488-489).

Zola condamne la paresse, ainsi que les autres vices —l'orgueil, la gourmandise, la luxure, l'avarice, la colère et l'envie: on peut tous les trouver dans *L'Assommoir*. Ce sont les passions que Thomas d'Aquin laissa si parfaitement décrites et analysées dans sa *Somme*, et elles deviennent ici la racine presque matérielle de la dégradation des personnages. L'héroïne oublie lentement ses vertus, comme la modestie et l'humilité, la charité et la tempérance, tout en embrassant au même rythme les vices qui la détruiront. L'écoulement de cette métamorphose est bien mesuré en semaines et mois.

La chasteté est abandonnée par Gervaise au moment où Lantier réapparaît et commence à pénétrer dans le ménage des Coupeau: "On était alors dans les premiers jours de novembre. Lantier apporta galamment des bouquets de violettes, qu'il distribuait à Gervaise et aux deux ouvrières" (599). C'est au mois de novembre que Lantier vient avec régularité chez Coupeau, et huit mois après, avant la fête de Gervaise, il habite et mange chez eux: "Ce fut dans les premiers jours de juin que l'installation du chapelier eut lieu" (604). Non seulement il mange chez eux, mais il remplace aussi Coupeau dans le lit de Gervaise.

#### 5.4.1.4. *Jours*

En ce qui concerne les jours, unités temporelles dont l'utilisation narrative normalement exige plus de précision que les semaines et les mois —et les trouvailles de Brunet le confirment aussi (1985:353)—, il est facile d'observer comment Zola en tire parti. Tout d'abord, il y a deux mentions de date exactes, qui correspondent au mariage et à l'anniversaire de Gervaise. Ces deux dates sont très importantes, parce qu'elles marquent un changement dans l'histoire: "Coupeau, la voyant souffrir, finit par crier: —Ce n'est pas tout ça... Ce que vous dites et rien, c'est la même chose. La noce aura lieu le samedi 29 juillet" (429). À partir de cette date, le ménage commence sa vie ensemble, travaillant et gagnant leur salaire qui

---

métier, perdu ses habitudes de travail, il s'est accoutumé à l'oisiveté, peut-être à la boisson (Freud 1905:29-30).

les permet vivre honnêtement; et c'est ici justement où Zola se permet bouger le temps selon ce degré minime de mimésis que nous avons déjà signalé.

L'autre événement qui jouit d'une datation exacte est la fête de Gervaise, qui "tombe le 19 juin" (558), et correspond à un sensible cassement de l'état des choses. Il marque le sommet de la pyramide structural du roman: dès ce moment-là, la chute de l'héroïne s'annonce et se précipite dans —pour reprendre l'éloquente devise de Charles-Roux— "la fête sombre du malheur".

Enfin, certaines mentions de périodes plus ou moins conventionnels, comme ces correspondants à expressions telles que "quinzaine", "huit jours" ou "semaine", sont utilisés de manière imprécise. Par exemple, Zola utilise ces deux dernières expressions, évidemment synonymes, dans un même passage —et justement se référant à la perte de ponctualité—, lorsque Gervaise devient négligente dans son travail: "Elle n'était plus exacte, ne venait jamais à l'heure, se faisait attendre des huit jours. Peu à peu, elle s'abandonnait à un grand désordre. —Voilà une semaine que je compte sur vous, continua la dentellière" (639).

#### 5.4.1.5. *Phases de jour*

Un pas de plus dans notre analyse des intervalles temporels qui semblent avoir une fonction non négligeable dans le déroulement du roman, nous amène à examiner l'emploi des différentes phases du jour: matin, midi, après-midi, soir et nuit.

##### 5.4.1.5.1. *Matin*

Il n'est pas sans importance de préciser que l'œuvre commence et finit au matin. La première scène, qui décrit l'attente désespérée de Gervaise et son abandon par Lantier, se déroule dans le matin. Et si Gervaise meurt pendant la nuit, ce n'est qu'au matin qu'ils la trouvent. Mais le matin chez Zola est associé le plus souvent avec le travail —c'est à dire avec la vertu, pas avec la chute. Ce sont les ouvriers, que Gervaise observe de la fenêtre de l'hôtel Boncœur, lorsqu'ils se dirigent au travail: "À la barrière, le piétinement de troupeau continuait, dans le froid du matin" (378), ou Mme Boche avec qui Gervaise lave son linge: "—C'est ce matin que vous allez au lavoir, n'est-ce pas?... J'ai quelque chose à laver, je vous garderai une place à côté de moi, et nous causerons" (379).

Toutefois, après l'accident Coupeau change le travail par les visites à l'assommoir, même le matin: "Malgré l'heure matinale, l'assommoir flambait, les volets enlevés, le gaz allumé. Lantier resta sur la porte, en recommandant à Coupeau de se dépêcher, parce qu'ils

avaient tout juste dix minutes” (621). Peu après, Gervaise ne travaillera plus non plus, et leur fille Nana suivra leur exemple en laissant le travail chez madame Lerat.

#### 5.4.1.5.2. *Midi*

L’heure du midi conserve une relation étroite avec l’action de manger. L’heure du déjeuner est spécialement importante dans ce roman: elle sert bien à caractériser l’époque du bonheur de Gervaise, où le ménage mange en abondance, ainsi que le période postérieur, où elle perd la boutique et n’a plus de quoi manger. Cette association fréquente fait que la référence au midi devient métonymique; sa mention intensifie la misère dont elle souffre: “Et, en attendant, comme midi n’avait pas sonné, elle restait allongée sur la paille, parce qu’on a moins froid et moins faim, lorsqu’on est allongé” (749). Aussi, c’est la seule heure encore sacralisée pour les ouvriers, le moment où il n’y a personne aux tavernes: “À cette heure du déjeuner, l’assommoir restait vide” (404); et tout le monde se presse pour arriver à son plat après le travail: “Gervaise [...] regardait par les vitres, entre les bocaux de fruits à l’eau-de-vie, le mouvement de la rue, où l’heure du déjeuner mettait un écrasement de foule extraordinaire” (406). L’heure du déjeuner est, donc, un moment spécial, avec une grande valeur morale, car c’est le temps de nourrir le corps et reconstituer les forces pour travailler. Naturellement, Zola ne tolère pas la glotonnerie des personnages comme Mes-Bottes, qui ne travaille pas et tue seulement le temps dans les tavernes: “Quel sacré zig tout de même, ce Mes-Bottes! Est-ce qu’un jour il n’avait pas mangé douze œufs durs et bu douze verres de vin, pendant que les douze coups de midi sonnaient!” (452). Sa voracité et sa faim éternelle sont décrites par Zola de manière négative, alors Gervaise doit être punie par sa gourmandise.

#### 5.4.1.5.3. *Après-midi*

Le point de départ de l’abandon de Gervaise, qui est la cause de la chute de la boutique, peut être situé les après-midis. C’est juste après le déjeuner quand les ouvrières commencent à s’asseoir et à passer les heures en bavardant: “Maintenant, les après-midi se passaient toutes ainsi” (552). Nous avons ici un autre important motif de la chronémiq ue de *L’Assommoir*, d’une valeur décisivement morale. Le narrateur observe que ce relâchement de cadence de travail provoquera la perte de la boutique:

La boutique était perdue, elle avait dû renvoyer sa dernière ouvrière, madame Putois; elle restait seule avec son apprentie, ce louchon d’Augustine, qui bêtissait en grandissant; et encore, à elles deux, elles n’avaient pas toujours de l’ouvrage, elles traînaient leur derrière sur

les tabourets durant des après-midi entières. Enfin, un plongeon complet. Ça sentait la ruine (643).

#### 5.4.1.5.4. Soir

Étant l'heure où les gens normalement finissent de travailler, les ouvriers et voisins passent aussi les soirées à bavarder. "La conversation, autour des poêlons, n'en roula pas moins sur lui jusqu'au soir" (561). Mais surtout, dans le milieu où se déroule l'action du roman, les gens racontent des bêtises: "madame Lerat passait ses soirées dans la boutique, où elle s'amusait en dedans des cochonneries de la grande Clémence" (524), ou des ragots en s'amusant s'ils peuvent parler derrière le dos des autres. Il y a plusieurs exemples de cette bavarderie, se rassemblant surtout autour de la fortune de Gervaise avec sa boutique de blanchisseuse. Les gens autour d'elle racontent des mensonges, poussés par la jalousie, Mme Lorilleux à la tête: "Elle accusait très carrément Gervaise de coucher avec Goujet. Elle mentait, elle prétendait les avoir surpris un soir ensemble, sur un banc du boulevard extérieur" (495). À cause de la jalousie, Gervaise perd toutes ses amitiés, même les plus vieilles:

À la vérité, ça n'allait plus du tout bien entre les Boche et les Coupeau depuis un mois. Gervaise, très donnante de sa nature, lâchait à chaque instant des litres de vin, des tasses de bouillon, des oranges, des parts de gâteau. Un soir, elle avait porté à la loge un fond de saladier, de la barbe de capucin avec de la betterave, sachant que la concierge aurait fait des bassesses pour la salade. Mais, le lendemain, elle devint toute blanche en entendant mademoiselle Remanjou raconter comment madame Boche avait jeté la barbe de capucin devant du monde, d'un air dégoûté, sous prétexte que, Dieu merci! elle n'en était pas encore réduite à se nourrir de choses où les autres avaient pataugé (521).

D'autre part, le soir est important dans le roman et a la même signification que le midi: c'est l'heure de manger. Le soir, les gens prennent leur dîner; et il est impossible d'exagérer l'importance symbolique des repas dans le roman. Directement à partir de la fréquence et le type du dîner on peut reconstruire l'état de finances des personnages. Lorsque Coupeau apparaît sur la scène, le narrateur nous informe que d'habitude "il mangeait la pot-bouille chez les Lorilleux; c'était une économie pour tous les trois" (413). Les Lorilleux, mis à part d'autres motifs, ne donnent pas leur bénédiction à Coupeau parce qu'il cessera de venir chez eux et qu'ils perdront son bénéfice. Dans un exemple postérieur, avant l'accident de Coupeau, quand tous les deux apportent des salaires au foyer, leurs dîners sont riches: "Elle faisait, ce soir-là, un ragoût de mouton avec des hauts de côtelettes" (467). Mais après la chute de la boutique, "en décembre, un soir, on dîna par cœur. Il n'y avait plus un radis,

Lantier, très sombre, sortait de bonne heure, battait le pavé pour trouver une autre cambuse, où l'odeur de la cuisine déridât les visages" (649). À partir de ce moment-là, l'espace qui auparavant était rempli avec le dîner reste presque désert, comme la chambre avec la paille au lieu du lit, vers le bout du roman.

#### 5.4.1.5.4. *Nuit*

Dans la chronémiqne de *L'Assommoir*, la nuit prédomine sur les autres phases de jour. La nuit est associée dans le roman avec l'impur et le profane. Son voile possède la vertu de cacher tout ce qui ne peut pas être vu. Elle appartient aux gens de réputation suspecte, comme les hommes qui vont coucher hors de leur foyer, les prostituées, les pochards, les voleurs ou les assassins: "Des femmes marchaient vite, des hommes rôdaient avec des yeux de loup, la nuit s'épaississait, gonflée d'abominations" (773).

Lantier aime passer la nuit dehors: "Depuis huit jours, au sortir du Veau à Deux Têtes, où ils mangeaient, il l'envoyait se coucher avec les enfants et ne reparaisait que tard dans la nuit, en racontant qu'il cherchait du travail" (375); et ses tours nocturnes sont chaque fois plus fréquents, jusqu'au moment où il ne rentre qu'au matin, comme dans cette scène avec Gervaise: "pieds nus, sans songer à remettre ses savates tombées, elle retourna s'accouder à la fenêtre, elle reprit son attente de la nuit, interrogeant les trottoirs, au loin" (376). Elle attend pour lui toute la nuit, en s'inquiétant pour sa vie: "elle suivait le mur de l'octroi, derrière lequel, la nuit, elle entendait parfois des cris d'assassinés; et elle fouillait les angles écartés, les coins sombres, noirs d'humidité et d'ordure, avec la peur d'y découvrir le corps de Lantier, le ventre troué de coups de couteau" (376). Quand il revient finalement, "sans même retirer ses bottes, s'était jeté sur le lit, l'air éreinté, la face marbrée par une nuit blanche" (381), Gervaise sait qu'il a passé la nuit avec une autre femme: "Auguste, je ne voulais pas t'en parler, j'aurais attendu encore, mais je sais où tu as passé la nuit; je t'ai vu entrer au Grand-Balcon avec cette traînée d'Adèle" (382).

Il est naturel que Gervaise reproche l'infidélité de Lantier, mais curieusement elle aussi deviendra infidèle à son mari avec Lantier. De nouveau, la nuit prend la fonction de cacher les actes profanes. Au début, ce n'est qu'une rumeur qui circule dans le quartier où vivent les Coupeau. Dès que Lantier habite avec eux, les voisins donnent leurs versions de ce "ménage-à-trois":

Dans le quartier, le grand sujet de conversation était de savoir si réellement Lantier s'était remis avec Gervaise. Là-dessus, les avis se partageaient. À entendre les Lorilleux, la Banban

faisait tout pour repincer le chapelier, mais lui ne voulait plus d'elle, la trouvait trop décatie, avait en ville des petites filles d'une frimousse autrement torchée. Selon les Boche, au contraire, la blanchisseuse, dès la première nuit, s'en était allée retrouver son ancien époux, aussitôt que ce jeanjean de Coupeau avait ronflé (611).

Mais après la nuit que Coupeau est trouvé dormant dans son vomi, Gervaise cède à Lantier et va dormir dans sa chambre. Puis Maman Coupeau prend l'initiative de communiquer la nouvelle à tout le monde: "—C'est du propre!... Je les ai entendus cette nuit. Oui, oui, la Banban et le chapelier... Et ils menaient un train! Coupeau est joli. C'est du propre!" (634). Et comme "tout le quartier sut bientôt que, chaque nuit, Gervaise allait retrouver Lantier" (635), Gervaise s'habitue bientôt à sa nouvelle vie, marquée par cette spéciale nocturnité: "Elle partageait ses nuits. Même, elle avait fini, lorsque le zingueur simplement ronflait trop fort, par le lâcher au beau milieu du sommeil, et allait continuer son dodo tranquille sur l'oreiller du voisin" (636).

Finalement, quand Gervaise perd la boutique et Lantier l'abandonne, on nous montre un autre cas d'infidélité, aussi de caractère nocturne, cette fois interprété par l'ennemie de Gervaise, Virginie. Son mari travaille pendant la nuit, et Lantier vient occuper son lieu: "Ça leur était trop commode aussi, ce cornard de Poisson avait tous les deux jours un service de nuit, qui le faisait grelotter sur les trottoirs déserts, pendant que sa femme et le voisin, à la maison, se tenaient les pieds chauds" (729–730). Quant à l'infidélité, elle est toujours mise en relation avec Lantier; il adopte donc le rôle de séducteur, au même temps qu'il a la guigne, parce qu'il porte la poisse aux femmes qu'il fréquente.

Elle ne courait pas après son homme; même si elle l'apercevait chez un marchand de vin, elle faisait un détour, pour ne pas le mettre en colère; et elle attendait qu'il rentrât, écoutant la nuit s'il ne ronflait pas à la porte. Il couchait sur un tas d'ordures, sur un banc, dans un terrain vague, en travers d'un ruisseau. Le lendemain, avec son ivresse mal cuvée de la veille, il repartait, tapait aux volets des consolations, se lâchait de nouveau dans une course furieuse, au milieu des petits verres, des canons et des litres, perdant et retrouvant ses amis, poussant des voyages dont il revenait plein de stupeur, voyant danser les rues, tomber la nuit et naître le jour, sans autre idée que de boire et de cuver sur place (628).

#### 5.4.1.6. Heures

L'heure est l'unité de temps la plus fréquemment représentée dans *L'Assommoir*. Elle est probablement le segment temporel le plus adéquat à la mesure rationnelle du temps au point de vue pratique, utilitaire. Franklin a recommandé: "Ne perdez pas une heure, puisque vous n'êtes pas sûr d'une minute". Et Zola semble avoir pris une claire conscience que le temps vaut de l'argent et qu'il convient donc de le rationner avec la précision des

aiguilles d'une montre. Il y a plusieurs moments dans le roman où le narrateur prend la peine d'en donner l'heure exacte, en atteignant le degré maximum de mimésis. Notamment, dans le chapitre qui ouvre le roman, l'action commence à deux heures du matin, et depuis ce moment on peut suivre avec une exactitude chronométrique chaque mouvement de l'héroïne, chaque fil de ses pensées, de son inquiétude et son angoisse en attendant son mari qui n'a pas dormi à la maison: "Gervaise avait attendu Lantier jusqu'à deux heures du matin" (375). Ensuite, elle s'est endormie pendant trois heures, et quand s'éveille, il n'est pas encore arrivé: "Quand Gervaise s'éveilla, vers cinq heures, raidie, les reins brisés, elle éclata en sanglots" (375). Le narrateur continue en précisant les laps exacts que durent ses angoisses: "Gervaise s'entêta encore à la fenêtre pendant deux mortelles heures, jusqu'à huit heures" (379). On ne sait pas l'heure exacte de l'apparition de Lantier, mais on peut la situer après huit heures. Alors, on fait un saut temporel d'une heure et demi, pendant lequel elle parle avec Lantier et décide d'aller à Mont-de-Piété pour mettre en gage des vieux vêtements. On peut imaginer que l'endroit n'est pas très loin de l'hôtel où ils habitent, 15 minutes à pied exactement, parce qu'elle revient au bout d'une demi-heure: "Elle alla au Mont-de-Piété, pourtant. Quand elle revint, au bout d'une demi-heure, elle posa une pièce de cent sous sur la cheminée, en joignant la reconnaissance aux autres, entre les deux flambeaux" (384). Si on compte les heures indiquées, nous pouvons facilement savoir qu'il est environ 9:30.

Vers dix heures, après la dispute avec Lantier, elle décide d'aller au lavoir pour faire la ligne: "Quand elle quitta la chambre, les rires adoucis de Claude et Étienne sonnaient seuls dans le grand silence, sous le plafond noir. Il était dix heures. Une raie de soleil entrant par la fenêtre entrouverte" (385). On apprend que le chemin du lavoir est plus long que celui du Mont-de-Piété, parce que quand elle passe un certain temps dans le lavoir avec Mme Boche, les onze heures sonnent: "Gervaise s'essuya le front de sa main mouillée. Puis, elle tira de l'eau une autre pièce de linge, en hochant de nouveau la tête. Un instant, toutes deux gardèrent le silence. Autour d'elles, le lavoir s'était apaisé. Onze heures sonnaient" (390). On peut calculer qu'elle arrivait vers dix heures et demi, et par conséquent que le chemin de la maison jusqu'au lavoir prend environ une demi-heure. La grande bagarre avec Virginie s'écoule autour du midi, quand les laveuses ont fini leur déjeuner: "Derrière elle, le lavoir reprenait son bruit énorme d'écluse. Les laveuses avaient mangé leur pain, bu leur vin, et elles tapaient plus dur, les faces allumées, égayées par le coup de torchon de Gervaise et

de Virginie” (401). Étant restée là jusqu’à 12:30, Gervaise doit payer deux heures du lavoir: “—C’est deux heures, ça fait deux sous, lui dit en l’arrêtant la maîtresse du lavoir, déjà réinstallée dans son cabinet vitré” (401). Elle retourne à l’hôtel Boncœur avec ses deux enfants, qui lui avaient porté la clé de la chambre dont Lantier était parti. Pour Zola, il est très important de décrire cette scène avec réalisme maximal, pour montrer Gervaise dans une situation limite dont elle montera en épousant Coupeau. Ce mariage est donc aussi important dans l’histoire est c’est pour ça que l’auteur donne des références exactes du temps.

Le mariage est programmé pour samedi, et le narrateur n’oublie pas de nous en indiquer l’heure: “Le mariage à la mairie était pour dix heures et demie” (435). Il nous offre également des détails sur la nuit antérieure, où le couple se trouve ensemble jusqu’à tard:

Enfin, le vendredi soir, la veille du grand jour, Gervaise et Coupeau, en rentrant du travail, eurent encore à trimer jusqu’à onze heures. Puis, avant de se coucher chacun chez soi, ils passèrent une heure ensemble, dans la chambre de la jeune femme, bien contents d’être au bout de cet embarras (434).

Pendant le matin de la noce, il y a un jeu des heures très intéressant. Comme le couple doit passer d’abord par la mairie, ils arrivent avant, mais le maire est en retard: “Tout en marchant très lentement, ils arrivèrent à la mairie une grande demi-heure trop tôt. Et, comme le maire fut en retard, leur tour vint seulement vers onze heures” (435). Ici Zola laisse échapper un subtil critique du fonctionnement système public, ou du moins un doute sur les habitudes des fonctionnaires. À cause du retard à la mairie, ils arrivent en retard à l’église, ce qui est mal interprété par le bedeau qui les reçoit: “Le bedeau les attendait au milieu de l’église vide; il les poussa vers une petite chapelle, en leur demandant furieusement si c’était pour se moquer de la religion qu’ils arrivaient en retard” (436). Son mariage était bien particulier, en partie pour le retard à la mairie, en partie pour la réduction que Coupeau avait convenu avec le prêtre:

Il alla lui-même à l’église marchander; et, pendant une heure, il s’attrapa avec un vieux petit prêtre, en soutane sale, voleur comme une fruitière. Il avait envie de lui fichier des calottes. Puis, par blague, il lui demanda s’il ne trouverait pas, dans sa boutique, une messe d’occasion, point trop détériorée, et dont un couple bon enfant ferait encore son beurre. Le vieux petit prêtre, tout en grognant que Dieu n’aurait aucun plaisir à bénir son union, finit par lui laisser sa messe à cinq francs” (433).



Zola tire profit de cette scène pour blaguer sur le clergé, avec l'image d'un prêtre faisant des affaires avec Coupeau qui, marchandant avec lui, obtient un meilleur prix pour la cérémonie. La messe qu'ils reçoivent est bien celle à laquelle ils pourraient aspirer:

Cependant, midi avait sonné, la dernière messe était dite, l'église s'emplissait du piétinement des sacristains, du vacarme, des chaises remises en place. On devait préparer le maître-autel pour quelque fête, car on entendait le marteau des tapissiers clouant des tentures. Et, au fond de la chapelle perdue, dans la poussière d'un coup de balai donné par le bedeau, le prêtre à l'air maussade promenait vivement ses mains sèches sur les têtes inclinées de Gervaise et de Coupeau, semblait les unir au milieu d'un déménagement, pendant une absence du bon Dieu, entre deux messes sérieuses (436).

La noce continue en retard quand les amis se réunissent: "Cependant, il était une heure, les invités arrivaient" (437), mais ils doivent attendre les Lorilleux qui arrivent en retard aussi: "Et la noce dut patienter un quart d'heure encore, piétinant dans la boutique du marchand de vin, coudoyée, bousculée, au milieu des hommes qui entraient boire un canon sur le comptoir" (438-439). Depuis une heure, il faut attendre quarante minutes en plus pour se réunir tout le monde; c'est Mme Lorilleux qui arrive la dernière:

Tous les regards se portaient avec anxiété sur l'œil-de-bœuf, au-dessus de la glace: il était déjà deux heures moins vingt. – Allez-y! cria Coupeau. Voilà les Anges qui pleurent. Une rafale de pluie balayait la chaussée, où des femmes fuyaient, en tenant leurs jupes à deux mains. Et ce fut sous cette première ondée que Mme Lorilleux arriva enfin, essoufflée, furibonde, se battant sur le seuil avec son parapluie qui ne voulait pas se fermer (439).

Personne pendant ce jour n'est sérieux quant à l'emploi du temps. On arrive à penser qu'ici réside la cause de leur malheur, le temps étant si précieux pour Zola. L'après-midi se déroule de la même manière; il faut "tuer" le temps, parce qu'à six heures ils ont le dîner réservé. Ils doivent, alors, s'occuper pendant quatre heures: "—Il est deux heures passées, cria Mme Lorilleux. Nous ne pouvons pourtant pas coucher ici!" (440). Comme il pleut, ils décident, après la suggestion de M. Madinier, d'aller au Louvre. Après avoir passé deux heures au musée, en comptant le trajet, ils doivent attendre deux heures de plus: "Quatre heures sonnaient. On avait encore deux heures à employer avant le dîner" (447). Ils décident de faire un tour, mais de nouveau une averse les surprend. Ils se réfugient sous un pont de la Seine, mais après que la pluie cesse, ils vont jusqu'à la place Vendôme et ils montent dans la colonne pour voir Paris entier. L'heure de dîner s'approche: "Il était près de cinq heures et demie; on avait tout juste le temps de rentrer" (450). Mais on arrive en retard comme d'habitude: "Le repas était commandé pour six heures. On attendait la noce depuis

vingt minutes, au Moulin-d'Argent" (450). Ils commencent tard le dîner, mais ils restent dans l'établissement jusqu'à la nuit. La dernière mention du temps arrive quand tout le monde se dirige à sa maison pour aller se coucher, mais le jour étant de paye bimensuelle, le quartier est encore immergé dans le brouhaha: "Il était à peine onze heures. Sur le boulevard de la Chapelle, et dans tout le quartier de la Goutte-d'Or, la paye de grande quinzaine, qui tombait ce samedi-là, mettait un vacarme énorme de soulerie" (461).

L'obsession de Zola pour donner l'heure exacte de ces petits événements arrive à sa plus intense expression quand il mentionne la montre ou les cloches qui la confirment. Dans le lavoir: "Autour d'elle, le lavoir s'était apaisé. Onze heures sonnaient" (390); ou après la mort de Maman Coupeau, quand le ménage attend impatiemment le corbillard: "Enfin, dix heures sonnèrent. Le corbillard était en retard" (665).

D'autre part, on trouve des heures indéfinies, celles auxquelles on fait allusion simplement avec l'article indéfini pluriel. Dans le sens dans lequel Zola les emploie, il s'agit d'heures qui ne peuvent pas se compter, mais qui veulent représenter un grand laps de temps. Il y a d'abord des heures innombrables de travail des ouvriers, marquées par l'ennui de la routine journalière: "C'était la reprise de la tâche après le déjeuner, les chambres vides des hommes travaillant au-dehors, la maison rentrant dans cette grande paix, coupée uniquement du bruit des métiers, du bercement d'un refrain, toujours le même, répété pendant des heures" (416). Le bon ouvrier qui travaille pendant des heures contraste avec la figure de Coupeau qui, après son accident, gaspille les heures de cette manière: "il était allé jusqu'au boulevard extérieur, se traînant au soleil, restant des heures assis sur un banc. La gaieté lui revenait, son bagou d'enfer s'aiguissait dans ses longues flâneries" (488).

Aussi, selon l'état d'esprit, la perception du temps change considérablement: la mesure objective d'une heure sert à renfermer une expérience gaie et brève, ou bien triste et lourde. Quand on est amoureux, le temps passe vite à proximité de la personne désirée, comme dans le cas de Goujet qui vient à la boutique pour rester près de Gervaise:

L'amoureux, c'était Goujet. Il évitait, en effet, de venir trop souvent, par peur de gêner et de faire causer. Pourtant, il saisissait les prétextes, apportait le linge, passait vingt fois sur le trottoir. Il y avait un coin dans la boutique, au fond, où il aimait rester des heures, assis sans bouger, fumant sa courte pipe (517).

Vers la fin du roman, quand Gervaise se tire à la prostitution et les deux se retrouvent, ce temps passé chez elle devient plutôt une mémoire aigre-douce: "Et il se rappelait leurs

amours, lorsqu'elle était toute rose, tapant ses fers, montrant le pli de bébé qui lui mettait un si joli collier au cou. Il allait, dans ce temps, la reluquer pendant des heures, satisfait de la voir" (776). Il se souvient du temps de la jeunesse, quand il pouvait admirer les vertus de Gervaise qui soulignaient sa beauté. Maintenant, elle est vieille et laide, elle s'est dégradé physiquement mais surtout moralement, ce qui rend Goujet triste et mélancolique.

Le contraste entre le sombre et l'heureux, entre la maladie et la santé, entre l'enthousiasme et la tristesse, est aussi représenté en termes de valeur du temps mesuré, profité dans le travail ou bien perdu dans l'oisiveté. Zola aussi remarque la différence entre la joie de vivre et la force vitale quand on est jeune:

La cour lui appartenait, retentissait du tapage des petits souliers se culbutant à la débandade, du cri perçant des voix qui s'enflaient chaque fois que la bande reprenait son vol. Certains jours même, la cour ne suffisait pas. Alors, la bande se jetait dans les caves, remontait, grim-pait le long d'un escalier, enfilait un corridor, redescendait, reprenait un escalier, suivait un autre corridor, et cela sans se lasser, pendant des heures, gueulant toujours, ébranlant la mai-son géante d'un galop de bêtes nuisibles lâchées au fond de tous les coins (519–520).

et quand on vieillit et qu'on perd les deux:

Le père Bru, le corps voûté, la barbe blanche, la face ridée comme une vieille pomme, demeu-rait des heures sans rien dire, à écouter le grésillement du coke. Peut-être évoquait-il ses cin-quante années de travail sur des échelles, le demi-siècle passé à peindre des portes et à blan-chir des plafonds aux quatre coins de Paris (552).

Dans la chronéme de *L'Assommoir*, en définitive, l'utilisation des heures jette des nuances ou contrastes importants, qui nous font mieux comprendre l'idée de Zola sur l'uti-lité du temps. Tandis qu'au début du roman le temps correspond au travail qui transforme les heures travaillées en argent et en bonheur, vers la fin de l'histoire, dans le cours d'aban-don des personnages aux vices, le temps est gaspillé, tué par une seule activité qui est celle de boire: "Pendant des heures, sans rien se dire, ils restaient le coude sur la table, hébétés au milieu du tremblement du plancher, s'amusant sans doute au fond à suivre de leurs yeux pâles les roulures de barrière, dans l'étouffement et la clarté rouge de la salle" (738). Il s'agit d'heures mortes qui se réduisent à la fonction de remplir le temps vide sans activité, avant la fin qui est la mort.

Le contraste est bien souligné entre la valeur du temps au début et à la fin de l'histoire. Au début, Coupeau s'inquiète du temps qui s'écoule, il a le sens de responsabilité et veut éviter d'être en retard au travail: "Il regardait l'œil-de-bœuf, encadré dans la glace. Il la fit

rasseoir, en criant: —Attendez donc! Il n'est que onze heures trente-cinq... J'ai encore vingt-cinq minutes..." (406). [...] "Et elle se leva. Coupeau, qui approuvait vivement ses souhaits, était déjà debout, s'inquiétant par l'heure" (411). Au contraire, vers la fin du roman, quand tous les deux, Coupeau et Gervaise, deviennent alcooliques, la préoccupation du temps disparaît: "Et elle s'oublia dans l'âpreté de cette chasse, le ventre creux, s'acharnant après son dîner qui courait toujours. Longtemps, elle piétina, ignorante de l'heure et du chemin" (770).

#### 5.4.1.7. Fractions d'heure

Sans doute moins significatif que dans le cas des heures, même indéterminées, le recours aux fractions d'heure offre aussi un certain intérêt chronémique. Nous le montreront avec quelques exemples. Paradoxalement, les fractions d'heure ne servent pas pour se référer à des laps de temps d'une manière exacte et bien mesurée, mais au contraire, elles sont simplement une façon de parler pour désigner des moments de durée un peu imprécise: ces expressions indiquent bien sûr des durées simplement inférieures à une heure, mais approximativement ou intuitivement plutôt que par la consultation d'une montre.

D'abord, nous avons la fraction d'un quart d'heure, la plus fréquente. On trouve 14 exemples au cours du roman, et son sens change pour chaque contexte. Sa principale utilisation se réfère à l'indication d'une attente. Le jour de la noce, par exemple, les protagonistes doivent attendre à Mme Lorilleux qui arrive en retard: "Et la noce dut patienter un quart d'heure encore, piétinant dans la boutique du marchand du vin, coudoyée, bousculée, au milieu des hommes qui entraient boire un canon sur le comptoir" (438-439). Puis, il faut attendre un quart d'heure de plus, parce qu'il pleut: "Alors, pendant un quart d'heure, en face de l'averse entêtée, on se creusa le cerveau" (440). Dans le cas suivant, quand Gervaise est en train de donner naissance à Nana, la sage-femme arrive en retard et elle doit finir toute seule: "Lorsque la sage-femme arriva, un quart d'heure plus tard, ce fut là qu'elle la délivra" (467). Finalement, on doit attendre le même temps quand une ouvrière dans la boutique de Gervaise laisse les fers trop temps sur le feu: "Maintenant, il fallait attendre un quart d'heure pour se servir des fers" (510).

En deuxième lieu, on a des exemples où cette unité du temps est employée pour désigner un temps court, juste un moment. Au début du roman, après l'accident de Coupeau, Gervaise se montre très disposée à soigner de Coupeau:

On ne pouvait pas dire, elle ne s'asseyait pas un quart d'heure, le temps de manger. Elle courait sans cesse chez le pharmacien, mettait son nez dans des choses pas propres, se donnait un mal du tonnerre pour tenir en ordre cette chambre où l'on faisait tout; avec ça, pas une plainte, toujours aimable, même les soirs où elle dormait debout, les yeux ouverts, tant elle était lasse (487).

On imagine, dans cet autre exemple, que le moment décrit par la suite n'avait pas une longue durée non plus: quand Gervaise rencontre Virginie, depuis la dispute au lavoir, "pendant un quart d'heure, Virginie se montrait trop gentille, il fallait bien être gentille aussi" (541-542). (Cependant, il y a quelque chose dans son regard qui ne nous permet pas de croire à cette amabilité soudaine.)

Au contraire, on a des exemples de l'utilisation de la même unité de temps pour se référer à une durée plus longue. Zola ajoute l'adjectif "gros" pour donner à entendre cet allongement: "Le matin, dès qu'il sautait du lit, il restait un gros quart d'heure plié en deux, toussant et claquant des os, se tenant la tête et lâchant de la pituite, quelque chose d'amer comme chicotin qui lui ramonait la gorge" (694-695).

Dans d'autres occasions, on ne module pas notre interprétation grâce à un adjectif mais en fonction du contexte. Quand Gervaise observe Coupeau dans son lit, le quart d'heure peut indiquer une durée subjectivement inépuisable, à cause du silence: "Alors, elle s'assit elle-même sur une chaise, les membres cassés, les mains tombées le long de sa jupe sale. Et, pendant un quart d'heure, elle resta en face de lui, sans rien dire" (748). Enfin, quand Gervaise se tourne à la prostitution et qu'elle doit persuader ses possibles clients, ce moment semble également plus long que d'habitude, et en tout cas il n'est pas question de chronométrie, mais d'angoisse: "Une émotion de petite fille la serrait à la gorge; elle ne sentait pas si elle avait honte, elle agissait dans un vilain rêve. Pendant un quart d'heure, elle se tint toute droite" (770).

Pour l'expression d'une demi-heure on trouve 11 occurrences dans le roman; et la question se pose immédiatement s'il y a quelque différence avec les quarts d'heure dont on a parlé ci-dessus ou bien si son emploi n'a pas un sens particulier. D'abord, on répète ici l'expédient d'employer l'adjectif "grosse" pour suggérer une durée allongée. Dans les premiers mois après l'ouverture de la boutique de blanchisseuse, il y a beaucoup de travail pour toutes les ouvrières: "Elles allèrent chercher les paquets dans la pièce de gauche où couchait Étienne, et revinrent avec des brassées énormes, qu'elles empilèrent sur le carreau, au fond de la boutique. Le triage dura une grosse demi-heure" (505). De même, après la visite chez

Virginie, “au bout d’une grosse demi-heure, la blanchisseuse voulut partir” (542), parce qu’elle conserve encore le sens de responsabilité pour le travail et la visite la met en retard: “une grosse demi-heure” indique, donc, un délai suffisamment irritant, c’est à dire une durée à valeur subjective.

Parfois la demi-heure sert spécialement pour mieux caractériser la temporalité d’un déplacement, ou plutôt pour mettre en évidence son effet, soit d’épargne ou de perte. Un exemple est celui du jour de la noce, déjà cité, où l’on arrive en avance. Ici la noce devait attendre le temps nécessaire, mais dans le deuxième cas l’attente est supprimée: “Comme ils arrivaient une grosse demi-heure avant la sortie, le zingueur donna deux sous à un gamin pour entrer dire à Bec-Salé que sa bourgeoise se trouvait mal et le demandait tout de suite” (624). Dans ce cas-ci, l’envie de boire est plus forte que le sens de responsabilité au travail.

Une demi-heure est aussi la durée de l’aller-retour de Gervaise au Mont-de-Piété et de Coupeau à la maison des Lorilleux: (1) “Elle alla au Mont-de-Piété, pourtant. Quand elle revint, au bout d’une demi-heure, elle posa une pièce de cent sous sur la cheminée, en joignant la reconnaissance aux autres, entre les deux flambeaux” (384). (2) “Coupeau partit enfin, pour annoncer la nouvelle à la famille. Une demi-heure plus tard, il revint avec tout le monde, maman Coupeau, les Lorilleux, madame Lerat, qu’il avait justement rencontrée chez ces derniers” (469).

Bien que ce soit une question mineure, nous pouvons conclure que le quart d’heure est employé par Zola pour exprimer surtout l’attente, la demi-heure pour circonstancier les déplacements des personnages.

#### 5.4.1.7. Minutes

La minute ne sert pas à grand-chose pour dépeindre quelque particularité chronémique chez Zola. Cette unité de temps n’apparaît pas avec la même fréquence que les heures. Zola s’en sert que pour se référer à des expériences fugaces et plus ou moins incohérentes, par exemple pour exprimer qu’on a pris quelques moments de réflexion:

—Il a raison, ce monsieur, dit Gervaise dans l’omnibus qui les ramenait rue de la Goutte-d’Or. —Sans doute qu’il a raison, répondit Coupeau. Puis, après avoir songé une minute, il reprit: —Oh! tu sais, un petit verre par-ci par-là, ça ne peut pourtant pas tuer un homme, ça fait digérer (699).

L’expression, ainsi épargnée, devient très efficace pour remarquer le fait que les personnages dans *L’Assommoir* réfléchissent peu. Il s’agit d’ouvriers qui sont capables de travailler

dur, mais sans intelligence. Deux minutes de réflexion sont considérées comme “grandes” : “—L’empereur a un autre plan, dit le sergent de ville, au bout de deux grandes minutes de réflexion” (735). En dehors de l’ironie, voire la cruauté, on comprend bien que cette infime temporalité de la réflexion correspond de manière cohérente à la notion de bête humaine, qui réagit par ses instincts primaires et qui donne toute sa consistance au roman.

#### 5.4.1.8. *Secondes et instantes*

Dans pratiquement tous les usages communs et quotidiens, “seconde” et “instant” sont synonymes. La question se pose : combien dure un instant ? C’est la même question si l’on demande la durée d’une “seconde”, au sens figuré et habituel ; à moins qu’il ne s’agisse d’un livre de physique, il est absurde d’espérer une utilisation précise du mot. La question posée, donc, se réfère à l’expérience subjective. Un instant peut sembler une éternité ; réciproquement, une longue période peut être vécue —ou souvenue— comme un instant ; enfin, un instant peut l’être vraiment, mais s’il peut être signalé c’est parce que l’événement en question est autant ou plus sensible et effectif qu’un autre quelconque plus ou moins prolongé. En somme, l’instant ou la seconde ne sont pas vraiment des unités chronologiques, mais des mesures qualitatives de l’intensité émotionnelle. Un geste indésirable peut allonger l’instant jusqu’à un temps inconfortable, comme quand Gervaise succombe à la séduction de Lantier :

Le pis était que Lantier se sentait soutenu et changeait de manières à l’égard de Gervaise. Maintenant, quand il lui donnait une poignée de main, il lui gardait un instant les doigts entre les siens. Il la fatiguait de son regard, fixait sur elle des yeux hardis, où elle lisait nettement ce qu’il lui demandait (612–613).

Parfois, il suffit d’un instant pour perdre la dernière chose qui reste quand on a perdu tout, la dignité. Dans la scène finale chez Goujet, Gervaise interprète mal son invitation et pense qu’il veut avoir du sexe avec elle : “Gervaise se leva. Elle avait fini. Elle demeura un instant la tête basse, gênée, ne sachant pas s’il voulait d’elle. Puis, croyant voir une flamme s’allumer dans ses yeux, elle porta la main à sa camisole, elle ôta le premier bouton” (777). Et quand on a vraiment perdu tout, il y a seulement la mort ; la mort, c’est aussi un instant : “Eh bien ! elle n’en était pas là, ça lui faisait froid dans l’échine. Son existence s’était gâtée, mais elle ne voulait pas s’en aller si tôt ; oui, elle aimait mieux crever la faim pendant des années, que de crever la mort, l’histoire d’une seconde” (664–665).

En guise de conclusion, on peut dire que Brunet a raison quand il caractérise comme utilitaire le temps dans les romans de Zola. Clairement dans *L'Assommoir* le temps est étroitement lié “au rythme de l'action et du travail” (Brunet, 1985:353). C'est la sorte de temps qui vaut de l'argent et qui est irrécupérable. Ensuite, il est vrai que les écarts augmentent, comme l'a vérifié Brunet, à mesure que les unités se font plus petites, mais il ne faut pas oublier que l'unité prédominant, et plus significative dans le roman, c'est l'heure. Ajoutons la grande importance de l'hiver comme la saison la plus représentée, avec sa valeur symbolique qui souligne la souffrance et le ton sombre de l'histoire. Enfin, la nuit occupe aussi une place relativement privilégiée dans *L'Assommoir*, parce qu'elle est le décor parfait pour toute sorte d'abomination dont le roman est plein.

#### 5.4.2. CRONÉMICA DE GALDÓS: EL TIEMPO OCIOSO

*Te llaman porvenir  
porque no vienes nunca.  
Te llaman: porvenir,  
y esperan que tú llegues  
como un animal manso  
a comer en su mano.  
Pero tú permaneces  
más allá de las horas,  
agazapado no se sabe dónde.  
...Mañana!  
Y mañana será otro día tranquilo  
un día como hoy, jueves o martes,  
cualquier cosa y no eso  
que esperamos aún, todavía, siempre.  
(Ángel González, 1961)*

El poema “Porvenir”, de Ángel González, con que hemos encabezado este capítulo, alcanza a expresar una de las principales significaciones que posee el tiempo en *La desheredada*, y que deriva directamente de la inclinación de la protagonista a la quimera. Al igual que los sujetos indefinidos en el poema de González, Isidora espera el porvenir, y este (el que ella imagina) se aleja más y más: “No contenta con pensar lo que pasaría al siguiente día, pensó los sucesos del tercer día y los del otro y los del mes próximo, y los del año venidero, y los de dos, tres o cuatro años más” (142). A Isidora no le importa en verdad el presente —solo le incomoda—, porque vive en un futuro imaginario e idílico que envuelve sus



sueños actuales, cual oruga ansiando su metamorfosis. Naturalmente, ese tiempo anhelado en que ella se convierte en marquesa nunca llegará para nuestra nefelibata.<sup>25</sup>

Vamos a examinar aquí el tratamiento galdosiano de las distintas unidades del tiempo, determinadas o indeterminadas, ordenadas de mayor a menor, desde el *año*, el lapso más amplio mencionado, hasta el *instante*, la alusión cronométrica más breve presente en la novela. Pero conviene antes situar la propia novela en su contexto histórico, al igual que hemos hecho en el caso de *L'Assommoir*.

*La desheredada* se publicó en 1881, después de una breve pausa del autor, que por costumbre solía publicar una novela por año. En este tiempo de silencio creativo, Galdós leyó y estudió la nueva corriente, bautizada como *naturalismo*, que había llegado de Francia. Aunque el escritor canario no admite abiertamente haber leído la obra de Zola ni, por tanto, que esta fuese su fuente de inspiración, hemos hallado suficientes evidencias para sostener lo contrario. Ya Schnepf se atrevió también a afirmar esta dependencia: “If one recalls that Zola’s novel was published only a few years earlier, in 1877, and that Galdós was certainly familiar with it, the similarities in content and tone can easily be judged as more than coincidental” (1989:57).

El trasfondo histórico real como escenario de la historia —y como reflejo, naturalmente—, característico de la novela naturalista, también aparece en *La desheredada*. Galdós sitúa su historia entre los años 1872 y 1875, que corresponden a la breve etapa de la Primera República Española, con su final marcado por la Restauración borbónica, que al mismo tiempo separa el primer libro del segundo:

The novel is remarkable structurally for its radical separation into two parts, with the striking parenthesis of almost three years —precisely indicated as ‘treinta y cuatro meses’ (260)— between them. It is a period of the greatest historical importance: ‘La República, El Cantonalismo, el golpe de Estado del 3 de enero, la Restauración’ (255) synthesize the failure of revolutionary experiments and return to the false stability of the Bourbon dynasty (Ribbans, 2010:787).

Los eventos que acaecen en la novela coinciden fielmente con estos sucesos históricos reales: aparecen anotados en el diario de don Relimpio, o bien los revela el narrador como

---

<sup>25</sup> Una interesante contrafigura masculina es la del Jay Gatsby de la célebre novela de Fitzgerald; la pérdida de realidad en Gatsby se manifiesta de modos muy distintos, pero es llamativa la última reflexión del autor, que también podría aplicarse a la pertinacia de Isidora: “Gatsby believed in the green light, the orgiastic future that year by year recedes before us. It eluded us then, but that’s no matter—tomorrow we will run faster, stretch out our arms farther... and one fine morning...”

parte de las peripecias de algunos personajes. Y la superposición resulta en verdad coherentísima. Ruiz Salvador afirma que el trasfondo que Galdós incluye a la manera naturalista “apoya la acción novelística” (1966:54).

Por poner un ejemplo, podemos identificar el incidente de los *petardos* en la novela con los hechos reales acontecidos en diferentes rincones de Madrid a raíz de la protesta de las casas de juego contra la persecución a que les sometió el gobierno; al menos esto fue en verdad una “creencia común de los madrileños aparentemente compartida por Galdós” (Ruiz Salvador, 1966:54). En la novela, el incidente lo provoca Mariano, el hermano de Isidora, quien se decide por la acción terrorista bajo la influencia de *Gaitica*. Asimismo, coincide con un suceso histórico el conato de regicidio en que fracasa Mariano, aunque aquí Galdós lo emplea de un modo un tanto anacrónico, y solamente coincide con el lugar del atentado:

La última acción de «Pecado», en que Galdós recrea dos intentos de regicidio (25 de octubre de 1878 y 30 de diciembre de 1879), es quizá el mejor ejemplo de este empleo anacrónico de la Historia. Si ésta y la novela coinciden en el lugar del atentado, la calle Mayor de Madrid, también los autores del hecho tienen mucho en común, además de fallar sus disparos. En realidad, «Pecado» es una síntesis de los tristemente célebres Juan Oliva y Francisco Otero (Ruiz Salvador, 1966:55).

La presencia del trasfondo histórico es importante en la novela no solamente porque la sitúa en un contexto real o porque este contexto proporciona el más coherente escenario para el argumento, sino también porque al mismo tiempo refleja la visión política que el propio autor mantenía ante aquellos acontecimientos. A través de sus personajes, Galdós insinúa con bastante claridad su opinión acerca de la situación sociopolítica —por ejemplo, sobre el creciente pauperismo o los incipientes movimientos anarquistas. La época que ha elegido para su novela se caracteriza por una gran inestabilidad política, y a través de la protagonista puede Galdós transmitir su juicio acerca de la misma como frívola y decadente. En particular, resulta notorio el aprovechamiento de ciertos paralelismos más o menos simbólicos, como por ejemplo este, advertido por Ruiz Salvador: “La relación Isidora–España queda apuntalada: si el asesinato de Prim precipitó a la España de la revolución del 69 en la anarquía, el «suicidio» de la Rufete la hundirá en la prostitución” (1966:56–57). Merced a esta técnica, “Galdós ha reunido la profecía histórica con el determinismo naturalista” (*ibid.*:57); el método científico que Zola tomó tan admirativamente de Claude Bernard, Galdós lo aplica a lo que fácilmente puede concebirse como la enfermedad misma del país

de la época. Asimismo, “[b]y linking the raucous play of Street urchins like el *Majito* and Mariano with Prim and the violent history of nineteenth-century Spain, the third element of naturalist theory in Taine’s trio—time—is covered” (Ribbans, 2010:783).

#### 5.4.2.1. *Años*

Por lo que respecta a un lapso tan grande como el año, destacan dos usos recurrentes que podríamos considerar característicos de esta novela. En primer lugar, la exageración en la percepción del tiempo por la protagonista, aficionada a utilizar la hipérbole para referirse a un período de tiempo prolongado: “Hace dos semanas que no veo a Joaquín, y me parece que hace mil años” (217). Para ella, su amante Joaquín es un ser importante, y en consecuencia el tiempo que pasa sin estar con él le parece una eternidad.

En otra ocasión, cuando se encuentra en el palacio visitando a la marquesa, esta la mira durante un tiempo que a la protagonista le parece demasiado largo e incómodo, por el silencio y la cara seria de aquella:

Entonces Isidora vio que la marquesa sacó unos lentes de oro, y aplicándolos a sus ojos, la miraba, la observaba detenidamente, callada, fría, como si examinara un objeto raro, pero no tan raro como para despertar admiración. Isidora creyó que la señora había estado mirándola siglo y medio, año más, año menos (264).

El uso de la hipérbole cuando Isidora expresa su percepción subjetiva del tiempo se con-  
juga de un modo muy coherente, desde el punto de vista de la psicología, con la circunstan-  
cia de que la protagonista no vive en el presente —en el sentido de que sufre una notable  
pérdida de realidad— y tampoco entiende el valor del tiempo, ya que no trabaja.

El segundo recurso de Galdós en la caracterización de los períodos prolongados es la repetición. En la escena donde aparece la marquesa y recuerda a su hija difunta, el autor insiste un total de cinco veces en el tiempo transcurrido desde su muerte. La primera men-  
ción ocurre cuando la marquesa decide abrir la habitación de su hija tras llegar al palacio:  
“Llegó la temprana noche. La marquesa había resuelto abrir el cuarto de su hija difunta,  
que estaba cerrado desde la muerte de esta, acaecida nueve años antes” (198). La segunda  
vez, Galdós vuelve a mencionar los nueve años, enfatizando el hecho de que la marquesa  
no había entrado en su habitación en ese lapso:

La marquesa, que se había detenido en el umbral, paralizada del temor y respeto que aquel interior, no abierto en nueve años, le infundía, retrocedió un instante; tomó una de las dos lámparas que en el gabinete había, y resuelta, con devoción y ánimo, penetró en la habitación, cuya puerta de par en par abrió (199).

La tercera mención del tiempo transcurrido recae en una observación de corte más emotivo, sobre las flores agostadas que llevan allí esos nueve años: “Sobre la chimenea permanecía un jarrón con flores que fueron naturales y frescas nueve años antes” (200). La marquesa, dentro de la habitación de su difunta hija, sigue recordando aquellos días en que esta aún vivía: “¡Qué bien recordaba, al cabo de nueve años, la expresión de la cara del médico, las medicinas, los antojillos de la enferma, nacidos de terribles aberraciones nerviosas!” (203). Finalmente, la muerte de la hija de la marquesa es recordada por quinta vez cuando el mayordomo enseña la habitación a don Relimpio y a Isidora durante su visita en el palacio: “En tanto, Alonso abría la puerta de la alcoba, y sin traspasar el umbral de ella, en voz baja y con respetuoso acento, hablaba de una persona muerta allí nueve años antes, de la puerta cerrada, del retrato, de la quema de papeles, de la piedad de la señora marquesa...” (211).

La reiteración no es gratuita. Para empezar, este recurso garantiza *en general* que el lapso exacto que corresponde a un hecho cualquiera queda indeleblemente grabado en la mente del lector, adquiere una gran carga emotiva y se vuelve inmodificable, como si lo hubiésemos vivido nosotros y resultase entonces imposible falsificarlo, como si esa circunstancia temporal, al fin y al cabo accesoria, formase parte de la esencia inalterable del hecho; para un episodio cuya temporalidad exacta se nos ha comunicado tan imperiosa e insistente-mente, esa duración entra a formar parte de su significado, y nada que se nos pueda sugerir alcanzará a contradecirla. Y *en particular*, para este caso, la repetición de la alusión a los nueve años transcurridos desde la muerte de la hija de la marquesa intensifica la expresión del dolor que aún mortifica a la madre, y que contrasta con la ofensiva insistencia de Isidora en considerarse su nieta. El lector sabe el dolor que esta contumacia de Isidora causa a la marquesa, y observa también la delicadeza con que esta trata de disuadirla de esa descabellada idea, cosa que revela a un tiempo su buen corazón y la cortesía propia de su verdadera nobleza. Isidora, en cambio, a cada momento delata la indisimulable bajeza de su procedencia con su inmaduro y zafio comportamiento, aunque se vista con sus mejores ropas.

Aparte de estas dos peculiaridades en las alusiones a períodos computados en años, que consideramos propias del autor, también encontramos otras clases de referencia a los años cuando los personajes mencionan hechos del pasado, cuando recuerdan. Por ejemplo, cuando Isidora y Miquis se encuentran, su amigo le cuenta que hace ya cinco años que

marchó a la capital para formarse: “Pues hace cinco años que estoy aquí estudiando Medicina. ¿Y cómo está su señor tío? ¿Hace mucho que ha dejado usted aquel célebre Tomelloso?...” (91). De este encuentro —y naturalmente de la referencia temporal, imprescindible— aprendemos que los dos se conocen del pueblo y que Miquis se fue antes a Madrid para estudiar, mientras que Isidora acaba de llegar a la capital.

Los indeterminados “pocos años” que figuran en el siguiente ejemplo responden a un ejercicio de hipótesis o pronóstico contrafactual con que el autor nos sugiere un al parecer alarmante índice de criminalidad de la época: “Eran la discordia del porvenir, una parte crecida de la España futura, tal que si no la quitaran el sarampión, las viruelas, las fiebres y el raquitismo, nos daría una estadística considerable dentro de pocos años” (150). Cuando Mariano apuñala a *Zarapicos*, un funcionario vuelve a referirse a la criminalidad juvenil con indicaciones estadísticas que sugieren, si no un crecimiento de este fenómeno, sí al menos un incremento de la alarma social:

El concejal, seguido del comisario de Beneficencia (que por ser hombre muy grueso no podía seguirle aprisa), hacía, siguiendo a la multitud, las consideraciones más sustanciosas sobre un hecho que, si bien algo extraordinario, no era nuevo en los anales de la criminalidad de Madrid. Van siete casos de esta naturaleza en diez años —decía el comisario de Beneficencia, harto sofocado, por ser poco compatibles su gordura y la celeridad del paso (162).

En fin, Galdós emplea la unidad temporal del año para señalar los períodos de inactividad de algunos personajes que a pesar de las malas condiciones en que viven, y de las que se quejan, no hacen nada para cambiarlas. El típico determinismo que exhibe toda novela naturalista se expresa aquí como parálisis emocional, como enervación, como flaqueza de la voluntad. Uno de tales personajes es el hijo de los Relimpio, Melchor, quien se llena la boca de grandes porvenires que, lógicamente, jamás pasan del estadio de pura veleidat:

Desgraciadamente pasó algunos años alternando entre colocaciones miserables y calamitosas cesantías. El joven se desesperaba, viendo la desproporción grande entre su posición real y la artificial, que se había creado con amistades de chicos pudientes, con la necesidad de vestir bien y sus eternas pretensiones, fomentadas sin cesar por toda la familia (192).

La estrategia de Melchor para introducirse entre la sociedad influyente de Madrid es similar a la que adopta Isidora para alcanzar a la nobleza: vestirse bien. Mediante las falsas apariencias, ambos pretenden subir peldaños en el escalafón social. Y el fracaso es igualmente natural e inapelable en ambos casos. Melchor “[v]eía transcurrir los años sin que sus

medios pecuniarios estuvieran en armonía con sus pretensiones, ni con aquel porvenir brillante que su buena madre le anunciaba” (192). Isidora, en cambio, parece plantearse varias veces empezar a trabajar para remediar su falta de dinero, pero pronto comprendemos que semejantes propósitos, tanto en ella como en su padrino, se quedan siempre en el territorio de la pura teoría:

—Si es lo que yo te vengo diciendo desde hace tres años, hija —replicó el anciano con las narices hinchadas por esa satisfacción vanidosa que acompaña a las ideas felices—. ¡Si es mi tema! Tú tienes grandes habilidades. Si quieres entrar en una vida de orden, economía y trabajo, aquí me tienes para ayudarte (312).

Ni que decir tiene, el tratamiento que Galdós da a este personaje solo puede ser irónico. Como el lector descubre en repetidas ocasiones, don Relimpio es un vago redomado que se preocupa más por su apariencia física que por tirar adelante su familia. Su mujer y sus dos hijas son las únicas que ganan dinero, el verdadero sustento familiar.

Los años son, en definitiva, las unidades que mejor sirven para medir la ilusoria pero pertinaz actividad de quienes ansían una modificación improbable de las condiciones sociales que les limitan. Una persistencia en tales afanes que durase menos de un año difícilmente alcanzaría a justificar un personaje —no sería ni interesante, ni aun verosímil. De los buenos contactos para ascender socialmente, y las maneras poco honradas para conseguirlo, se nos presentan varios ejemplos a lo largo de la narración. Uno de ellos es Botín, uno de los amantes de Isidora. Joaquín Pez, buen conocedor de esas tácticas, por haberlas ejercitado, relata a Isidora el pasado de su amante en una de las escenas dramatizadas: “JOAQUÍN. Hace unos quince años Sánchez Botín era un zascandil. Andaba por ahí con un gabán perenne y sucio; pero ya dejaba traslucir sus disposiciones para la intriga; adulaba a todo el mundo, y agenciaba cosas de poco valor en las oficinas” (348).

Galdós consigue transmitir mediante la peripecia de sus personajes una cierta crítica de la sociedad de su época. Quienes saben conducirse astutamente, y además se ven en algún momento favorecidos por la oportunidad, pueden llegar a la cima del escalafón social, como lo han conseguido muchos personajes reales de la época. En un sistema ya irremediable e inercialmente movido por la corrupción, las falsas apariencias, las intrigas y otras tácticas sucias se convierten en útiles herramientas para el éxito, y apenas queda motivo ni ocasión para la honradez. En todo caso, la descripción de un estado de cosas de tal calibre

exige los años como metro, pues toda peripecia de menor amplitud parecería una simple contingencia.

#### 5.4.2.2. Estaciones del año

Tratemos de precisar ahora el valor y significación que en este relato Galdós atribuye a las estaciones del año. La misma observación general que hemos hecho a propósito de *L'Assommoir* vale también aquí: la significación de las estaciones no cae en el campo semántico de una verdadera cronometría, sino que se orienta hacia la sugestión simbólica, representando más bien estados de ánimo que segmentos temporales.

La primavera, que convencionalmente inaugura el ciclo anual, es también la estación en que se inicia la historia. El autor ya anticipa este extremo, con precisión: “La escena en Madrid, y empieza en la primavera de 1872” (66). Apenas es necesaria erudición alguna, ni examinar ningún conjunto dilatado de ejemplos, para convencerse de que, como leemos en el *Diccionario de símbolos literarios* de Montserrat Escartín, la primavera es un “símbolo de la vida, del amor y la juventud asociada a la belleza y fuerza” (1996:245). Cuando se inicia la novela, la protagonista es joven, guapa, llena de energía y grandes planes para el futuro.

Es también en primavera cuando el padre de Isidora se muere y la protagonista se encuentra con su viejo amigo del pueblo, Miquis, con quien vuelve a Madrid y pasea por el parque:

Tras estos emolientes que hicieron, como siempre, un efecto completamente nulo, Miquis habló de la belleza del primaveral día (que era uno de los hermosos de abril), del barranco de Butarque, a quien dio el nombre de oasis, y finalmente invitó a Isidora a descansar a la sombra de un espeso y verde olmo, porque picaba el sol y la jornada iba a ser un poco larga (93).

También el amor se vincula tópicamente con la primavera. La escena del capítulo IV, de una explícita carga erótica, en que Miquis come una naranja de la mano de Isidora y succiona sus dedos, ocurre asimismo en esta época. Todo invita en ella al goce sensual, como percibimos en esta descripción correspondiente a un momento en que ambos se hallan en el parque del Retiro, tras la visita al Museo del Prado:

Miquis estaba alegre como un niño, porque también en él, parroquiano constante del Retiro, hacía sentir su influjo la vegetación nueva de primavera, los juegos del sol entre las ramas, el meneo de las hojas acariciándose, y aquel ambiente, compuesto de frescura y tibieza, que al mismo tiempo atemperaba el cuerpo y el alma (118).

Semejante descripción del medio botánico viene a reduplicar el sentimiento de un impulso natural: la vegetación despierta después de un largo invierno, del mismo modo que los juecillos y tocamientos entre los dos amigos, espoleados por el magnetismo erótico.

Habitualmente, en sentido simbólico el verano es la “estación del año asociada a la plenitud de la vida del hombre” (Escartín, 1996:288), pero en *La desheredada* no ocurre tal cosa, pues para Isidora el verano representa la época más triste del año: “¡Qué triste es el verano en esta tierra! Toda la gente elegante se va, y yo me quedo sola, sin amigos, sin amparo...” (184). “Esta tierra” significa aquí Madrid, y semejante expresión, a la vez vulgar, poética, conmovedora y desdeñosa, viene a subrayar eficazmente el hastío que la protagonista siente durante los meses de vacaciones.

La protagonista odia los veranos especialmente porque no tiene ropa adecuada para parecer elegante en Madrid en esos calurosos días. En julio, cuando su hijo *Riquín* contrae la tos ferina, Isidora tiene que marchar al campo para favorecer la recuperación del niño: “No tenía ningún vestido propio para viaje, ni sombrero, ni nada de lo que ordena el implacable imperio del verano, que con sus chapuzones iguala en dispendios al invierno con sus bailes y fiestas. *Riquín* estaba casi desnudo” (374). De esta situación se aprovecha Melchor, el hijo de don José, en cuya casa se alojan todos. Le compra ropa y la envía a El Escorial, donde se cobra en especie todas estas atenciones.

El otoño es comúnmente “símbolo de la madurez en el hombre” (Escartín, 1996:226). No aparece la menor referencia a esta estación que pueda vincularse con algún aspecto de la evolución personal de la protagonista. Quizás ello se deba a que realmente esta no sufre la clase natural de evolución que conduce al temperamento que esta estación simbólicamente representa. La protagonista no *madurará*, no será más sabia con los años; no habrá, pues, ningún convencional otoño para ella; y por supuesto no podrá salvarse de su previsible perdición, que las leyes de la herencia y el determinismo ambiental le imponen, pero que acaso una ocasional maduración mental le habría permitido esquivar.

El único acontecimiento significativo relacionado con el otoño es la llegada de la marquesa de Aransis, que hará avanzar el argumento de la novela: “Un día de otoño del 72 alegróse de súbito el palacio; abriéronse puertas y ventanas; entraron aire y luz a torrentes, y los plumeros de media docena de criados expulsaron el polvo que mansamente dormía sobre los muebles” (197). Los criados descritos en la cita están limpiando la casa de Aransis, porque, ya lo hemos visto, hacía nueve años que la casa permanecía vacía: “Desde el 63



todo estaba cerrado allí; sólo se abría los días de limpieza” (197). Quizá no es del todo indiferente la elección de esta estación para describir unas circunstancias marcadas por la melancolía. Entre las frases que penetran en ese ambiente de polvo y tristes despojos, olor a podrido, restos ajados y descoloridos, permanente recuerdo de la muerte, encontramos esta referencia intensamente poética a un centenar de otoños, en la descripción de las ya mencionadas “flores que fueron naturales y frescas nueve años antes”: “Eran ya un indescriptible harapo cárdeno, que al ser tocado caía en partículas secas y sonantes, como los despojos de cien otoños” (200).

Finalmente, el invierno, la “estación de muerte y símbolo de la ancianidad o edad avanzada del hombre, al cerrar el ciclo de cuatro etapas” (Escartín, 1996:169), constituye el escenario que mejor puede armonizarse con la suerte final de la protagonista. Esta no muere, pero desciende súbitamente en la escala social hasta el mismísimo fondo, cayendo en la prostitución. La raíz verdadera de esta tremenda caída hay que buscarla en las historias con que su tío el canónigo le llenaba de ilusiones la cabeza: “Otras muchas cosas quisiera decirte; pero como creo haber manifestado las más importantes, no digo más, porque las fuerzas me faltan. Acuérdate de lo mucho que hemos hablado de esto en las largas noches de invierno” (285). Concluye la primera parte de la novela con esta carta que Isidora recibe de su tío el canónigo. La ilusoria perspectiva de convertirse en marquesa se convertirá en su única motivación, en su razón de ser, y para realizarla estará dispuesta a cualquier cosa.

Su empeño en demostrar que es nieta de la marquesa de Aransis la conducirá a la cárcel, y allí se acordará de aquellas noches de invierno que su tío mencionaba en la carta:

Su tío, engañado por Rufete, había representado con ella la comedia funesta que tan desgraciada la había hecho. ¡Cuántas veces en las noches del invierno él la embelesaba diciéndole que sería marquesa, que tendría palacio, coches, lacayos, lujos sin fin, y riquezas semejantes a las de *Las mil y una noches!* (463).

Es en este momento cuando Isidora, por un instante, duda de que todo aquello con lo que había soñado no fuese simplemente un cuento de un tío enfermo que la engañó de esta manera tan cruel. Aquellas fantasías se fraguaron en invierno, en efecto, una estación propicia al ensueño y en general a los proyectos.

#### 5.4.2.3. *Meses*

Los meses son una medida cronológica muy adecuada para circunstanciar sucesos de duración media, que son los más comunes y posiblemente los más significativos. No hay

un uso particular de los meses en esta obra de Galdós, pero destaca la duración de tres meses, la más frecuente en la narración —y que llega a convertirse en una fórmula convencional, casi como un tipificado plazo administrativo, para indicar la mínima duración suficiente y necesaria de un fenómeno para que pueda considerárselo algo más que una apariencia o una contingencia, algo consumado o definitivo. El padre de Isidora debe ser trasladado a la sección de los pobres porque hace tres meses que no se abona su hospedaje: “—Este desgraciado Rufete va a pasar a Pobres, porque hace tres meses que su familia no paga la pensión de segunda. Él no se dará cuenta del cambio de situación. Si se exagera esta tarde, será preciso encerrarle” (70). Precisamente la falta de recursos es el motivo conductor de toda la historia, e Isidora pasará su vida en la carrera de conseguir fondos para la deseada vida fuera de sus posibilidades.

La vida de Isidora se puede dividir claramente en dos clases de períodos, en los cuales dispone y no dispone, respectivamente, de esos recursos. Las épocas en que no le falta de nada, es por supuesto a cuenta de otros que puede disfrutarlas, pues ella nunca se valdrá por sí sola. Cuando vive con la familia Relimpio, doña Laura se queja de que Isidora no contribuye a la economía de la familia, sino que se aprovecha de todas sus comodidades gratuitamente: “—¿Es mi casa hospicio? Nos va a arruinar esa... Dios me perdone el mal juicio; pero creo que acabará mal tu dichosa ahijadita. No le gusta trabajar, no hace más que emperifollarse, escribir cartas, pasear y lavarse. Eso sí; más agua gasta ella en un día que toda la familia en tres meses” (186). Esta época de buena vida para Isidora no puede durar eternamente, y cuando marcha de la casa de los Relimpio debe buscarse algún otro que la mantenga. Empieza aquí su vagabundeo de casa en casa, de amante en amante.

Las épocas intermedias, en que Isidora se encuentra sola y debe cuidar de sí misma, son los períodos en que roza la miseria, pues jamás entra en sus determinaciones ganar un sueldo digno con su propio trabajo: lejos de ello, empezará a empeñar sus enseres en el Monte de Piedad a fin de conseguir dinero para vivir. El desenlace de esta dudosa estrategia es evidente: cuando se queda sin nada que vender, vuelve a caer en la miseria: “Habían pasado tres meses sin que su situación variara sensiblemente” (183).

Estas épocas se repiten en varias ocasiones, y su duración parece un clisé, una forma convencional de circunscribirlas: “La pobre lleva ya tres meses de esta vida y no sé cómo aguanta” (337). Isidora es incapaz de salir de estas sola, y su única perspectiva es siempre

encontrar a alguien que le eche una mano, nunca una solución que solo dependa de su propio esfuerzo: “¡Oh!, si Joaquín estuviese en Madrid, no pasaría ella tan crueles angustias. Pero a París, donde estaba, le había escrito siete veces en tres meses sin obtener contestación” (387–388). No se desperdician las preciosas ocasiones que procuran las peripecias irónicas: Joaquín es igual de desgraciado que ella, y al final es ella quien tiene que ayudarlo a él, consiguiendo dinero como y de donde pueda.

Episodio cumbre es su ingreso en prisión, como hemos señalado, consecuencia de su loco empeño en demostrar que es nieta de la marquesa de Aransis. Las condiciones de vida en esta peculiar institución moderna se hallan en las antípodas de lo que ella perseguía. Otra vez el expediente del lapso de tres meses basta y sobra para condensar la acomodación al nuevo escenario: “A los tres meses de aquella tristísima vida, a la cual llegó a acostumbrarse, porque es ley que nos acostumbremos a todo, sus guardianes le aplicaban con mucha laxitud el reglamento del Modelo, permitiéndole visitas largas, sin bajar al departamento de comunicación” (437). Aquí ya se percibe cómo a Isidora, al final de esta historia, no le queda más remedio que rebajar sus expectativas, llegando incluso a acostumbrarse a la dura vida en la cárcel, cosa que ningún lector habría podido sospechar al principio de la narración. Isidora no solo se degrada moralmente (a juzgar por la dudosa procedencia de sus amantes), sino que encoge resignadamente sus ideales y acepta la cruel realidad, dejándose vencer por el hostil destino.

La cárcel es el desencadenante de los últimos y fatídicos cambios que sufre la vida de Isidora; y son varios los factores que confluyen: la propia estancia y, posteriormente, el nuevo amante, que la maltrata y le hace una cicatriz permanente en la mejilla, marcando su cara como un estigma que revela la condición social a la que realmente pertenece. Y tampoco esta trágica metamorfosis requiere un lapso más peculiar que los convencionales tres meses:

Coge la desvergüenza, la traición, la rapiña, la crueldad, júntalo todo, añádele toda la basura que puedas encontrar, revuelve, haz un muñeco, sopla, dale vida y tendrás al que ha sido mi señor y dueño durante tres meses: peor que Bou, peor que Botín y que Joaquín, el cual era ya más malo que Judas (489).

*Gaitica*, su último amante antes de echarse a la calle como prostituta, es la persona que le arrebató su última pizca de dignidad. Después de ser tratada peor que un animal, Isidora, despojada de lo último que le quedaba, se vuelve apática y ya no habrá nada que le importe.

No pasa ello desapercibido para la gente que la rodea: “Pasados tres meses desde que la Rufete salió de la cárcel, Emilia, dando noticia al médico de las observaciones que hacía en la persona de aquella, le decía una noche: —Desde la primera vez que vino en esta temporada hasta ahora ha variado tanto...” (484). Efectivamente, Isidora no solo cambia en su aspecto físico, sino que su moral degradada se refleja también en el lenguaje que ahora utiliza: “Mira tú, chavó, qué quieres... el aire hace a la persona. He vivido tres meses entre perros de presa. No te asombres de que muerda alguna vez...” (488).

Destaquemos, en fin, un sensible prurito que impulsa a Galdós a señalar con toda exactitud algunas fechas. En rigor, tales precisiones serían ociosas si no fuese por la intención de vincular los hechos históricos reales con los ficticios de la novela, o dicho de otro modo, por el interés en usar el verdadero contexto histórico como una suerte de garantía de la coherencia argumental. Los diferentes sucesos históricos cobran sentido en la narración para los personajes, como explica Ruiz Salvador (1966) en su artículo anteriormente tratado. El capítulo I del segundo libro reproduce el diario de don José Relimpio, donde se intercalan sucesos en la vida de Isidora con sucesos históricos:

1874. Enero. —El día 3 Pavía destruye la República sin disparar un tiro. Desaloja el salón del Congreso y pone en las calles cañones que no hacen fuego.

Marzo. —San Pedro Abanto. Inmenso interés despiertan en toda España el estado de la guerra y el sitio de Bilbao. [...]

Mayo. —Bilbao es libre. Alegría, repiques, farolitos. Crece a los ojos del país la gran figura militar del marqués del Duero. Mariano Rufete, que ha vuelto al lado de su hermana, parece inclinado a mejorar su conducta. [...]

Junio. —Muerte del general Concha. Pánico y luto. Retirada. La patria, que creía próxima su salvación, gime. [...]

*Diciembre.* —La guerra sigue. La Restauración toca a las puertas de la patria con el aldabón de Sagunto. Asombro. La Restauración viene sin batalla, como había venido la República (296-298).

Estas anotaciones en el diario del anciano, protector de Isidora, son un sintético recordatorio de los sucesos históricos reales acaecidos en el mismo lapso que las peripecias de los protagonistas, desde el golpe de Estado de Pavía, el 3 de enero de 1874, hasta la Restauración borbónica, con el pronunciamiento del general Arsenio Martínez Campos, que dio fin a la Primera República Española. Como ya hemos insinuado, la presencia de este trasfondo histórico no es gratuita: ayuda al lector a comprender mejor las circunstancias concretas en que interactúan los personajes; si estos, y particularmente Isidora, no se involucran de un modo directo, ni consciente, ni significativo en tales acontecimientos políticos,

no por ello estamos autorizados a creer que su historia podría prescindir de aquel trasfondo sin mermar su coherencia y su verosimilitud.

#### 5.4.2.4. *Semanas*

En la cronémica de *La desheredada* las semanas no cumplen una función especial. Sin embargo, hemos hallado un ejemplo donde el paso del tiempo medido en semanas adquiere un sentido peculiar e insustituible en la narración. Hacia el final de la novela, cuando Isidora vuelve de la cárcel y se va a vivir con su último amante *Gaitica*, Emilia Castaño, que acogió al hijo de Isidora, explica a su amigo Miquis los sensibles cambios que ha notado en su aspecto:

Y parece que va descendiendo, que cada día baja un escaloncito. La primera vez parecía una gran señora: traía un vestido de gro negro y un sombrero, que ya, ya... Poco después venía vestida de merino y con mantilla, algo desmejorada la cara. A la semana siguiente me pareció que su traje tenía algunas manchas, y sus botas algunos agujeros. Por fin el lunes de la semana pasada vino muy pálida y quejándose del pecho, con la voz ronca. El sábado creí observar en su cara algunos cardenales, y traía una mano liada. Ayer, señor doctor, vino con pañuelo a la cabeza, con bata de percal, zapatillas, la voz muy ronca, y lo más salado de todo fue... que me pidió dos reales... Debe de andar mal. Como siempre... ¡qué carácter y qué vida! (484–485).

La decadencia de Isidora, pues, no solo se refleja en el tipo de vestimenta que lleva, sino también en el rostro, donde se pueden observar marcas de violencia, y sobre todo en su voz, que se vuelve ronca (esta característica corresponde a la categoría del paralenguaje, y en su lugar le dedicaremos una más detenida atención). La última nota de degradación consiste en pedir dinero, consumando la caída en la mendicidad que un instante antes ya anunciaban sus raídas ropas. La pauta hebdomadaria proporciona a Galdós una maravillosa ocasión de ejercitar un poético ritmo en una descripción tan sumaria como exacta, como un perfecto precipitado químico.

#### 5.4.2.5. *Días*

Entre los días que el narrador señala como fechas exactas, destaca aquel en que Isidora visita a la marquesa de Aransis, convertida en centro del hilo argumental. “La señora marquesa de Aransis se había dignado fijar el día siguiente, 11 de febrero, a las cuatro de la tarde, para recibir a la señorita de Rufete” (259). No es que tenga una relevancia especial la fecha en sí, sino más bien la necesidad de especificarla de un modo distintivo, pues se trata del gran día en que Isidora espera empezar a realizar las ilusiones que previamente se ha hecho sobre el encuentro con su hipotética abuela. La fecha es, pues, crucial —aunque pudiera ser

convencionalmente sustituida por cualquier otra—: señala un antes y un después en la actitud de Isidora, pues el rechazo de la marquesa le provoca un sentimiento de rebelión que la vuelve más testaruda y violenta.

De otra índole son las fechas que no obedecen directa y estrictamente a los requisitos argumentales, sino al ya mencionado interés en reflejar los sucesos históricos reales en que de hecho se enmarca la narración. Por ejemplo, cuando el autor menciona el golpe de Estado de Pavía:

La República, el cantonalismo, el golpe de Estado del 3 de enero, la Restauración, tantas formas políticas, sucediéndose con rapidez, como las páginas de un manual de historia recorridas por el fastidio, pasaron sin que llegara a nosotros noticia ni referencia alguna de los dos hijos de Tomás Rufete (289).

Esta referencia histórica sirve muy bien como transición a la segunda parte de la novela, marcando una especie de salto temporal importante en el argumento. La primera parte de *La desheredada* acaba, como hemos visto, con la carta que Isidora recibe de su tío Santiago Quijano-Quijada el 9 de febrero de 1873. Acto seguido, Isidora abandona la casa de los Relimpio, y no volvemos a tener noticias de ella hasta el primer capítulo del libro segundo, justa y significativamente titulado “Efemérides”: “capítulo en que se resume la vida de Isidora en la época revolucionaria y hasta la llegada de la Restauración. Las efemérides son muchas; la llegada de la Primera República, el levantamiento cantonal, el golpe de Estado de Pavía, el pronunciamiento del general Martínez Campos y la Restauración borbónica. Es una época de tumulto político y de crisis económica” (Gullón, 2011:289).

La primera nueva noticia que tendremos de Isidora es que ha sido madre de un hijo macrocéfalo, lo que reviste dos sentidos, uno realista y otro simbólico: por un lado, representa la continuidad de las taras genéticas en la familia de los Rufete; por otro lado, *Riquín* se convierte en el símbolo de una España enferma y en crisis.

Entre los días de la semana con una significación algo distintiva, en la cronémica galdosiana se registran especialmente los domingos y los lunes. Para Isidora, los domingos son días para pasear por Madrid con su amigo Miquis: “Es domingo, hoy no tiene clase, y anoche me dijo que quería enseñarme las cosas bonitas de Madrid, el Museo, el Retiro, la Castellana” (115). Esto le encanta a Isidora, segura de que su amigo conoce bien lo que es dis-

tinguido. Además, los madrileños se engalanan maravillosamente en domingo, y la protagonista se siente embriagada paseando por sus calles, agitadas por un suave movimiento que evoca el de las olas de un mar en que ella flotase a la deriva:

Había salido temprano a comprar varias cosillas, o si se quiere, había salido por salir, por ver aquel Madrid tan bullicioso, tan movable, espejo de tantas alegrías, con sus calles llenas de luz, sus mil tiendas, su desocupado genio que va y viene como en perpetuo paseo. Los domingos por la mañana, si esta es de abril o mayo, los encantos de Madrid se multiplican; crecen la animación y el regocijo; hay bulla que no aturde y movimiento que no marea (170).

En la segunda parte, cuando Isidora se junta con Botín, su libertad de movimiento se verá reducida, estrechamente vigilada por su amante. Aunque vive envuelta en lujos, no puede salir a lucirlos en la calle, pues Botín la mantiene atrapada como un pájaro en una jaula dorada. Isidora solo puede ir a la iglesia y después volver directamente a casa: “¿Al teatro? Que si quieres... Los domingos la hace ir a misa, y aquí paz... Dicen que ese señor es mojigato” (337).

Los lunes se vuelven relevantes solo en un cierto punto de la narración, cuando Miquis anuncia que se casa ese día de la semana. El lector ignora los motivos de esta decisión, y simplemente puede intuir que Miquis se casa para sentar cabeza y porque se trata de la hija de un abogado, es decir, su novia proviene de una familia bien situada social y económicamente. El lunes también tiene un claro valor simbólico: es el comienzo de la semana; para Miquis, el acto representa el comienzo de una nueva y mejor vida. Por otro lado, es imposible obviar que su decisión fue también una especie de defensa contra la atracción que siente hacia Isidora, como se revela en estas palabras:

Esta, esta que ves aquí es mi salvaguardia contra ti; es mi patrona, mi abogada, mi Virgen del Amparo. Por esta, ¿la ves bien?, por esta con quien me casaré el lunes, Dios mediante, me libro del peligro de tenerte ante mí, y me hago un señor héroe, y atropellando por todo, te doy la batalla y te venzo y por fin me salvo, aunque no quieras... (392).

Isidora posee una fuerza seductora contra la cual Miquis apenas puede luchar. Representa para él una especie de *femme fatale*, que le hechiza y puede llevarle a la perdición. Pero Miquis es consciente de este peligro, así que dispara su mecanismo de defensa:

Y volvió al paseo, y a echarle ojeadas y a meditar. «Pero si me caso el lunes, y hoy es miércoles... ¡En qué ocasión se le ocurre a uno casarse!... Estoy entre el altar y el abismo... Hombre, *homo sapiens de Linneo*, no te deslices, coge una piedra y date con ella en el pecho como San Jerónimo. Honradez, tienes cara de perro...» (393).

Como en otras ocasiones, el autor insiste repitiendo varias veces el día de la boda de Miquis. Lo justifica la importancia que este acontecimiento tiene para el personaje: es el gran paso que se tiene que dar en la vida para dejar las locuras de la juventud atrás y crecer. Un paso que Isidora es incapaz de dar: “¡Y este Miquis se casa el lunes, es decir que el lunes cierra la puerta a la juventud y entra en la madurez de la vida, en el régimen, en la rutina y método! Para él se acabó lo imprevisto; se acabarán los deliciosos disparates” (394).

Por último, el encuentro con Isidora descoloca al joven médico, que por un momento duda de su decisión. Sin embargo, finalmente la razón vence al corazón y Miquis se persuade de que ha tomado la decisión correcta: “Miquis hace una rápida exploración en su alma, encuentra en ella algún desorden y dispone que todo vuelva a su sitio. «Soy un hombre sublime —dice para sí—, un hombre de honor y de caridad, soy también un hombre que se casa el lunes»” (395). El casamiento de Miquis no carece de serias consecuencias en la vida de Isidora: esta pierde no solo a un pretendiente, sino a un sólido apoyo al que puede acudir en cualquier momento en busca de ayuda o de diversión. A partir de este momento, Isidora no tiene a nadie más excepto a su padrino don Relimpio, que la seguirá fielmente hasta el final de sus días.

#### *5.4.2.6. Fases del día*

Es importante examinar también el sentido, por momentos muy relevante, que en la cronémica galdosiana adquieren las fases del día. Se hallan menciones de todas ellas: mañana, mediodía, tarde y noche, siendo esta última la fase que más relieve alcanza en el desarrollo argumental.

##### *5.4.2.6.1. Mañana*

La mañana es el momento más agitado del día, cuando la gente marcha a trabajar y más ocupada se halla. Ahora bien, la protagonista no trabaja, de modo que no ha de extrañarnos no encontrar mención alguna a la mañana vinculada con esa honesta obligación. Desde nuestro punto de vista, lo que se omite puede resultar tan relevante como aquello que se menciona repetidas veces. Este sería justamente un ejemplo de ello: la ausencia de referencias a ese importante vínculo entre la mañana y la actividad laboral refleja mejor que un elocuente discurso la clase de vida holgazana que vive Isidora; esa ausencia tiene, pues, también valor de mimesis, contribuyendo poderosamente a sugerir una atmósfera, un ambiente, unas circunstancias que necesariamente acarrearán consecuencias para la protagonista. La protagonista tiene por costumbre pasar las mañanas arreglándose, como si fuese



una marquesa: “Veamos cómo pasaba el tiempo la dueña de la casa. Entre bañarse, peinarse, vestir y arreglar a *Riquín*, se le iba la mañana” (317). En la época a la que corresponde esta observación, Isidora vive como mantenida en casa de Botín. Pero la inercia que adquieren sus hábitos es muy grande, y después de marcharse de esta casa continuará con sus rutinas, indiferente al hecho de que ya no tiene a nadie que la mantenga.

#### 5.4.2.6.2. *Mediodía*

El mediodía solo sirve aquí a Galdós para explotar el efecto de una manida metáfora: “claro como luz del mediodía”; o más exactamente, para explotar un cierto efecto, casi irónico, que produce su uso abusivo. Esta metáfora caracteriza el habla y la actitud de un personaje, el notario Muñoz y Nones, suegro de Miquis: “No usaba más que una comparación. Para él, todo era... *como la luz del mediodía*. Si la costumbre de usar chalecos blancos, aun en invierno, significaba algo, Muñoz y Nones era un hombre singularísimo en esta materia” (456). Todo cuanto afecta al pleito y la falsificación de los documentos de nacimiento de Isidora son pruebas claras de que Isidora ha sido engañada: “—¡Probado!... ¡Si está más claro que la luz del mediodía! No se trata ya del pleito de filiación, ni ése es el camino. Eso es cosa juzgada” (457). Pero Isidora no se hace a la idea de que todo cuanto ella creía y por lo que vivía ha sido simplemente la invención de una mente enferma: “—¿Conque paparucha?... ¡Ay niña, niña, usted no sabe lo que se dice! La falsificación es tan clara, tan evidente como la luz del mediodía” (457).

#### 5.4.2.6.3. *Tarde*

Tampoco la tarde tiene un significado especial en la novela; es el momento del día en el que Isidora sale a pasear. Al principio de la narración, es en compañía de Miquis que sale al parque, y este le lanza piropos y la hace sentir bien: “¡Ay! Isidora, Isidora, yo te amo, yo te idolatro. ¡Qué hermoso es el mundo! ¡Qué bella está la tarde! ¡Cómo alumbraba el sol! ¡Qué linda eres y yo qué feliz!” (128). La tarde se asocia a lo agradable, al dulce ocio, a la belleza; y es de nuevo Miquis quien redundaba en la comparación, para describir a Isidora: “Sus ojos claros, serenos y como velados, eran, según decía Miquis, de la misma sustancia con que Dios había hecho el crepúsculo de la tarde.” (131).

También le gusta a Isidora pasear por las calles del Madrid bonito, el que se halla lejos del triste lugar al que pertenece y del que pretende huir. Pero esa afición a pasear por el centro de Madrid solo le acarrea más gastos: “Nada sacó en limpio Isidora de las diligencias de aquella tarde, sino un nuevo gasto en coches y tranvías” (176).

#### 5.4.2.6.4. Noche

La noche es la fase del día que más relieve adquiere en la cronémica de esta novela. Esto está en consonancia con el carácter fantasioso de Isidora, que experimenta intensamente su vida imaginaria, y que además sufre de insomnio, lo que refuerza su ilusión y hace de la noche el momento más activo de su vida diaria: “Con estas y otras cosas, Isidora cayó en grave tristeza. Sus insomnios se repetían casi todas las noches, atormentándola con el alternado suplicio de ilusiones locas y de miserias reales, de delirio suntuario y de terror o desengaño” (372). En la noche todo está en calma, todo queda silencioso, e Isidora puede desplegar las alas de su imaginación y recrearse en sus mundos anhelados. Es durante las horas de sol cuando se manifiesta la odiosa e indisimulable realidad, llena de miseria, de privaciones, de escasez, de infelicidad. Hay en la dilección por la noche algo de natural necesidad de evasión, que disculparíamos en cualquier individuo sano; pero en Isidora esa proclividad es un signo más de su desquicio: “Luego que almuerce dictaré mis últimas disposiciones, y en cuanto llegue la noche, la querida noche...” (423).

#### 5.4.2.7. Horas

“¡Largo y tremendo día, inmensa y pesada noche! Hay horas que parecen pedazos arrancados a las pavorosas eternidades del infierno” (493). Estas extrañas y dramáticas palabras no solo expresan el estado de angustia y extenuación de Isidora en la cárcel, al final de sus tribulaciones, sino que en cierto modo también resumen lo que ha significado para ella, en todo momento de su vida, el indolente séquito de las horas. Sería extraño que un carácter tan soñador y obstinado como el de Isidora no se reflejase también en una peculiar noción del tiempo. Ni trabaja ni tiene más preocupación que la de lograr que se haga justicia reconociéndosela como nieta de la marquesa de Aransis; no la inquieta ningún otro propósito ni práctico ni razonable; y así mata el tiempo, viendo desfilar las horas como cachitos arrancados de las “eternidades del infierno”, coágulos sin duda de una sustancia concreta y actual, ni más ni menos que la pura y simple *realidad*, pero que a ella le es indiferente u odiosa, prefiriendo su inalcanzable sueño. Más que un segmento cronológico, las horas son como una espuma, como el residuo de una inútil esperanza que se derrite, como la escoria de la angustia.

Especialmente llamativas son las permanentes referencias a las horas en el capítulo XI del libro primero (“Insomnio número cincuenta y tantos”), que reproduce las obsesionantes reflexiones de Isidora, incapaz de conciliar el sueño. La sensible representación verista

de su desasosiego requiere esas reiteradas alusiones al paso de las horas en sus pensamientos, mientras procura calmarse con la confiada esperanza de que en cualquier momento se quedará dormida. La primera mención ocurre a la una de la noche, cuando Isidora advierte que ya es hora de dormir: “Siento llegar a ese lindo ganso de Melchor: es la una. Yo debería dormirme” (214). No lo consigue; se lo impide el recuerdo de su hermano que viene a su mente: “Me acuerdo de mi hermano preso, y la cabeza se me despeja, doliéndome. Está visto, no me dormiré hasta las dos” (215). Sus pensamientos se vuelven entonces hacia su propia persona, regodeándose en su hermosura, y de repente dan las dos: “¡Qué hermosa soy! Cada día estoy mejor. Soy cosa rica, todos lo afirman y es verdad... ¡Dios de mi vida, las dos! Este chasquido que oigo es el muellecito de la caja en que Melchor guarda su pipa. El asno bonito se acuesta... ¡Las dos, y yo despierta!...” (215). El hijo de don Relimpio, Melchor, también tiene problemas para dormirse, pues al parecer ha estado fumando hasta tan tarde. “Vamos, ¿pues no me estoy riendo, cuando son las dos y no he podido dormirme? Virgen Santísima, sueño, sueño, olvido...” (216).

Cuando Isidora vuelve a pensar en su hermano encarcelado, ya han dado las tres: “Yo... ya ves; y en cuanto a Mariano, deja que salga de esa maldita cárcel, que se afine, que se pulimente, que se instruya... ¡Dios me valga! ¡Las tres! ¿Pero las horas se han vuelto minutos? La noche vuela, y yo no duermo. Daré otra vuelta y cerraré los ojos; los apretaré aunque me duelan... ¿Por qué no puedo estar quieta un ratito largo?” (216). Isidora hace nuevo propósito de dormirse cerrando los ojos con fuerza, pero de nada le vale, y enseguida llegan las cuatro: “¿Qué campanas son estas? ¡Las cuatro! Si estoy despierta, si no he dormido nada, si estoy en mi cuarto miserable... Dios no quiere que yo descanse esta noche. Me volveré de este otro lado...” (217).

El insomnio continúa y su cabeza no deja de dar vueltas: “Por nada del mundo lo aceptaría... ¡Humillarme yo!... Antes morir... ¡Las cinco, Virgen del Carmen, y yo despierta!” (217). “Con cuánta frialdad le despedí... y ahora me muero porque vuelva... ¡Jesús, acaban de dar las cinco y ya dan las seis! Esto no puede ser. Ese reloj está borracho...” (217–218). Los pensamientos de Isidora vuelan de una ocurrencia a otra; hay muchas cosas que la inquietan, como el hecho de vivir en casa de doña Laura: “El día en que tenga con qué pagar a esa mujer feroz, será el más alegre de mi vida... ¡Las siete ya! Quiero dormir, aunque no despierte más” (218). En toda la noche Isidora no logra dormirse: “¡Las ocho, Dios de mi

vida! Me levanto. Dormiré mañana a la noche” (218). Esta precipitada acumulación de recuerdos, observaciones casuales e inquietudes obsesivas durante una noche entera de insomnio (todo cuanto tiraniza la mente de Isidora, la preocupación por su hermano, la monomanía de sus orígenes, y su situación presente, viviendo a expensas de los Relimpio), acompañada de la permanente autoconsciencia del paso irritante de un tiempo inútil, constituye una perfecta exposición del perpetuo tormento mental de Isidora, y aun recalca lo que ya hemos advertido sobre el sentido esencialmente angustioso de las horas como pedazos de “las eternidades del infierno”.

Si en estos ejemplos las alusiones al paso de las horas tienen un sentido triste, en consonancia con las circunstancias en que se profieren (la cárcel o una noche de insomnio), no faltan ocasiones en que significan todo lo contrario. Cuando Isidora está con su querido Joaquín, el tiempo pasa más rápido de lo que ella quisiera:

ISIDORA. Mira el reloj.

JOAQUÍN. No me da la gana.

ISIDORA. ¡Qué horas tan felices si no fueran tan cortas! (*Acaba el gorro de papel y se lo pone.*) ¿Qué tal? (348).

[...]

ISIDORA. Es hora de marcharme. Mira el reloj.

JOAQUÍN. Para que te desengañes. (*Mira el reloj.*) ¿Ves? Todavía me debes una hora, según lo convenido.

ISIDORA. ¡Una hora! (*Con pena.*) Sesenta minutos me separan de la presencia de ese bruto. No le puedo apartar de mi imaginación. Es una pesadilla que me atormenta noche y día (349).

A Isidora le parece corto el tiempo que reserva para verse con Joaquín a espaldas de Botín. ¿Qué significa este lamento? En primer lugar, indica de nuevo un apercebimiento actual del paso del tiempo; en segundo lugar, la impresión es también la de que las horas trascurren con celeridad, pero ello se debe ahora a que nuestra heroína se siente feliz, y quisiera que el tiempo se dilatase; en tercer lugar, es justamente esa brevedad, y el apremio de tener que volver con el odioso Botín, lo que también causa una angustia, aunque mitigada, porque la aversión que la produce viene a ser una experiencia postergada. Isidora y Joaquín desean lo que todos los amantes, prolongar el tiempo que pasan juntos; y en verdad serían horas felices y sin sombra, de no mediar la tiránica y real dependencia en que Isidora se halla de Botín. Por un momento parece que estas servidumbres no sean “circunstancias”, sino algo así como un ineludible tributo al tiempo en abstracto: así como llega la mañana

que libra a Isidora del sufrimiento del insomnio, también se agota el tiempo de que dispone para verse con Joaquín, y debe volver con el aborrecible Botín.

#### 5.4.2.8. *Minutos*

En *La desheredada* apenas se mencionan los minutos. El ejemplo más significativo ocurre en la escena donde don Relimpio confiesa a Isidora su dependencia del alcohol, describiéndole así los efectos que tiene en él: “Hubo en mí una revolución, me entró el mareo, y con el mareo pasé a ser otro ser distinto, quiero decirte que fui otro hombre, fui un caballero, un joven, un héroe, qué sé yo... ¿No es cosa buena ser algo por espacio de diez minutos?” (477). Para el anciano, la embriaguez es un estado que le hace sentirse poderoso, sentirse alguien. Bajo los efectos del champaña decidió defender el honor de Isidora ante Juan Bou y sus amigos. En estado de embriaguez, don Relimpio es como un Quijote luchando por el amor de su Dulcinea: “—No me riñas; te digo que no me riñas. ¡Ser algo durante diez minutos! Los que no somos nada, caemos en estos peligros” (477).

Las demás alusiones a minutos son fugaces y casuales, en expresiones hechas, sin particular interés, como “No tardó cinco minutos en volver”, o “Tres minutos después”. Durante la visita al manicomio, cuando el narrador nos informa de que en el “reconocimiento del lugar empleó Isidora menos de un minuto”, significa simplemente que era innecesario prestar mayor atención. Y cuando Joaquín comunica a Isidora que la marquesa de Aransis se había dignado recibirla, esto le produce naturalmente una emoción momentánea: “Esta se ruborizó de golpe por la idea sola de aproximarse a la marquesa. ¡Qué minuto de asombro y congoja dulce!”

#### 5.4.2.9. *Segundos*

Llegamos por fin a la unidad del tiempo más pequeña, el segundo. Apenas se menciona en más de tres ocasiones, y su empleo no aporta nada significativo al argumento de la novela ni a la descripción de los caracteres o la explicación de las circunstancias. Aluden a lo fugaz, lo desdeñable o lo imperceptible, pero también, en dos ocasiones, al tiempo rigurosamente medido por el reloj, a lo mecanizado. La mención que nos ha parecido más interesante ocurre en la escena en que Isidora vuelve de Leganés y se dispone a visitar a su tía Encarnación; le disgusta el barrio en que esta vive, pobre y sucio: “Isidora hizo rápido examen del lugar en que se encontraba, y que no era muy de su gusto” (95). Cuando finalmente llega a la tienda de su tía, apenas la contempla unos instantes —como en el caso citado del

manicomio, y al contrario de lo que le ocurre en los lugares lujosos y bonitos—: “Estas observaciones y recuerdos duraron segundos nada más. Isidora gritó: —¡Tía, tía!” (98).

En otras menciones los segundos significan lo mismo que en un libro de física, como cuando se alude a la rueda que Pecado hace girar: “Había estado toda la mañana esperando con mucho anhelo la hora de soltar el trabajo. Contaba los segundos por las vueltas de la odiosa rueda. Créase motor del misterioso reloj del tiempo” (167). O cuando Don José explica a Isidora el mecanismo de la máquina de coser: “Isidora no podía comprender aquel endiablado mete y saca de hilo superior, que por tantos agujerillos tiene que pasar hasta que lo coge en su horadado pico la aguja, y empieza, debajo de la placa, la rápida esgrima con el hilo interior. Se atacan con encarnizamiento, se cruzan, se enlazan, se anudan y se retiran tiesos, para volver a embestirse después que pasa una vigésima parte de segundo” (182).

En fin, también se utiliza el segundo en una burlesca receta de Miquis, cuya moraleja, importante para Isidora, no gana ni pierde nada por la ocurrencia: “Disuélvase en agua de goma, añádase la ipecacuana, o sea Juan Bou, y háganse 40.000 píldoras para tomar una cada segundo, con observación” (398).

Recapitulemos: Para Isidora el tiempo no tiene valor. A lo largo de toda la novela, la protagonista malgasta su tiempo en banalidades y persigue quimeras sin la menor garantía de que lleguen a cumplirse. En ello se le va la juventud y la belleza, y completamente ennegrecida por su orgullo pierde todo cuanto poseía: sus humildes y escasas pertenencias, sus amigos, su moral y finalmente también su dignidad. El tiempo en que acontece esta irremediable decadencia no puede concebirse como el tiempo indistinto de la física, ni tampoco como el tiempo normal, moralmente indiferente, psicológicamente variable (retardado o acelerado, favorable o desfavorable), sino, en la mayoría de los casos, como una sustancia que inmoviblemente fluye en una sola dirección, que solo empuja hacia la derrota. Las menciones a lapsos temporales, ya sean largos, medianos o cortos, contribuyen casi siempre a enfatizar los aspectos más angustiosos —y también los de carácter más determinista— de la historia.

#### 5.4.3. CRONÉMICA: ESTUDIO CONTRASTIVO

El uso de momentos de la historia real como marco temporal de las historias es un rasgo compartido por las dos novelas aquí examinadas; ello no debe sorprendernos, toda vez que

la incardinación del relato en la realidad histórica, aun sin negar su carácter imaginario, viene a ser una regla invariable del naturalismo. Ambos textos recogen un momento de crisis o de transición, y el encadenamiento de los sucesos en la ficción literaria sirve a los autores para ejercitar una cierta denuncia social. La trama de *L'Assommoir* (1877) se inscribe en el Segundo Imperio, bajo Napoleón III. El lector contemporáneo conoce por propia experiencia los verdaderos sucesos históricos, y fácilmente identifica a las figuras históricas mencionadas por los personajes, así como los acontecimientos relevantes y otros muchos aspectos de las realidades material y social de la época; los lectores de generaciones posteriores poseen una similar conciencia de esa incardinación de la ficción en la realidad social, no ya por experiencia directa, sino por su estudio de la historia. El relato de *La desheredada* (1881) se dibuja contra el episodio histórico de 1872–1875, que corresponde a la Primera República Española y la siguiente Restauración borbónica. También Galdós destaca en su ficción distintos sucesos reales, que le ofrecen un eficaz pretexto para deslizar una cierta crítica social, especialmente a algunas instituciones públicas y al gobierno.

De acuerdo con la orientación «experimental» de la novela naturalista, con su pretensión de constituirse en una suerte de laboratorio sociológico mediante la observación metódica de la conducta y el medio, la descripción del trasfondo histórico refuerza la verosimilitud y la eficacia dramática de la acción novelística, amén de ayudar a justificar el carácter determinista del desarrollo de los acontecimientos y la evolución de los personajes en la novela. Durante el imperio de Napoleón III, París —y toda Francia— sufre redobladamente las injusticias sociales propias del régimen capitalista, especialmente las infrahumanas condiciones de explotación fabril de la clase obrera; a escasa distancia, por la misma época, Madrid —y toda España— se enfrenta a un periodo de incierta transición lleno de inseguridades e inestabilidad.

En ambos casos, las protagonistas encarnan las realidades de sus respectivos países. Los días de prosperidad de Gervaise coinciden con los comienzos del Segundo Imperio en Francia en el año 1852, a los que siguen una lenta caída, hasta el trágico final de la protagonista que Zola también hace coincidir con el final del reino de Napoleón III, en el año 1869. Asimismo, las *Efemérides* históricas descritas en la segunda parte de *La desheredada* paralelizan también los episodios de la vida de Isidora. Isidora es el producto de una España

enferma que necesita ser rescatada para evitar un mal final; la moraleja no se circunscribe al dramatismo del destino de la protagonista, sino que involucra a toda la nación.<sup>26</sup>

Es imposible exagerar la evidencia de que en ambas novelas el trasfondo histórico resulta absolutamente imprescindible para el propósito de los autores de expresar su malestar frente a la situación política y social. Zola se centra sobre todo en la exposición de la atribulada vida de una miserable clase obrera que cae en la trampa del alcoholismo como único e irreal medio de evadirse de una lacerante realidad. Galdós, más mesurado, pone el énfasis en el mal funcionamiento de las instituciones públicas, como el manicomio de Leganés donde muere Tomás Rufete, el correccional donde acaba el hijo Mariano o la prisión Modelo donde encierran a la protagonista por la falsificación de los documentos de su nacimiento. El autor canario critica un sistema que no parece tener otro objeto que el de crear una generación de criminales, que por falta de educación y apremiados por la pobreza acaban cayendo a los bajos fondos y enredándose en asuntos ilegales.

Otro rasgo común de ambos relatos es que recorren la vida de la protagonista, desde la naturalmente inquieta juventud hasta la irremisible caída. En el caso de Gervaise, el lapso es de veinte años, mientras que la historia de Isidora transcurre en unos tres años, suficientes para circunstanciar cómo se hunde en lo más bajo de la sociedad española, cometiendo un suicidio moral y social, entregándose a la prostitución. Gervaise acaba muriendo sola, torturada por el hambre y el alcoholismo, en un rincón debajo de las escaleras de la casa a donde la ha arrastrado su miseria. Sus años trascurren marcados por un intenso sufrimiento, en los que la protagonista experimenta toda clase de injusticias, desencantos, humillaciones y angustias, todos consecuencia de su humilde origen social. Isidora, en cambio, prolongará su sufrimiento: no muere, pero la calaña de su último amante basta para que el lector se persuada del terrible futuro que le espera como prostituta callejera. El determinismo es patente en ambos relatos: la situación sociopolítica de sus respectivos países no ofrece el menor resquicio para huir de las opresivas limitaciones de su medio, las protagonistas no pueden escapar de su condición miserable, y de este realismo deriva toda la fuerza y el patetismo de ambas tragedias.

---

<sup>26</sup> “El mensaje galdosiano no se dirige a Isidora sino a España. Los españoles, si quieren perdurar en forma de nación, deben moderar sus ambiciones; deben buscar un porvenir fundado en el Trabajo y la evaluación práctica [...] de la realidad; deben evitar los extremos de una exaltación o de un pesimismo exagerados; deben comprender que las ideas existen solamente dentro de un contexto determinado; las acciones, y no las ideologías, determinan la vida de la nación y del individuo” (Dendle, 1988:453).



En lo que respecta a la percepción y expresión del tiempo en ambas novelas, hallamos pequeñas y a veces significativas divergencias. Para Zola, el tiempo es utilitario. El tiempo es dinero, como ya recalcará Franklin, y no tiene otro patrón que el ritmo de trabajo. Toda la ética burguesa queda aquí epitomizada. Gervaise es bien consciente de ello, y sin dudarlo sabe que ha de ponerse a trabajar: primero, como lavandera; luego, abriendo su propia tienda. Zola no renuncia a simbolismos de una gran fuerza expresiva para enfatizar esta obsesión por el tiempo: especialmente se refleja en la fijación de Gervaise por su péndulo, que irradia el sentimiento de satisfacción por el buen funcionamiento de su hogar. Es lo único que no quiere perder. No obstante, su entusiasta juramento «mejor morir de hambre que desprenderse de su reloj», aparentemente lleno de dignidad y determinación, viene a convertirse en otro cruel signo de la derrota: solo corresponde a la inicial actitud de Gervaise, cuya resistencia moral se va relajando al tiempo que se abandona también físicamente. El empeño del reloj en el Monte de Piedad marca entonces con una tremenda nota de patetismo la pérdida de ese orden en la vida. En el caso de Isidora, por el contrario, Galdós solamente menciona el reloj como un elemento más que empeñar, sin insistir en esa carga simbólica y sin exagerar tampoco la nota emotiva. Es innegable que Galdós ha tomado este motivo prestado del autor francés, pero se ha resistido a cargar también el *pathos* y la crueldad sentimental que lo acompañan; al despojarlo de esa gravedad emocional, desde luego que pierde también su fuerza simbólica, y aquí notamos especialmente esa raíz más puramente realista, heredera de Cervantes, que huye de las metáforas y las exageraciones emocionales y contempla y juzga la vida con una mesurada amalgama de irónica distancia, piedad, lamento, resignación y dulzura.

Para Gervaise el tiempo perdido entre las comilonas y copas de aguardiente que enmarcan su trágico final nunca podrá ser recuperado; también para Isidora el tiempo malgastado será irrecuperablemente perdido. Ahora bien, si es similar la pérdida de la vida (del tiempo) *en masa*, por así decirlo, no son ni parecidos los modos en que cada una de estas protagonistas se conduce, las circunstancias y motivos concretos de esa *pérdida del tiempo*: mientras que la historia de Gervaise viene a ser como una atenuada peripecia de las desdichas de la virtud, una historia de impotente resistencia moral —como el reverso de las historias moralizantes, triunfantes, pero del mismo tenor emotivo—, en la de Isidora se trata propiamente de la lógica evolución de una personalidad desprovista de toda moral; Isidora

emplea sus fuerzas y su tiempo en la vana persecución de una ficción, no preocupándose más que de su físico, sin comprender ni importarle un adarme cualquier juicio moral.

Si aceptamos que, como moraleja, el gran tema de estas novelas es la disipación irreparable, la antítesis del *carpe diem*, la dilapidación de la propia vida (el dinero, el trabajo, el tiempo), podremos apreciar mejor el justo valor literario que adquieren en ambas las expresiones, precisas o imprecisas, de los lapsos transcurridos en cada acción. Zola es a este respecto particularmente minucioso, casi obsesivo. El tiempo es voraz y precioso, no se debe malgastar, y el trágico fin de la protagonista no es sino el castigo por no haber cumplido adecuadamente con este imperativo. Zola administra equilibradamente distintos recursos para ilustrar los innumerables matices de ese continuo paso —y derroche— del tiempo, entre los que destacan la descripción del envejecimiento de la protagonista o el crecimiento de su hija Nana. Galdós, por el contrario, no muestra una semejante obsesión por el tiempo, y una simple comparación cuantitativa lo prueba: el repertorio cronémico es sensiblemente menor en *La desheredada*, aunque lo suficiente como para no dejar duda alguna sobre el mal empleo del tiempo, gastado en vanidades y en la permanente persecución de una quimera.

Para Isidora, el tiempo no tiene valor alguno, ya que ella no trabaja. Malgasta los días preocupándose por sus vestidos y por el pleito que la debe sacar de la miseria. Por esta razón, Isidora exagera cuando hace referencia al tiempo: largos períodos de hastío le parecen miles de años, y en cambio cuando se divierte el tiempo le pasa volando. Sin horario laboral, es incapaz de reconocer el valor del tiempo (al menos, el que primordialmente posee en la moderna sociedad burguesa, hipermercantilizada, que es el único que al fin y al cabo contempla la novela). Gervaise, que también malgasta su tiempo cuando deja de trabajar, al menos se hace al final consciente de ello, al contrario que Isidora; pese a lo cual, el resultado práctico es el mismo, independiente de la conciencia: este tiempo malgastado jamás podrá ser recuperado —y no solo eso, sino que se habrá descontado irremediablemente del tiempo necesario para enmendarse.

El recuerdo del pasado adquiere en ambas novelas una enorme relevancia en orden a cargar de sentido el argumento. Gervaise e Isidora recuerdan su pasado en Plassans y en Tomelloso, respectivamente, cuando sus vidas eran simples y sencillas. Hacia el final del relato, Gervaise vuelve al hotel Boncœur donde vivió de joven con Lantier. Y es allí donde se percibe en toda su amargura el desdichado paso del tiempo, contemplando el edificio en

ruinas que remeda exactamente su propia decadencia personal. De modo distinto, Isidora recuerda el tiempo pasado a través de sus amantes. Cada vez que desciende un peldaño en la escalera del desprestigio social rememora aquello de que gozaba con el amante anterior y que acaba de perder.

Si Zola ha sido mucho más metódico en su dosificación de recursos ilustradores del derroche del tiempo, la cronémica de Galdós, lejos de esa cominería, modela la clara distinción de dos periodos que se suceden: aquel en que Isidora obtiene cuanto desea, y aquel otro en que se ve obligada a vender sus cosas para atender a las más básicas necesidades vitales. Según hemos visto, los periodos de abundancia están directamente vinculados a la función de los amantes como mantenedores de la protagonista, y asimismo la repulsiva miseria a que continuamente vuelve es el resultado de haberlos abandonado. Isidora cae en una perversa carrera cuya inercia es cada vez mayor: no puede mantenerse por sí sola, de modo que deja sus endebles principios de lado y se procura cada vez otro amante de peor calaña que el anterior. Cabe añadir que también otros personajes en la novela, como don José o Melchor, representan las pocas ganas de trabajar y el impotente malestar, sin vigor alguno para procurar mejorar su situación.

Tampoco los personajes de *L'Assommoir*, entregados a la pereza y la embriaguez, son conscientes de las nefandas consecuencias de este estilo de vida, y nada saben hacer para cambiar su suerte. Condenados a vivir en la miseria, se malogran dándose a la bebida, que únicamente les procura el incierto alivio de olvidar.<sup>27</sup> También estos personajes entran en un círculo vicioso: empiezan a beber para soportar las duras condiciones de vida, inconscientes de que, a medida que el tiempo se acumula, es la bebida lo que vuelve su vida aún peor. De esta manera pasan insensiblemente los años y nadie se percata verdaderamente, racionalmente, del tiempo malgastado e irrecuperablemente perdido.

Hemos estimado especialmente revelador el uso que en ambas novelas se hace de las estaciones del año, aprovechando muy eficazmente los contrastes que procura su tradicional simbología. En los dos relatos el amor se vincula estrechamente a la primavera. Tanto

---

<sup>27</sup> Como aquel borracho de *El Principito*: “Bebo —respondió el borracho, con aire lúgubre. —¿Por qué bebes? —le preguntó el principito. —Para olvidar —respondió el borracho. —Para olvidar ¿qué? —inquirió el principito, que ya lo compadecía. —Para olvidar que tengo vergüenza —confesó el borracho bajando la cabeza. —Vergüenza ¿de qué? —se informó el principito, que deseaba socorrerlo. —¡Vergüenza de beber! —concluyó el borracho, que se encerró definitivamente en el silencio.”

el que se tienen Goujet y Gervaise como el de Miquis e Isidora suceden en esta época del año, símbolo del vigor juvenil y el gozo de la vida.

La presencia del verano, que simbólicamente expresa “la plenitud de la vida del hombre” (Escartín Gual, 1996:288), no tiene en cambio ese valor en ninguna de las dos novelas estudiadas. En *L'Assommoir* está asociado con el calor sofocante que dificulta el trabajo, ya duro de por sí, en la lavandería. En *La desheredada*, aunque la protagonista no trabaja, el verano representa para ella la época más triste del año: Madrid se vacía de gente y se mitiga el ajetreo habitual a causa de las vacaciones, a lo que se suma el malestar que a Isidora le acarrea el carecer de adecuada para esta época del año.

El otoño, relacionado con la melancolía y la maduración del ciclo vital humano, es el tiempo contra el que se recorta el episodio en que Gervaise se abandona y se vuelve perezosa. Por el contrario, no cabe hablar de que Isidora se vuelve perezosa, pues su conducta no evoluciona en ese sentido: ella nace perezosa y nunca se digna a estropear sus manos de marquesa con cualquier abyecto y servil trabajo. Ella no madura a este respecto, nada aumenta su sabiduría mundana, sino que su terquedad y aires de grandeza le hacen perder completamente el poco juicio con que nació, y ningún remedio real puede concebirse que le salve de su definitiva perdición.

Todas las estaciones del año acompañan simbólicamente las peripecias y los caracteres en ambas novelas, pero es el invierno sin duda el más cargado de significación. Es la época que con más eficacia sirve para acentuar la expresión del sufrimiento y la miseria, cuando el hambre y el frío se hacen insoportables para Gervaise. En invierno es también donde se ubican las largas historias que a Isidora le contaba su tío canónigo, cuyo papel en el desarrollo de la trama es imposible de exagerar, y hasta se las puede considerar responsables directas de la descabellada imaginación que la conduce a la perdición.

Hemos apreciado asimismo que también las fechas precisas que tanto Zola como Galdós mencionan ocasionalmente tienen una importante función en la narración. Los sucesos ficticios que aparecen cronológicamente ligados a fechas de sucesos históricos verdaderos poseen, en función de esa misma coincidencia, un valor narrativo adicional. Pero también se ven intrínsecamente reforzados en su contenido dramático los episodios cuya fecha exacta se nos comunica —aunque esta sea al fin y al cabo arbitraria—, como una suerte de sutil subrayado. Así, encontramos fechas concretas que despiertan nuestra curiosidad, porque remarcan unos acontecimientos clave para la historia. El día de la boda especialmente,

29 de julio, señala un momento de *promesse de bonheur*, de posibilidad de escapar de la mala suerte que tuvo Gervaise hasta que Lantier la abandonase; pero también otras circunstanciadas dataciones, la de la tormenta o los retrasos en el ayuntamiento y la iglesia, funcionan como la marca de un sobrecogedor presagio sobre el aciago futuro que intensamente se nos hace sospechar. El día de su cumpleaños, 19 de junio, cuando Gervaise organiza el gran festín, es la fecha exacta a partir de la cual Gervaise comienza su descenso en la escala del orden social y moral. También en *La desheredada* figura una marca de calendario que rubrica un sensible giro en la historia: es el 11 de febrero, la fecha para la cual está estipulada la visita de Isidora al palacio de Aransis.

De los días de la semana, en ambas novelas destaca el domingo como jornada de descanso. Para la hija de Gervaise, Nana, es el día en que puede vestir sus mejores galas y pasearse por las calles de Goutte-d'Or para hacerse ver. Aunque no trabaja, también para Isidora son especiales los domingos, que consagra a largos y deleitosos paseos por Madrid con su amigo Miquis, como es costumbre entre los burgueses. Con su amigo visita el parque de Retiro o la Castellana, donde se congregan aquellas gentes entre quienes Isidora aspira a vivir.

Las mañanas están cuasi-naturalmente asociadas con el trabajo; no obstante, después del accidente Coupeau preferirá pasarlas en la taberna. Este contraste es muy bien explotado por Zola para delinear muy nítidamente la alteración de buen funcionamiento del hogar de la pareja. También Gervaise se dejará vencer por la pereza y se entregará a la ociosa costumbre de tomar su café y hablar toda la mañana con las trabajadoras o el vecindario. Con parecido instinto inconsciente —o carácter heredado—, tampoco Nana aguantará en el trabajo de florista, y escapará del taller para perseguir y seducir a los hombres. De nuevo, en *La desheredada* no podemos contemplar una evolución similar de la protagonista: Isidora no puede *entregarse* a la pereza, ya que carece de ocupación alguna, sino que *vive permanentemente* en el ocio. En consonancia con este distinto carácter, las referencias a la mañana en la obra de Galdós se asocian al simple malgastar el tiempo arreglándose para luego salir de paseo.

El mediodía es ante todo el tiempo del almuerzo, lo que ofrece una valiosa clave antropológica para caracterizar con mucha precisión las condiciones sociales de los protagonistas. Cuando las cosas van bien en la casa de los Coupeau, esta hora está marcada por buen comer como símbolo de su prosperidad. Cuando Gervaise pierde su tienda y empieza a

tener problemas económicos, esta hora se queda vacía, ya que no hay nada para comer. Por el contrario, el mediodía es utilizado por Galdós principalmente de un modo metafórico: “claro como luz del mediodía” es la llamativa muletilla que utiliza el abogado de Isidora y el suegro de Miquis para expresar lo que para su dudosa inteligencia se presenta como indiscutible: “No usaba más que una comparación. Para él, todo era... *como la luz del mediodía*”; la expresión no tiene más relevancia para el argumento, sólo caracteriza a este personaje.

La tarde en *L'Assommoir* cobra sentido en la segunda parte de la novela, cuando Gervaise prefiere sentarse y charlar a trabajar. De esta manera pasa no solamente las mañanas, sino también las tardes, y finalmente el trabajo se deja totalmente de lado por culpa de su creciente pereza y sus nuevas costumbres más propias de burgueses. Isidora, ociosa impenitente, pasa estos momentos del día fuera de casa, saliendo a pasear por las calles de Madrid.

Pero, sin lugar a dudas, la fase del día más relevante, de más intensa significación emotiva en ambas novelas es la noche. Hemos dicho que en la novela de Zola la noche esconde todo lo impuro y profano. La noche tiene la virtud de esconder todo aquello que no debe ser visto y congrega a personajes de conducta abyecta o delictiva, como las prostitutas, los borrachos, los ladrones o los asesinos. Para Gervaise, en particular, la noche es el lapso que le permite ocultar su infidelidad, en una suerte de *ménage à trois* con Lantier y Coupeau. La noche alberga también el escenario en que desfilan los borrachos que vuelven ebrios a sus casas cruzándose solamente con las prostitutas, una viva imagen de degradación que podemos apreciar a través de los ojos de Gervaise, cuando ella misma decide buscarse la vida en las calles. Ella también cae en la tentación del alcohol que le arruina la vida, por culpa de su marido, pero también a causa de su herencia genética. Este es uno más de los casos en que el fuerte determinismo al que doctrinalmente se atiene la novela naturalista casi se vuelve banal y caricaturesco: la protagonista acaba igual que su madre, con un marido borracho y maltratador.

En el caso de Isidora, la noche adquiere una especial relevancia ambiental y argumental a causa de la doble vida que lleva. Su exaltada imaginación se activa justamente durante la noche, cuando la protagonista no puede descansar por culpa del insomnio; para ella, la noche es el momento del día con más actividad, pues las horas de luz se pasan malgastando el tiempo en que espera a ganar el pleito. En su imaginación Isidora construye su nueva vida

como marquesa, lejos de las humillaciones y horrores que sufre durante el día. Isidora vive, aunque imaginariamente, más en la noche que en el día, por el mismo motivo que prefiere sus quimeras a la cruda realidad.

Descendiendo en la escala cronológica, el lapso de una hora se nos presenta como la unidad más importante en la cronémica de la novela de Zola. Cuando Gervaise espera a Lantier, el tiempo pasa muy lentamente, la angustia de la espera junto con el presagio de lo que viene después se refleja en la insistencia de Zola en mostrar el hastioso paso del tiempo en relación con el sufrimiento y la angustia de la protagonista. En el caso de *La desheredada* el paso de las horas se vuelve muy sensible durante casi toda la novela en los momentos en que Isidora espera a ser reconocida como la nieta de la marquesa de Aransis. La espera se le hace eterna, pues la vida actual no coincide con la fantasía que Isidora quisiera vivir: esa angustiada dilatación del tiempo subjetivo, agónico, viene a ser un recalco del abismo insalvable entre, si se nos permite el retruécano, la *realidad realizable* —las posibilidades reales— y el sueño —lo *real inalcanzable*.

Otro interesante y singular ejemplo de la intensidad expresiva que observamos en la cronémica zoliana lo tenemos en el episodio en que deben enterrar a la madre de Coupeau. Los funerarios llegan tarde, y esta espera de los presentes se hace angustiada, porque, por un lado, nadie quiere quedarse más de lo necesario en la misma habitación con un cuerpo muerto y, por otro lado, la gente se empieza preocupar más por la hora del almuerzo que se acerca, ya que el hambre les vuelve aún más nerviosos. Ciertamente, en lo que respecta a la descripción de vivencias angustiosas, Zola no duda en enfatizarlos ofreciendo en cada momento la hora exacta, que por lo demás pasa con desesperante lentitud. En *La desheredada* destaca el capítulo II del primer libro, dedicado exclusivamente al insomnio de la protagonista. Hora tras hora seguimos el paso de los pensamientos de Isidora, que no la dejan descansar durante toda la vigilia. Aquí la angustia persistente está dramatizada mediante los inútiles esfuerzos de la protagonista por detener sus pensamientos: con la persistente contabilidad explícita del paso de las horas el narrador logra una muy intensa y casi material impresión de durable vivencia agónica, que no se acaba sino con la llegada del nuevo día.

En fin, también resulta llamativa en esta cronémica la función de las horas imprecisas; entre ellas destacan sobre todo las malgastadas por la pereza y la vanidad. En *L'Assommoir* las horas desperdiciadas en el final de la novela contrastan con las horas útiles que el autor

describe al principio de la misma; toda la virtuosa conciencia de la utilidad del tiempo se ve completamente destruida por la degradada condición en que paulatinamente caen Gervaise y Coupeau. El tiempo no tiene para Zola, como para Franklin, otro valor, otra medida que el ritmo del trabajo, que la acción productiva; de la violación de este sagrado e implícito dogma deriva el castigo de ambos protagonistas, cuyo mayor pecado, al fin y al cabo, ha sido malgastar ese tiempo tan apreciado por Zola. En *La desheredada*, todos aquellos momentos que Isidora pasa arreglándose, paseando por las calles de Madrid e imaginándose su vida de marquesa son horas malgastadas, pero en este caso no encontramos ninguna progresión, ningún contraste: como ya hemos señalado, la protagonista no evoluciona a este respecto.

A modo de recapitulación, cabe decir que para Isidora el tiempo no tiene ningún valor. La protagonista, a lo largo de toda la novela, lo malgasta en frivolidades y persiguiendo sueños sin la menor garantía de poder cumplirse. En ello se le va la juventud y la belleza, y movida por su orgullo, que la enceguece completamente, pierde todo cuanto tenía: sus pertenencias, aunque humildes y escasas, sus amigos, su moral, su dignidad. El proceso es distinto en el caso de Gervaise: al principio de la novela, esta aprovecha el tiempo para trabajar y convierte su esfuerzo en dinero, de acuerdo con la implícita prescripción frankliniana a que adhiere Zola. Pero más tarde se relaja y progresivamente abandona su responsabilidad en el trabajo, se entrega a la desidia y la disipación, lo que la conducirá de nuevo a la miseria y finalmente a la muerte en las más lacerantes condiciones que pueda uno imaginar. Este final es tan triste y tan cruel que no podemos evitar la sensación de que, más que a un prurito de verismo o de justificación «naturalista», ese severo castigo obedece a una satisfacción moral del autor que con tan orgullosa decisión hizo grabar en la chimenea de su casa de Médan el lema de Plinio: *Nulla dies sine linea*.



## 5.5. PARALENGUAJE

### 5.5.1. PARALANGAGE CHEZ ZOLA: LES ÉCHOS DE L'IVRESSE

*Du dehors, par la fenêtre entrouverte, la belle nuit de juin envoyait des souffles chauds, qui effarient la chandelle, dont la haute mèche rougeâtre charbonnait; dans le grand silence du quartier endormi, on entendait seulement les sanglots d'enfant d'un ivrogne, couché sur le dos, au milieu du boulevard... (420).*

Le paralangage rassemble tous les phénomènes audibles qui entrent dans l'interaction pendant un acte communicatif. Dans un texte littéraire, il a donc pour fonction d'apporter des effets sonores. Grâce à ces éléments, on peut entendre ce qui est seulement écrit: des bruits, des cris, des souffles ou des respirations les plus subtils... on peut aussi "écouter" des silences. Dans la vie quotidienne, on ne perçoit pas tous les bruits de la même façon, notre cerveau fait une sélection selon ce qui nous intéresse, mais dans la littérature tous les bruits sont importants, parce qu'ils sont choisis consciemment par l'écrivain, souvent dans un but délibéré; même si elles répondent à un caprice, à un penchant esthétique de l'auteur, dont elles reflètent le jugement, les indications paralinguistiques précisent le sens de l'action et les pensées des personnages.

#### 5.5.1.1. *Qualités primaires de la voix*

Selon la classification de Poyatos dont on part, il s'agit des qualités personnelles de la voix conditionnées par des facteurs biologiques, physiologiques, psychologiques, socioculturels ou occupationnels (1994b:30). Dans *L'Assommoir*, la nature de la plupart des exemples trouvés relève de l'ordre sociologique ou psychologique: d'un côté, ils sont propres à la classe basse, protagoniste dans le roman, et, d'un autre côté, ils révèlent des informations sur la gestion des émotions des personnages principaux. Tout d'abord et comme l'élément le plus récurrent, on abordera l'action de crier, s'écrier et récrier, qui dans notre classification répond à la qualité du volume.

Dans le roman, il n'y a pas des distinctions de sexe en ce qui concerne l'élévation du volume de la voix. Les hommes comme les femmes crient de manière habituelle pour se

parler. Il s'agit d'un signe comportemental de la classe sociale à laquelle tous les personnages du roman appartiennent. Tout au plus, nous pouvons émettre une réserve: dans le cas des hommes, leurs cris soulignent leur comportement sauvage, ils se montrent comme des brutes au-dessus des femmes qu'ils dominent tout simplement par leur plus grande force. On prend comme exemple les deux hommes de Gervaise, Lantier et Coupeau. Dans la scène qui ouvre le roman, Lantier retourne à la maison après avoir passé une nuit blanche. Il se trouve de mauvaise humeur et au lieu de parler, il crie, parce que les cris de ses enfants le dérangent et ne le laissent pas dormir: "—Ah! voilà la musique! s'écria Lantier furieux. Je vous avertis, je reprends la porte, moi! Et je file pour tout de bon, cette fois... Vous ne voulez pas vous taire? Bonsoir! je retourne d'où je viens" (381). Il est enragé et il menace Gervaise de les abandonner. Quand Gervaise l'accuse d'être infidèle, il se récrie de nouveau en lui reprochant d'avoir dépensé leur argent.

—Dis donc! cria-t-il, tu as croqué le magot avec moi; ça ne te va pas, aujourd'hui, de cracher sur les bons morceaux! [...] Lantier leva les deux poings; puis, résistant au besoin de la battre, il lui saisit les bras, la secoua violemment, l'envoya tomber sur le lit des enfants, qui se mirent de nouveau à crier" (382).

Sa manière de parler argotique et sa gestique brutale, menaçant de battre sa femme sont des indications aussi simples qu'intenses de sa sauvagerie et de sa cruauté envers sa famille. Ainsi, le lecteur n'est pas surpris quand plus tard il apprend que Lantier agit comme une sangsue en dépensant de l'argent qui n'est pas le sien. Il ne travaille jamais; il vit aux dépens de ses amantes. C'est alors au moment où Gervaise ouvre sa malle afin de lui laver les vêtements sales, qu'il s'écria de nouveau, parce qu'il a besoin de ses vêtements pour abandonner sa famille:

La jeune femme achevait de mettre en paquet le linge sale. Mais quand elle voulut prendre les chemises et les chaussettes de Lantier au fond de la malle, il lui cria de laisser ça. —Laisse mon linge, entends-tu! Je ne veux pas! —Qu'est-ce que tu ne veux pas? demanda-t-elle en se redressant. Tu ne comptes pas, sans doute, remettre ces pourritures? Il faut bien les laver. [...] Elle le supplia, se défendit de s'être jamais plainte; mais il ferma la malle brutalement, s'assit dessus, lui cria: Non! dans la figure. Il était bien le maître de ce qui lui appartenait! (384–385).

Si Lantier se montre aussi brutal du début à la fin, dans le cas de Coupeau se produit un changement très marqué à partir de l'accident qui déclenche son comportement ravageur. C'est l'alcool qui modifie son caractère doux, et il commence à attaquer verbalement les personnes les plus aimées, comme sa mère et sa femme Gervaise: "Coupeau, un matin qu'il

avait les cheveux malades, s'était écrié: —La vieille dit toujours qu'elle va mourir, et elle ne meurt jamais! —parole qui avait frappé maman Coupeau au cœur" (634). Il devient alors plus agressif avec le sexe plus fragile qui n'a pas la force de contrer: "—Écoute, cria-t-il dans le nez de sa femme, je veux que tu m'écoutes! Ta sacrée tête fait toujours des siennes. Mais, cette fois, je suivrai ma volonté, je t'avertis!" (670).

Au cours de l'histoire, on peut suivre l'évolution de sa dépendance de l'alcool qui l'éloigne de sa gaieté initiale: "Et comme la grande Clémence s'égayait de ce qu'il avait vu la rue soûle, il fut pris lui-même d'une joie énorme dont il faillit étrangler. Il criait: —Hein! les sacrés pochards! Ils sont d'un farce!... Mais ce n'est pas leur faute, c'est le soleil..." (506), jusqu'à la crise de *delirium tremens* qui marque l'état terminal de sa maladie: "Des boules noires voyageaient dans les mailles, de vraies boules d'escamoteurs, d'abord grosses comme des billes, puis grosses comme des boulets; et elles enflaient, et elles maigrissaient, histoire simplement de l'embêter. Tout d'un coup, il cria: —Oh! les rats, v'là les rats, à cette heure!" (788).

Si les hommes utilisent les cris pour se montrer supérieur aux femmes, les femmes utilisent cette ressource avec des buts divers. Chez Gervaise, les cris indiquent une gradation dans le développement de son érosion morale: au début du roman elle ne parle que rarement, elle reste muette et timide dans les coins, sauf dans la scène de la bagarre avec Virginie au lavoir. C'est d'une manière progressive, au cours de l'histoire, qu'elle apprend à faire sortir ses émotions en criant. D'abord, quand elle défend maman Coupeau auprès des Lorilleux qui ne veulent pas partager les dépenses, elle fait appel à des principes moraux élevés, comme celle-ci contre l'injustice: "Alors, brusquement, la colère remonta à sa gorge, elle cria: —C'est ça, j'aime mieux ça, gardez votre argent!... Je prends maman Coupeau, entendez-vous!" (523–524). Puis, quand elle conserve encore le sens de responsabilité au travail et défend son affaire: "Et, désireuse de rompre la conversation, elle parut s'éveiller en sursaut, elle cria aux ouvrières: —Dites donc, vous autres! est-ce que vous croyez que le linge se repasse tout seul?... En voilà des flemmes! Houp! à l'ouvrage!" (550). Et, finalement, quand elle se défend elle-même contre les fausses accusations de Goujet: "Il ne put achever. Elle s'était levée, en comprenant que Goujet la croyait remise avec Lantier, comme le quartier l'affirmait. Et, les bras tendus, elle cria: —Non, non, je vous jure... Il me poussait, il allait m'embrasser, c'est vrai" (615).

Mais lorsqu'elle s'abandonne à la paresse et perd la boutique, ses cris sont dus à sa propre dégradation morale:

Un soir, elle cria: —Je file demain, moi!... J'aime mieux mettre la clef sous la porte et coucher sur le trottoir, que de continuer à vivre dans des transes pareilles. —Il serait plus sage, dit sournoisement Lantier, de céder le bail, si l'on trouvait quelqu'un... Lorsque vous serez décidés tous les deux à lâcher la boutique... Elle l'interrompt, avec plus de violence: —Mais tout de suite, tout de suite!... Ah! je serais joliment débarrassée! (651).

Et finalement, quand tout est perdu et qu'il ne reste que la faim et la misère, le cri exprime l'impuissance et la claudication; Gervaise se dirige chez le fossoyeur Bazouge avec un cri de désespoir pour l'aider à en finir, à mettre fin à sa souffrance: —Emmenez-moi, emmenez-moi, criait toujours Gervaise, je veux m'en aller..." (780).

Les cris de Mme Lorilleux sont poussés par la rage et la convoitise. Elle se montre cruelle avec Gervaise, parce qu'elle n'a jamais accepté le mariage de son frère avec celle-ci: "Madame Lorilleux s'oublia, se tourna d'un mouvement brusque. —Ça, c'est plus fort! cria-t-elle. Tu vas coucher dans la chambre à la Banban! Gervaise devint toute pâle. Ce surnom, qu'elle recevait à la face pour la première fois, la frappait comme un soufflet" (461); "—Ah bien! criait madame Lorilleux dans toute la rue de la Goutte-d'Or, mon imbécile de frère en voit de drôles!..." (498), et elle ne s'adresse à Gervaise que comme "la Banban" à cause de sa boiterie: "—Parbleu! criait madame Lorilleux, la Banban les gorge, ces goinfres! Ah! ils sont bien tous les mêmes!... Mais qu'ils ne m'embêtent pas! J'irais me plaindre au propriétaire... Hier encore, j'ai vu ce sournois de Boche se frotter aux jupes de madame Gaudron" (499).

Le cri est aussi la forme quasi-naturel d'expression de ce personnage, dans son rôle fondamental de créer des ragots contre Gervaise: "—Vous ne savez pas? cria un jour madame Lorilleux dans la loge des Boche, où la coterie prenait du café, eh bien! vrai comme la lumière du jour nous éclaire, c'est la Banban qui a vendu sa fille..." (728). Alors, nous ne sommes pas surpris que vers la fin de l'histoire, quand Gervaise vient à demander d'argent, Madame Lorilleux refuse de la pire manière possible: "—Que ça de genre! ça vient quémander des dix sous! s'écria madame Lorilleux derrière le dos de Gervaise. Oui, je t'en fiche, je vas lui prêter dix sous tout de suite, pour qu'elle aille boire la goutte!" (756).

En ce qui concerne le volume, nous devons également faire attention aux manifestations verbales à voix basse. On trouve souvent l'indication "parler à demi-voix" associée aux des-

criptions des états d'humeur caractérisés par l'embarras ou l'indécision; quand les personnages, par exemple, ne savent pas comment exprimer leurs émotions, parce qu'ils sont habitués à agir instinctivement, comme les bêtes. C'est le cas quand Coupeau demande Gervaise en mariage; il n'ose pas parler clairement, parce qu'il se sent mal à l'aise: "Puis, faisant allusion à une affaire connue d'eux seuls, débattue déjà, il demanda simplement, à demi-voix: —Alors, non? vous dites non? —Oh! bien sûr, non, monsieur Coupeau, répondit tranquillement Gervaise souriante" (404). De même, dans la scène finale, quand Gervaise se revoit Goujet, il est aussi paralysé par l'émotion: "Goujet la força à boire, pour qu'elle n'étouffât pas; et son verre eut un petit claquement contre ses dents. —Voulez-vous encore du pain? demandait-il à demi-voix. Elle pleurait, elle disait non, elle disait oui, elle ne savait pas" (776).

Mais les exemples de voix basse sont surtout liés aux ragots et au parler derrière le dos. Tout d'abord, quand Gervaise vient au lavoir, les laveuses parlent de l'infidélité de son mari, tout bas, sans être écoutées par Gervaise:

Gervaise ôta ses mains, regarda. Quand elle aperçut devant elle Virginie, au milieu de trois ou quatre femmes, parlant bas, la dévisageant, elle fut prise d'une colère folle. Les bras en avant, cherchant à terre, tournant sur elle-même, dans un tremblement de tous ses membres, elle marcha quelques pas, rencontra un seau plein, le saisit à deux mains, le vida à toute volée (395).

De même, quand Gervaise organise le festin pour son anniversaire, elle critique la jalousie des Lorilleux avec Maman Copeau: "Maman Coupeau s'était placée en face de la porte, pour voir le nez des Lorilleux. Elle tirait Gervaise par la jupe, elle l'emmena dans la pièce du fond. Et, toutes deux penchées au-dessus du potage, elles causèrent vivement, à voix basse" (568). Cette conduite révèle, de manière très expressive, l'expérience intime de satisfaction de Gervaise, qui est double: elle a pu montrer sa prospérité aux voisins et, en plus, mettre en colère les Lorilleux.

La demi-voix est principalement le moyen vocal naturel des ragots; les conspirations se forment et se déforment tout au long du roman: il n'y a pas d'amis dans le commerce universel de la médisance. Dans le cas antérieur, c'est Maman Coupeau qui parle mal des Lorilleux avec Gervaise, et une autres fois s'est avec les Lorilleux qu'elle critique Gervaise:

Au plus fort de sa crise, cet hiver-là, une après-midi que madame Lorilleux et madame Lerat s'étaient rencontrées devant son lit, maman Coupeau cligna les yeux, pour leur dire de se pencher. Elle pouvait à peine parler. Elle souffla, à voix basse: —C'est du propre!... Je les ai

entendus cette nuit. Oui, oui, la Banban et le chapelier... Et ils menaient un train! Coupeau est joli. C'est du propre! (634).

La voix basse n'est pas seulement pertinente pour le cancan, mais surtout pour l'expression de tout ce qui cache une intention indigne ou honteuse. Quand Lantier voit que la boutique entre en ruine, il conspire avec Virginie pour la louer et ainsi s'assurer sa chambre dans le logement, faisant honneur à sa réputation d'écornifleur: "Cependant, Virginie hésitait; elle cherchait une boutique à louer, elle désirait ne pas quitter le quartier. Alors, Lantier l'emmena dans les coins, causa tout bas avec elle pendant des dix minutes" (650).

D'ailleurs, on trouve des exemples de parler bas dans les passages, aussi naturels, où les interlocuteurs sont très prêts l'une de l'autre. C'est alors une circonstance où le paralangage entre en relation avec la proxémique. Cette proximité est associée avec une tension sexuelle, parce qu'il s'agit toujours de l'intimité entre notre héroïne et un homme. D'abord, c'est Coupeau qui désire Gervaise et il essaie de la persuader de se marier: "Voyons, c'est pour ce soir, nous nous chaufferons les petons. Il avait baissé la voix, il lui parlait dans le cou, tandis qu'elle s'ouvrait un chemin, son panier en avant, au milieu des hommes" (412). Puis, il y a Lantier qui, après rejoindre Gervaise dans sa boutique, voit une possibilité de la posséder à nouveau: "Alors, Lantier, qui avait un petit rire en voyant bien qu'elle ne ferait pas dodo sur son oreiller cette nuit-là, lui prit la main, en disant d'une voix basse et ardente: —Gervaise... écoute, Gervaise..." (631).

On parlera plus en détails de Gervaise et ses relations avec les hommes dans la section suivante dédiée à la kinésique. Mais afin de compléter la triade des amoureux, il faut ajouter le dernier homme: Goujet. Quand Gervaise parle avec lui, il parle bas, mais dans son cas c'est à cause de sa timidité qui l'empêche de la séduire avec détermination. Vers la fin du roman, quand Gervaise rencontre Goujet dans les rues, il l'invite chez lui: «Il dit très bas, comme si sa mère avait encore pu l'entendre: —Entrez" (775). Même s'il ne s'agit pas d'une scène avec tension sexuelle, on peut la sentir, parce qu'on sait que Gervaise y entre pensant que Goujet veut la posséder. Néanmoins, au lieu de cela, il lui donne à manger sans mauvaises intentions.

Si on glisse dans le champ d'intonation, on trouve d'abord la voix monotone caractérisant la façon de parler de l'héroïne. La voix molle ou morne n'est pas la voix habituelle de Gervaise, mais ce ton de voix est adopté dans les situations graves; notamment dans le premier chapitre, quand Gervaise attend Lantier et parle aux enfants: "Pendant un instant, les

enfants sanglotèrent. Leur mère, restée ployée au bord du lit, les tenait dans une même étreinte; et elle répétait cette phrase, à vingt reprises, d'une voix monotone: —Ah! si vous n'étiez pas là, mes pauvres petits!... Si vous n'étiez pas là!... Si vous n'étiez pas là!..." (382–383). Cette voix monotone répond à la grande douleur qu'elle sent à cause de son malheur avec Lantier. De même, quand ses deux enfants viennent au lavoir, elle présume déjà le pire: "Gervaise, accroupie, se releva lentement, la figure blanche, portant les mains à ses joues et à ses tempes, comme si elle entendait sa tête craquer. Et elle ne put trouver qu'un mot, elle le répéta vingt fois sur le même ton: —Ah! mon Dieu!... ah! mon Dieu!... ah! mon Dieu!..." (393). La désolation de Gervaise est soulignée donc par cette tonalité de voix attristée et la répétition des phrases qui agissent comme une sorte de rembourrage verbal pour les troubles intérieurs.

Un autre exemple, situé vers la fin du roman, présente Gervaise chez les Lorilleux pour les demander d'argent. Ils la refusent et profitent de la situation pour l'humilier en l'accusant de voler leur or: "Gervaise, lentement, recula. Elle s'était appuyée un instant à une étagère, et voyant madame Lorilleux lui examiner les mains, elle les ouvrit toutes grandes, les montra, disant de sa voix molle, sans se fâcher, en femme tombée qui accepte tout: — Je n'ai rien pris, vous pouvez regarder" (756).

On peut vérifier que Zola propose un ton de voix pour chaque personnage du roman. Le père Colombe, le propriétaire de la taverne où boivent Coupeau et ses amis, parle d'une voix grasse conformément à sa constitution robuste: "—Ces messieurs ne renouvellent pas? demanda le père Colombe de sa voix grasse. —Si, redoublez-nous ça, dit Lantier. C'est mon tour" (622). De même, madame Boche, comme une femme voluptueuse, parle d'une voix grosse, sa voix résonnant dans sa cavité géante: "—Eh! par ici, ma petite! cria la grosse voix de madame Boche" (387). Au contraire, madame Remanjou possède une voix chétive, selon sa nature mince et timide: "Et, au milieu du silence causé par cette vérité, il n'y eut plus que la voix fluette de mademoiselle Remanjou, continuant: —Alors, je leur relève la jupe, je couds en dedans..." (454). Et les enfants, aussi en accord avec leur anatomie, ont des voix aiguës: "Puis, une clameur s'éleva, où l'on distinguait les voix aiguës et les sauts de joie des enfants" (575). En plus, comme il correspond à leur innocence, ils ont une voix claire: "L'enfant, en apercevant la clef qu'il avait oubliée à son doigt, parut se souvenir et cria de sa voix claire: —Papa est parti" (393). Il ne faut pas multiplier les exemples pour

constater que Zola, en projetant le caractère de chaque personnage, a utilisé spécialement le ton particulier de la voix pour le décrire avec plus d'exactitude.

#### 5.5.1.2. *Qualificateurs*

Il s'agit des modifications de voix par causes diverses, soit psychologiques ou émotionnelles, ou bien biologiques et physiologiques. Dans cette catégorie, Poyatos classe les différents types de voix selon leur lieu d'articulation (1994b:50). Ainsi, on peut trouver des exemples pour tous les sous-catégories: control respiratoire, laryngien, pharyngien, vélopharyngien, lingual, labial, mandibulaire et objetuel. Notre but n'est pas de les montrer tous, mais de souligner ceux qui contribuent spécialement à renforcer le naturalisme de la narration, préciser la description des personnages ou caractériser le singulier style zolien. Ainsi, nous examinerons, parmi les verbes les plus fréquents qui ont été sélectionnés, les plus illustratifs et représentatifs quant aux qualificateurs.

La manière confuse de s'exprimer de l'héroïne est consignée surtout par le verbe "balbutier". On trouve cette action 16 fois dans le texte. L'articulation confuse et hésitante est d'abord plus propre des femmes, parce qu'elles sont plus timides et titubantes. En fait, c'est Gervaise qui balbutie le plus souvent. Au premier chapitre, quand Lantier la menace de partir à peine arrivé: "Il avait déjà repris son chapeau sur la commode. Mais Gervaise se précipita, balbutiant: —Non, non!" (381), ou lorsqu'elle vient visiter les Lorilleux pour la première fois: "Gervaise, fort émotionnée, remuée surtout par cette idée qu'elle allait entrer dans un lieu plein d'or, se tenait derrière l'ouvrier, balbutiant, hasardant des hochements de tête, pour saluer" (424), et aussi: "Alors, elle sortit à son tour, après avoir balbutié une phrase de politesse: elle espérait bien qu'on se reverrait et qu'on s'entendrait tous ensemble" (430). C'est bien curieux qu'elle balbutie avant madame Goujet, parce que celle-ci agit d'un air autoritaire lorsqu'elle parle avec Gervaise. La première fois, c'est pour le sentiment qu'elle garde vers son fils Goujet:

C'est moi qui fais tout votre linge. Jamais une ouvrière n'y touche, et je le soigne, je vous assure, je le recommencerais plutôt dix fois, parce que c'est pour vous, vous comprenez. Elle avait rougi légèrement, en balbutiant la fin de la phrase. Elle craignait de laisser voir le plaisir qu'elle prenait à repasser elle-même les chemises de Goujet. Bien sûr, elle n'avait pas de pensées sales; mais elle n'en était pas moins un peu honteuse (539).



Et la deuxième fois elle balbutie à cause de la vergogne: “Gervaise entra, embarrassée, sans oser même balbutier une excuse” (639). “Eh bien! bonsoir, renvoyez-moi mon linge, nous compterons plus tard. —Oui, c’est ça, bonsoir, balbutia Gervaise” (642). Elle sent aussi de la vergogne quand M. Madinier vient lui réclamer deux loyers devant les Lorilleux: “—Non, monsieur, pas tout à fait, balbutia Gervaise, très contrariée d’entendre parler de ça devant les Lorilleux. Vous comprenez, avec le malheur qui nous arrive...” (660). Et c’est à nouveau devant les Lorilleux qu’elle se sent mal à l’aise, lorsqu’elle vient demander d’argent: “—Qu’est-ce que vous voulez? répéta Lorilleux. —Vous n’avez pas vu Coupeau? finit par balbutier Gervaise. Je le croyais ici” (754).

Néanmoins, même si les balbutiements sont plus fréquents chez Gervaise, ils ne manquent pas chez les hommes qui se montrent aussi vulnérables. Coupeau dans ses derniers moments de vie se sent confus: “Et, tout d’un coup, il regarda stupidement autour de lui, il balbutia, d’une voix à peine distincte: —Ce n’est pas possible, on a embauché des physiiciens contre moi!” (784). De la même manière parle le pochard de Bijard quand sa fille meurt: “Il promena un regard autour de lui, de l’air d’un homme tiré d’un long sommeil, vit le ménage en ordre, les deux enfants débarbouillés, en train de jouer et de rire. Et il tomba sur une chaise, balbutiant: —Notre petite mère, notre petite mère...” (758). Finalement, le timide Goujet, malgré sa stature robuste, agit pareillement lors de sa dernière rencontre avec Gervaise: “Il se releva, il était tout frissonnant, et d’une voix balbutiante: —Voulez-vous me permettre de vous embrasser?” (777).

Aussi le verbe “murmurer” indique une atténuation émotionnellement significative de la voix; proprement signifie “exprimer, dire quelque chose à voix basse, doucement”, c’est-à-dire, du point de vue phonétique, parler d’une voix ayant une sonorité amoindrie. On parle ainsi, d’une voix basse, quand on ne veut ou on ne peut pas forcer les organes phona-teurs, soit par motifs psychologiques ou physiologiques. On trouve ce verbe 90 fois au long du roman; ce calcul suffit à prouver que, parmi les qualificateurs, c’est l’action de murmurer qui prédomine, comme dans la catégorie antérieure l’était l’action de crier. Dans la première scène, quand Gervaise parle sur Lantier avec Coupeau qui passe sous sa fenêtre, elle parle ainsi: “Non, non, murmura-t-elle avec effort, ce n’est pas ce que vous croyez. Je sais où est Lantier... Nous avons nos chagrins comme tout le monde, mon Dieu!” (377). Son murmure est émis avec effort à cause de la fatigue et la forte émotion, mais aussi afin de ne

pas être écouté par les voisins. Gervaise se préoccupe de sa réputation dans le quartier et elle ne veut pas que tout le monde sache sur l'infidélité de son couple.

Malgré que l'emploi du verbe "murmurer" se réfère normalement à l'expression de personnes concrètes, il est aussi utilisé pour décrire les bruits indéfinis, sans distinguer des mots concrets, émis par plusieurs personnes qui remplissent un certain espace: "L'Assommoir s'était empli. On parlait très fort, avec des éclats de voix qui déchiraient le murmure gras des enrouements" (409). Cette ressource est même utilisée par Zola pour personnifier des objets inanimés, comme l'eau qui coule: "Le second étage et le troisième, plus tranquilles, laissaient passer seulement par les fentes des boiseries la cadence d'un berceau, les pleurs étouffés d'un enfant, la grosse voix d'une femme coulant avec un sourd murmure d'eau courante, sans paroles distinctes" (422), ou la pluie, afin de créer un effet poétique:

Et, au milieu des cris, des coups cadencés, du bruit murmurant de pluie, de cette clameur d'orage s'étouffant sous le plafond mouillé, la machine à vapeur, à droite, toute blanche d'une rosée fine, haletait et ronflait sans relâche, avec la trépidation dansante de son volant qui semblait régler l'énormité du tapage (386-387).

Nous trouvons aussi la machine à vapeur qui *halète et ronfle*, prosopopée très saisissante qui relie le mécanisme à la vie des travailleurs dans toute leur extension physiologique. Avec cette ressource Zola parvient à donner aux machines une animation qui les fait participer à l'histoire autant que les autres personnages. Elles font de la concurrence aux ouvriers, parce qu'elles ont la capacité de travailler sans cesser et sans relâcher, et agissent au même temps comme rappel et preuve aveuglante de la Révolution Industrielle qui a déjà irréversiblement transformé le monde. On peut entendre "le ronflement du soufflet" (528) dans l'atelier de Goujet, "le ronflement du tuyau" (503) dans la blanchisserie de Gervaise, l'alambic du père Colombe dont on a parlé antérieurement et qui est décrit dans plusieurs occasions comme un monstre qui tue les ouvriers, ou en général "le ronflement de travail qui sortait des murs" (493) et le "ronflement des usines" (613) pendant la journée ouvrière.

Cette personnification des machines, qui, conformément à la conviction déterministe qui sous-tend le roman naturaliste, vise à rendre plus intense l'impression d'une influence oppressive de l'environnement industriel, se trouve complémentée parallèlement par l'animalisation des personnages afin de souligner leur brutalité et leur rapport aux instincts primaires, en exagérant, bien sûr, leurs traits négatifs. En ce qui concerne les qualificatifs paralinguistiques, dans *L'Assommoir* on trouve deux verbes qui soulignent spécialement la

nature violente associée plutôt aux bêtes: *grogner* et *hurler*. L'action de grogner consiste à produire des bruits ou des sons inarticulés, ou bien à émettre quelque phrase avec mécontentement. Le hurlement est plus directement associé avec la conduite des animaux: il désigne plus exactement le cri violent et plaintif que poussent le loup et le chien, mais sa signification est couramment étendue aux cris aigus et prolongés émis par une personne, ou bien aux phrases violemment proférées.

Dans le roman, on trouve des grognements surtout associés aux Lorilleux et aux situations où il s'agit d'argent. Le couple est très avaricieux et il se montre mécontent s'il doit le prêter. Dans la scène où Coupeau demande à son beau-frère de l'argent pour la noce, il réagit ainsi: "Celui-ci grogna, ricana d'un air de mauvaise bête, et finalement prêta les deux pièces de cent sous. Mais Coupeau entendit sa sœur qui disait entre ses dents que 'ça commençait bien'" (434). De même, quand c'est Gervaise qui vient demander de l'argent chez Lorilleux, il émet le même bruit sans rien lui donner:

—Mais, ma chère, cria-t-elle, vous savez bien que nous n'avons pas d'argent! Tenez, voilà la doublure de ma poche. Vous pouvez nous fouiller... Ce serait de bon cœur, naturellement.  
—Le cœur y est toujours, grogna Lorilleux; seulement, quand on ne peut pas, on ne peut pas (754–755).

À l'égard de la violence, on doit souligner la scène de la bagarre de Gervaise avec Virginie au lavoir. Prise de la colère, elle agit comme un animal sauvage en renforçant son comportement par les gestes de frapper et de donner des coups: "—Salope! salope! salope! hurla Gervaise, hors d'elle, reprise par un tremblement furieux" (396), et : "Mais Gervaise, brusquement, hurla. Virginie venait de l'atteindre à toute volée sur son bras nu, au-dessus du coude; une plaque rouge parut, la chair enfla tout de suite. Alors, elle se rua. On crut qu'elle voulait assommer l'autre" (400).

Ce qui rend les personnages vraiment agressifs, c'est l'alcool. Le cas de Bijard, le pochard qui tue sa femme et sa fille Lalie sous les effets de l'ivresse, est peut-être l'exemple plus frappant: "Bijard eut un grognement d'animal qu'on dérange" (693), et il se conduit de la même manière quand il trouve sa fille malade dans le lit: "il tapa sur ses cuisses avec un ricanement, il décrocha le grand fouet, en grognant: —Ah! nom de Dieu, c'est trop fort! nous allons rire!... Les vaches se mettent à la paille en plein midi, maintenant!..." (757–758).

Mais ce n'est pas seulement Bijard qui, avec son comportement, ressemble à une bête. L'alcool a quitté la ressemblance humaine à la compagnie de la taverne de Coupeau qui s'exprime à travers des bruits d'animaux: "—En voilà des cafards! grogna Mes-Bottes. Ça doit licher dans les coins [...] Nom de Dieu! oui, je lui en prêterai, hurla Mes-Bottes. Tiens! Bibi, jette-lui sa monnaie à travers la gueule, à ce vendu!" (622–623). Le père Bazouge agit de la même manière, le croque-mort qui boit aussi en abondance: "Pendant que le croque-mort s'endormait en grognant, elle demeura anxieuse, l'écoutant, n'osant remuer, de peur qu'il ne s'imaginât l'entendre frapper de nouveau" (689). Enfin, le motif de l'ivresse comme racine de l'animalisation ne peut être exagéré, du moment que la chute définitive de Coupeau est due à son abominable transformation par l'alcoolisme. Il ne semble plus être une personne, mais une bête violente qui est en train de mourir:

—J'ai soif, oh! j'ai soif! grognait-il continuellement. L'interne prit un pot de limonade sur une planchette et le lui donna. Il saisit le pot à deux mains, aspira goulûment une gorgée, en répandant la moitié du liquide sur lui; mais il cracha tout de suite la gorgée, avec un dégoût furieux, en criant: —Nom de Dieu! c'est de l'eau-de-vie! Alors, l'interne, sur un signe du médecin, voulut lui faire boire de l'eau, sans lâcher la carafe. Cette fois, il avala la gorgée, en hurlant, comme s'il avait avalé du feu. —C'est de l'eau-de-vie, nom de Dieu! c'est de l'eau-de-vie! (787).

Associé aux mêmes caractères on trouve un autre verbe avec une importante fonction paralinguistique: *bégayer*, c'est-à-dire le parler confus, mal articulé, obstrué, en répétant les syllabes plusieurs fois de suite. Il est naturel qu'il soit lié au discours des ivrognes. Parler en bégayant devient propre du croque-mort père Bazouge: "—Quoi donc? quoi donc? bégaya Bazouge, qui est-ce qui se trouve mal?... On y va, la petite mère!" (688). De même, Coupeau, qui commence à boire après son accident, acquiert une voix bégayante avec l'état d'ivresse qui l'empêche d'articuler correctement. La première fois qu'il vient soûle à l'atelier de Gervaise, il parle ainsi: "—Cré coquin! bégaya-t-il, quel coup de soleil!... Ça vous tape dans la tête!" (506). Son ivresse est encore sympathique à Gervaise, parce que son mari est affectueux: "Alors, Coupeau, que la grosse chaleur grisait davantage, fut pris d'une soudaine tendresse. Il s'avança vers Gervaise, les bras ouverts, très ému. —T'es une bonne femme, bégayait-il. Faut que je t'embrasse" (509). Mais cela change plus tard et il devient plus agressif à mesure qu'avance son alcoolisme: "Et, comme il se levait en bégayant des menaces atroces, Gervaise le supplia à voix basse. —Écoute, je t'en supplie... Laisse le cou-teau... Reste à ta place, ne fais pas un malheur" (590). Le défaut ne l'abandonnera qu'à la mort:

Il serrait les poings; puis, il poussa un cri rauque, il s'aplatit en courant. Et il bégayait, les dents claquant d'épouvante: —C'est pour que je me tue. Non, je ne me jetterai pas!... Toute cette eau, ça signifie que je n'ai pas de cœur. Non, je ne me jetterai pas! Les cascades, qui fuyaient à son approche, s'avançaient quand il reculait. Et, tout d'un coup, il regarda stupidement autour de lui, il balbutia, d'une voix à peine distincte: —Ce n'est pas possible, on a embauché des physiciens contre moi! (784).

Aussi Gervaise, lorsqu'elle s'abandonne à la paresse et commence à boire, adopte inévitablement cette manière de s'exprimer propre des ivrognes: "Elle-même, quand elle sifflait son verre de rogomme sur le comptoir, prenait des airs de drame, se jetait ça dans le plomb en souhaitant que ça la fit crever. Et, les jours où elle rentrait ronde comme une bourrique, elle bégayait que c'était le chagrin" (736). Impitoyable, Zola décrit ainsi la perte complète de sa féminité, mais aussi sa dégradation morale, spécialement représentée dans la scène où elle trouve Coupeau dormant dans son vomi et elle décide d'aller coucher à la chambre avec Lantier: "—Tant pis, bégayait-elle, c'est sa faute, je ne puis pas... Ah! mon Dieu! ah! mon Dieu! il me renvoie de mon lit, je n'ai plus de lit... Non, je ne puis pas, c'est sa faute" (632). Elle agit de la même manière lorsqu'elle se livre à la prostitution; sa dignité comme femme et comme personne est complètement perdue: "Et elle baissait la voix, elle n'osait plus que bégayer dans le dos des passants. —Monsieur, écoutez donc... Cependant, il devait être très tard" (772). Et elle ne peut que bégayer au moment où elle se retrouve avec Goujet: "Elle bégayait, elle ne pouvait plus prononcer les mots" (776).

On peut noter une certaine et définie évolution que subissent les voix des personnages, ainsi que leurs respectifs caractères, comme on a pu voir un peu dans le cas de Gervaise. Quand on trouve Coupeau pour première fois, il a une joie gaie: "Une voix jeune et gaie lui fit quitter la fenêtre. —Le bourgeois n'est donc pas là, madame Lantier? —Mais non, monsieur Coupeau, répondit-elle en tâchant de sourire" (377). Un peu plus tard, sa voix devient épaisse à cause de l'alcool: "Gervaise se remit à tuyauter les dentelles du bonnet. Et, dans le calme brusque qui se fit, on distingua, au fond de l'arrière-boutique, la voix épaisse de Coupeau" (514). Et finalement, vers la fin du roman, Zola remarque une fois de plus ce symptôme indissimulable de la détérioration physique et morale: "Le dernier été, pendant lequel Nana traîna chez ses parents les restes de ses nuits, fut surtout mauvais pour Coupeau. Sa voix changea complètement, comme si le fil-en-quatre avait mis une musique nouvelle dans sa gorge" (745).

### 5.5.1.3. Différentiateurs

Jusqu'à présent, on a vu des exemples d'expressions qui agissent comme des modificateurs des mots, c'est-à-dire qui ne peuvent pas apparaître de manière indépendante dans le texte. Les éléments de la catégorie suivante, celle des différenciateurs, peuvent également qualifier les mots, mais il est aussi possible de les trouver seuls, pleinement expressifs par eux-mêmes. Ce sont des mots comme *rire, pleur, cri, soupir, halètement, bâillement, toux*, l'action de *se racler la gorge, cracher, éructer, hoqueter, éternuer* (Poyatos, 1994b:87-89).

Les cris sont les différenciateurs les plus représentés. Ce n'est pas surprenant, parce qu'on a vu que le volume élevé, comme la manière habituelle de parler des personnages, est aussi la qualité primaire la plus montrée, comme une sorte de distinctif anthropologique ou social. À la différence de l'action de crier, en effet, dans leur emploi substantif les cris agissent indépendamment des mots qui les suivent, sans perte de signification. En plus, il y a différents types des cris, selon leur fonction dans le texte. Poyatos a fait une distinction entre cris d'alarme, d'avertance, d'agression, de douleur, d'effroi, de triomphe, de joie ou des cris folkloriques (1994b:116-120).

Tout d'abord, on trouve des cris d'horreur, provoqués par la contemplation de quelque chose de terrifiant ou par un sentiment d'effroi. C'est-à-dire que ce sont des cris ayant une signification négative, angoissante: notamment, quand Gervaise témoigne l'accident de Coupeau, "la gorge déchirée d'un grand cri, resta les bras en l'air" (482); de même, quand elle revoie Lantier après 10 ans de son abandon, elle "poussa un léger cri" (570) de surprise et d'effroi. Les cris d'agression, accompagnés de tapes et coups, sont aussi présentés en abondance dans le roman. Néanmoins, on a préféré garder leurs exemples pour la section de kinésique, parce que c'est le geste qui prédomine dans la construction non verbale lorsqu'il s'agit d'exprimer de la violence et le paralangage apporte des effets sonores pour souligner la brutalité.

Par contre, on peut trouver des exemples de cris de joie, c'est-à-dire d'un sens positif. C'est surtout pendant la fête de Gervaise et en relation avec l'action de manger et du bonheur général: "Et l'on n'eut pas le temps de souffler, l'épinée de cochon, montée sur un plat creux, flanquée de grosses pommes de terre rondes, arrivait au milieu d'un nuage. Il y eut un cri. Sacré nom! c'était trouvé! Tout le monde aimait ça" (574). Ce type de cris se trouve seulement dans la première partie du roman, quand Zola est encore occupé à montrer le bonheur du couple. La fête marque le sommet de la félicité qui est suivie par la lente chute.

Une autre manifestation paralinguistique importante qui mérite notre attention est celle qui fait référence aux pleurs et sanglots. Il va sans dire qu'on peut en trouver en abondance et c'est surtout l'héroïne qui pleure. Il y a assez de malheurs pour ne pas sortir de la tristesse. Gervaise pleure pendant son attente de Lantier: "Quand Gervaise s'éveilla, vers cinq heures, raidie, les reins brisés, elle éclata en sanglots" (375), et aussi quand il l'abandonne: "Et elle pleura. Le souvenir de sa course au Mont-de-Piété, en précisant un fait de la matinée, lui avait arraché les sanglots qui s'étranglaient dans sa gorge" (394). En rentrant à la chambre vide, elle pleure à nouveau: "Quand Gervaise mit le pied dans l'allée de l'hôtel Boncœur, les larmes la reprirent" (402). Quand Coupeau tombe du toit et se trouve dans un état critique, elle, pleine de tendresse et de chagrin, se noie dans ses larmes: "Maintenant, Gervaise, à genoux par terre, sanglotait d'une façon continue, barbouillée de ses larmes, aveuglée, hébétée. D'un mouvement machinal, elle avançait les mains, tâtait les membres de son mari, très doucement" (483). Elle pleure aussi quand Bijard bat sa femme et la petite fille en témoigne: "Maintenant, celle-ci pleurait à gros sanglots; et Lalie, qui s'était approchée, la regardait pleurer, habituée à ces choses, résignée déjà" (557); et un peu plus tard, quand Bijard bat sa pauvre fille: "Gervaise, cependant, se retenait pour ne pas éclater en sanglots" (759). Finalement, elle doit pleurer face à son cruel destin, se trouvant chez Goujet après sa promenade finale:

Alors, quand il l'eut baisée avec tant de respect, il s'en alla à reculons tomber en travers de son lit, la gorge crevée de sanglots. Et Gervaise ne put pas demeurer là plus longtemps; c'était trop triste et trop abominable, de se retrouver dans ces conditions, lorsqu'on s'aimait. Elle lui cria: —Je vous aime, monsieur Goujet, je vous aime bien aussi... Oh! ce n'est pas possible, je comprends... Adieu, adieu, car ça nous étoufferait tous les deux (777).

Pour l'héroïne, la vie est dure et immensément triste: Gervaise trouve beaucoup de raisons de pleurer, soit par l'injustice causée aux autres (elle a bon cœur et sympathise avec la souffrance des autres), soit par des injustices envers elle-même. Elle n'est pas née sous une bonne étoile, comme une fille bâtarde qui porte le nom Macquart, et elle doit souffrir de son destin selon les impitoyables lois déterministes régissant l'ordre moral entier de la narration naturaliste. Le ton principal du roman est nécessairement dramatique, du moment qu'il raconte les mésaventures et la chute finale de Gervaise. Alors, reste-t-il lieu aux rires? Comme nous l'avons déjà insinué en traitant de l'évolution de la voix (jeune et gaie au début et qui progressivement devient épaisse) et aussi de la signification des cris (d'abord de joie, ensuite d'effroi), nous pouvons voir à nouveau reflétée dans la modulation du rire la

même structure du roman, avec 6 chapitres où la joie semble monter, le septième agissant comme le sommet, et 6 autres chapitres qui nous offrent une progressive accumulation de notes tristes. Cette montée et descente du ton des successifs chapitres correspond exactement à la mesure du bonheur de Gervaise à chaque moment, qui monte et descend aussi.

On trouve dans *L'Assommoir* beaucoup d'exemples de rires, mais il s'agit plutôt de rires négatifs, parce qu'ils expriment l'action de se moquer de quelqu'un. (Après tout, comme presque tous ceux qui ont étudié sérieusement le sujet de la comédie l'ont montré, le rire ne semble pas avoir une fonction meilleure ou plus grande que d'exprimer la malice et le sentiment de privilège ou de chance de ne pas souffrir les malheurs qui accablent les autres.) Pendant la bagarre de Gervaise et Virginie, tous les présents se mettent à rire en envisageant les coups qu'elles se jettent mutuellement: "Un rire courut. Virginie, voyant son succès, s'approcha de deux pas, redressant sa haute taille, criant plus fort: —Hein! avance un peu, pour voir, que je te fasse ton affaire!" (395). Les femmes rient comme si elles regardaient un spectacle amusant. Un garçon qui est aussi témoin de la bagarre s'amuse en voyant les chairs dénudées: "Il riait, il jouissait des morceaux de peau que les deux femmes montraient. La petite blonde était grasse comme une caille. Ça serait farce, si sa chemise se fendait" (399). Après la bagarre, quand Gervaise parle avec Coupeau sur Virginie, elle rit de satisfaction de l'avoir battue si bien: "—C'est vous qui le battiez, dit-il enfin. Oh! vous n'êtes pas bonne! Vous donnez le fouet au monde. Elle l'interrompit par un long rire. [...] Et elle se mit à rire plus fort, parce que Coupeau lui racontait que Virginie, désolée d'avoir tout montré, venait de quitter le quartier" (407).

D'ailleurs, il est intéressant de noter que dans *L'Assommoir* les gens s'amuse surtout en société. Pendant la noce de Gervaise et Coupeau, tout le monde est de bonne humeur et rigole. Néanmoins, leur manière de blaguer consiste à souligner les défauts des autres; en fait, c'est juste à ce moment-ci que le surnom Banban est créé: "Elle s'interrompit, pour montrer Gervaise, que la pente du trottoir faisait fortement boiter. «Regardez-la! S'il est permis!... Oh! la Banban!» Et ce mot: Banban, courut dans la société. Lorilleux ricanait, disait qu'il fallait l'appeler comme ça" (442). De même, ils rient de madame Gaudron, qui est en état avancé de grossesse et ressemble à un grand ballon dans sa robe violette:

Et les sourires augmentaient encore, quand, tout au bout, pour clore le spectacle, madame Gaudron, la cardeuse, s'avavançait dans sa robe d'un violet cru, avec son ventre de femme enceinte, qu'elle portait énorme, très en avant. La noce, cependant, ne hâtait point sa marche, bonne enfant, heureuse d'être regardée, s'amusant des plaisanteries. —Tiens! la mariée! cria



l'un des voyous, en montrant madame Gaudron. Ah! malheur! elle a avalé un rude pépin! Toute la société éclata de rire. Bibi-la-Grillade, se tournant, dit que le gosse avait bien envoyé ça. La cardeuse riait le plus fort, s'étalait; ça n'était pas déshonorant, au contraire; il y avait plus d'une dame qui louchait en passant et qui aurait voulu être comme elle (443).

Une autre bonne scène qui montre les personnages en riant, c'est celle de la fête de Gervaise. Ils mangent, boivent et chantent, ce qui donne l'image parfaite, bien que fugace, du bonheur. Néanmoins, on apprend bien tôt que les gens de l'entourage de Gervaise n'étaient jamais de vrais amis et que la joie pendant la fête cache surtout un sentiment très différent: celui de la convoitise. Quand Gervaise perd tout et qu'elle vient demander de l'argent chez Lorilleux, ils refusent de cette haïssable manière:

Madame Lorilleux éventait rudement le feu de la forge, Lorilleux avait baissé le nez sur le bout de chaîne qui s'allongeait entre ses doigts, tandis que Boche gardait son rire de pleine lune, le trou de la bouche si rond, qu'on éprouvait l'envie d'y fourrer le doigt, pour voir (754). [...] Boche aussi s'étalait, enflant encore ses joues, si bien que son rire devenait malpropre. Ils se trouvaient tous joliment vengés des anciennes manières de la Banban, de la boutique bleue, des gueuletons, et du reste (756).

Ensuite, il est aussi question des soupirs. Comme le montre l'exhaustive classification de Poyatos, il y a des soupirs avec des fonctions bien diverses, mais dans *L'Assommoir* nous trouverons surtout ceux motivés par la douleur psychologique, la crainte et le soulagement. Encore une fois, il s'agit des indications paralinguistiques en parfaite consonance avec le ton général du roman. Néanmoins, on a comptabilisé 12 cas au long de l'histoire: on peut conclure qu'au lieu de soupirer, Gervaise exprime ses émotions négatives directement par les pleurs.

Comme on l'a déjà dit plusieurs fois, le roman commence en montrant Gervaise qui attend désespérément Lantier. Le soupir qu'on trouve ici est, donc, plein de douleur et de préoccupation: "Gervaise ne pouvait pleurer. [...] Par moments, un long soupir passait, tandis qu'elle s'enfonçait davantage les poings sur les yeux, comme pour s'anéantir dans le noir de son abandon. C'était un trou de ténèbres au fond duquel il lui semblait tomber" (394).

Les soupirs de soulagement apparaissent quand les personnages se sont déchargés de leurs tensions émotionnelles. Par exemple, quand Gervaise accepte finalement de se marier avec Coupeau: "Malgré leur résolution de ne pas se casser les côtes pour le quartier, ils avaient fini par prendre les choses à cœur et par s'éreinter. Quand ils se dirent bonsoir, ils dormaient debout. Mais, tout de même, ils poussaient un gros soupir de soulagement"

(434). De même, quand Gervaise se trouve avec Goujet pour lui expliquer l'accident avec Lantier, les deux soulagent la tension ainsi: "Ces gros soupirs semblaient soulager leur poitrine oppressée. —Oui, reprit Gervaise embarrassée par leur silence, je me trouvais en course, j'étais sortie... Après avoir tant souhaité une explication, tout d'un coup elle n'osait plus parler" (614).

D'autres actions qui ne sont pas si habituelles comme celles mentionnées jusqu'à maintenant, apportent néanmoins des significations intéressantes quant au sujet de *L'Assommoir*. Tout d'abord, il y a l'action de cracher. Dans le milieu où le roman se déroule, entre les ouvriers qui viennent à boire aux assommoirs après leur journée, l'action de cracher est un comportement habituel: "Devant les comptoirs, des groupes s'offraient des tournées, s'oubliaient là, debout, emplissant les salles, crachant, toussant, s'éclaircissant la gorge à coups de petits verres" (378). Quand Coupeau se livre à la boisson, il adopte aussi cette manière de se comporter: "Coupeau, voyant le petit horloger cracher là-bas des pièces de dix sous, lui montra de loin une bouteille; et, l'autre ayant accepté de la tête, il lui porta la bouteille et un verre" (581); et encore: "Ce sacré souillard était sa préoccupation, une peur sourde mêlée à une envie de savoir. Lui, rigolo, le sac plein tous les jours, la tête sens devant dimanche, toussait, crachait, chantait la mère Godichon, lâchait des choses pas propres, se battait avec les quatre murailles avant de trouver son lit" (687). Il s'agit d'un signe de la classe sociale basse à laquelle ce comportement ne provoque pas de répugnance.

Cette action est également coutumière parmi les femmes qui appartiennent à la même classe sociale, mais dans ce cas dans l'intention d'une prochaine agression ou d'une vengeance. Dans notre premier exemple, il est question des mauvaises relations entre les voisines Boche et Lorilleux:

Un jour, Gervaise venait de payer aux Boche du cassis avec de l'eau de Seltz, qu'on buvait dans la loge, quand madame Lorilleux était passée, très raide, en affectant de cracher devant la porte des concierges. Et, depuis lors, chaque samedi, madame Boche, lorsqu'elle balayait les escaliers et les couloirs, laissait des ordures devant la porte des Lorilleux (499).

De même, dans le cas suivant, c'est à cause d'une discussion entre deux travailleuses dans la blanchisserie de Gervaise, Clémence et Augustine qui agissent de cette manière vulgaire:

Alors, la grande Clémence se rhabilla en bougonnant. En voilà des giries! Avec ça que les passants n'avaient jamais vu des nénais! Et elle soulagea sa colère sur l'apprentie, ce louchon

d'Augustine, qui repassait à côté d'elle du linge plat, des bas et des mouchoirs; elle la bouscula, la poussa avec son coude. Mais Augustine, hargneuse, d'une méchanceté sournoise de monstre et de souffre-douleur, cracha par-derrière sur sa robe, sans qu'on la vit, pour se venger (505) [...] chaque fois qu'elle devait passer derrière Clémence, elle gardait de la salive, elle crachait, riant en dedans, quand ça dégoulinait le long de la jupe (514).

Dans un sens très différent, on trouve l'action de tousser qui, dans des occasions ponctuelles, révèle un effet physiologique soulignant les dures conditions de vie, surtout pendant l'hiver. Pour quelques-uns, la toux devient chronique comme dans le cas de M. Lorilleux: "Sa sœur empêchait son mari de toucher aux filières, parce qu'il toussait. Elle avait de fameux bras, il lui avait vu tirer l'or aussi mince qu'un cheveu. Cependant, Lorilleux, pris d'un accès de toux, se pliait sur son tabouret" (426), ou comme chez le père Bru: "Je tousse depuis ce temps... Aujourd'hui, c'est fini, on m'a mis à la porte de partout" (582), ou comme Maman Coupeau, qui finalement succombera au mauvais temps à la capitale: "Janvier était arrivé, un sale temps, humide et froid. Maman Coupeau, qui avait toussé et étouffé tout décembre, dut se coller dans le lit, après les Rois" (652).

Néanmoins, dans la plupart des cas l'action de tousser accompagne celle de cracher, parmi les ouvriers qui boivent dans les tavernes: "Chez les marchands de vin, les mêmes hommes, debout, continuaient à boire, à tousser et à cracher" (379). Il s'agit d'une action habituelle entre les pochards, comme un défaut chronique et sans motivation proprement psychologique; le père Bazouge, aussi connu pour boire trop, se comporte de la même manière: "Lui, rigolo, le sac plein tous les jours, la tête sens devant dimanche, toussait, crachait, chantait la mère Godichon, lâchait des choses pas propres, se battait avec les quatre murailles avant de trouver son lit" (687). Coupeau, lui aussi, vers la fin du roman, tousse à cause de son alcoolisme avancé: "Le matin, dès qu'il sautait du lit, il restait un gros quart d'heure plié en deux, toussant et claquant des os, se tenant la tête et lâchant de la pituite, quelque chose d'amer comme chicotin qui lui ramonait la gorge" (694-695). La toux, en définitive, n'indique pas, en général, une disposition psychologique particulière et épisodique, mais un trait général qui décrit la physiologie exagérément uniforme que le naturalisme impose aux pauvres.

De même, l'action de hoqueter est habituelle dans *L'Assommoir*; les hoquets deviennent des bruits caractéristiques du quartier de Gervaise: "Des bandes braillaient de sales chansons, de grands silences se faisaient, coupés par des hoquets et des chutes sourdes d'ivrognes" (772). Ils sont alors associés avec les souïards et ils accompagnent fidèlement

leur parler, comme dans la scène où Gervaise fait la connaissance du père Bazouge: “il balbutia une dernière phrase, entre deux hoquets: —Quand on est mort... écoutez ça... quand on est mort, c’est pour longtemps” (463). Et aussi à la fin du roman où nous trouvons à nouveau le croque-mort, en amenant le corps mort de Gervaise:

Et, lorsqu’il empoigna Gervaise dans ses grosses mains noires, il fut pris d’une tendresse, il souleva doucement cette femme qui avait eu un si long béguin pour lui. Puis, en l’allongeant au fond de la bière avec un soin paternel, il bégaya, entre deux hoquets: —Tu sais... écoute bien... c’est moi, Bibi-la-Gaieté, dit le consolateur des dames... Va, t’es heureuse. Fais dodo, ma belle! (796).

Quant aux bâillements, on trouve ceux causés par la fatigue ou la paresse: “Alors, j’ai filé, je suis allé schloffer un brin. Il bâillait encore, il avait dormi dix-huit heures” (630), et aussi par l’ennui d’une longue attente: “Les invités piétinaient autour de la table. Tous avaient faim, bâillaient légèrement, l’air embêté. —Si le patron arrivait, reprit la blanchisseuse, nous pourrions commencer” (569). Mais, curieusement, les cas les plus fréquents sont des personnifications des immeubles qui, en adoptant des caractéristiques humaines, contribuent puissamment à intensifier le sentiment d’une paralysie générale de leurs habitants: “les logements bâillaient par leurs croisées ouvertes” (710), tout en soulignant leur malheur et leur misère:

La maison paraissait d’autant plus colossale qu’elle s’élevait entre deux petites constructions basses, chétives, collées contre elle; et, carrée, pareille à un bloc de mortier gâché grossièrement, se pourrissant et s’émiettant sous la pluie, elle profilait sur le ciel clair, au-dessus des toits voisins, son énorme cube brut, ses flancs non crépis, couleur de boue, d’une nudité interminable de murs de prison, où des rangées de pierres d’attente semblaient des mâchoires caduques, bâillant dans le vide (414).

Finalement, il faut souligner un trait distinctif de la caractérisation que Zola introduit afin d’accentuer l’évolution de l’alcoolisme de Coupeau. Il lui assigne l’action de ronfler quand il dort. Et il insiste sur ce trait toujours en relation avec son état d’ivresse:

—Est-elle bête, ma femme!... Est-elle bête de me coucher!... Hein! c’est trop bête, en plein midi, quand on n’a pas dodo! Mais, tout d’un coup, il ronfla [...] Et, par moments, au milieu du bruit des fers et du tisonnier grattant la mécanique, un ronflement de Coupeau roulait, avec la régularité d’un tic-tac énorme d’horloge, réglant la grosse besogne de l’atelier (514–515).

Traité avec une certaine comicità pendant les premières ivresses, Coupeau avance jusqu'à ressembler plutôt à une bête violente, et Gervaise se rend compte qu'à partir de ce moment-là Coupeau ne redeviendra pas comme avant:

Coupeau traversait justement la rue. Il faillit enfoncer un carreau d'un coup d'épaule, en manquant la porte. Il avait une ivresse blanche, les dents serrées, le nez pincé. Et Gervaise reconnut tout de suite le vitriol de l'Assommoir, dans le sang empoisonné qui lui blémissait la peau. Elle voulut rire, le coucher, comme elle faisait les jours où il avait le vin bon enfant. Mais il la bouscula, sans desserrer les lèvres; et, en passant, en gagnant de lui-même son lit, il leva le poing sur elle. Il ressemblait à l'autre, au souillard qui ronflait là-haut, las d'avoir tapé. Alors, elle resta toute froide, elle pensait aux hommes, à son mari, à Goujet, à Lantier, le cœur coupé, désespérant d'être jamais heureuse (557).

À partir de cette scène-ci, les rappels de ronflements de Coupeau se font plus fréquents: "Même, elle avait fini, lorsque le zingueur simplement ronflait trop fort, par le lâcher au beau milieu du sommeil, et allait continuer son dodo tranquille sur l'oreiller du voisin" (636). "Et elle pleurait toute seule, très fort dans le silence, sans que le zingueur cessât de ronfler; il n'entendait rien, elle l'avait appelé et secoué, puis elle s'était décidée à le laisser tranquille, en réfléchissant que ce serait un nouvel embarras, s'il se réveillait" (654). "Coupeau ronflait toujours, deux notes, l'une grave, qui descendait, l'autre sèche, qui remontait; on aurait dit de la musique d'église, accompagnant les cérémonies du vendredi saint" (655). "Dès que le zingueur eut mangé sa soupe, il ronfla. Le lendemain, il s'éveilla très bon enfant" (679). Et, enfin: "Il était effrayant, cet animal, à rire continuellement tout seul, comme si sa profession l'égayait. Même, quand il avait fini son sabbat et qu'il tombait sur le dos, il ronflait d'une façon extraordinaire, qui coupait la respiration à la blanchisseuse" (687). À travers les ronflements, Zola met en relief le progrès de l'alcoolisme de Coupeau et ses conséquences.

#### 5.5.1.4. *Alternants*

Les alternants constituent une catégorie paralinguistique qui recueille tous les bruits qui agissent de manière indépendante, ainsi que les silences et les pauses, aussi importants dans un texte littéraire que les mots. Il est intéressant d'examiner le recours aux sifflements, par exemple, qui sont assez fréquents et sont associés avec l'action de boire ou manger — qui a, comme on a pu voir, une signification clé dans le roman. Pendant la noce de Gervaise, les

invités mangeaient “très vite, avec des sifflements de lèvres dans les cuillers” (451), ce qui indique le manque de règles de courtoisie de toutes les personnes présentes.

De même, on trouve des bruits onomatopéiques comme ceux d’une marmite où barbote du ragoût qui “soufflait des jets de vapeur comme une chaudière, les flancs secoués par des glouglous graves et profonds” (561), ou les bruits produits par les robes des femmes: “Quand un homme traversait la cour, des rires flûtés montaient, les froufrous de leurs jupes amidonnées passaient comme un coup de vent” (711). Et Coupeau, pour blaguer sur le plat de lapin que lui et ses invités mangent pendant la noce, imite le chat:

—Dites donc, garçon, c’est du lapin de gouttière, ça... Il miaule encore. En effet, un léger miaulement, parfaitement imité, semblait sortir du plat. C’était Coupeau, qui faisait ça avec la gorge, sans remuer les lèvres; un talent de société d’un succès certain, si bien qu’il ne mangeait jamais dehors sans commander une gibelotte. Ensuite, il ronronna. Les dames se tamponnaient la figure avec leurs serviettes, parce qu’elles riaient trop (453).

On trouve aussi des interjections, qui agissent de manière autonome et qui sont insérées dans le texte littéraire afin d’exprimer, “d’une manière vive, une émotion, un sentiment, une sensation, un ordre, un appel, pour décrire un bruit, un cri”.<sup>28</sup> Étienne Brunet dans son étude du vocabulaire zolien s’exprime ainsi sur l’usage des interjections:

L’interjection fleurit dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle et Zola surenchérit encore sur cette mode littéraire qui naît des soupirs romantiques et finit en jurons réalistes. Les interjections que Zola sème dans ses dialogues n’ont pas d’originalité particulière, il s’agit des plus fréquentes dans l’usage littéraire: *ha* 2563 occurrences, *ho* (1700) et *hé* (1136). On trouve encore, mais plus rarement, *pan* (113), *bah* (99), *parbleu* (89), *pardi* (62), *chut* (52), *bravo* (51). Les excédents, par rapport à l’époque, ne sont pas significatifs que pour *ha* (+10), *ho* (+14), *pardi* (+10) et *pan* (+4). [...] Les interjections, longtemps tenues à l’écart, n’envahissent le roman zolien qu’à partir de *L’Assommoir* (1985:199–201).

En effet, les interjections ne deviennent importantes qu’avec *L’Assommoir*. On a comptabilisé leur apparition et on est arrivé à la conclusion que dans le roman on trouve une mesure semblant à celle de Brunet. Mais ces expressions reflètent simplement les manières habituelles de parler, et nous ne pouvons pas dire qu’elles acquièrent dans ce roman une valeur spéciale, au-delà de ce qu’un récit quelconque qui veut atteindre un minimum de mimésis possède. Voici quelques exemples: *pardi* (9 fois): “Qu’est-ce que nous ferions ensemble? —Pardi! murmura Coupeau en clignant les yeux, ce que font les autres!” (405);

---

<sup>28</sup> Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), consulté en ligne le 2 août 2017: <http://www.cnrtl.fr/definition/interjection>.

*parbleu* (7 fois): “—Où j’avais affaire, parbleu! dit-il avec un haussement d’épaules. J’étais à huit heures à la Glacière, chez cet ami qui doit monter une fabrique de chapeaux. Je me suis attardé” (380–381); *bravo* (4 fois): “Mais on se tut brusquement, en apercevant Gervaise qu’on ne regardait plus et qui s’essayait toute seule au fond de la loge, tremblant des pieds et des mains, faisant Coupeau. Bravo! c’était ça, on n’en demandait pas davantage” (790); *bah* (2 fois): “Boche haussa les épaules, en disant assez haut pour être entendu de tout le monde: —Bah! c’est un soûlard de moins!” (795).

Soulignons cependant quelques interjections qui ont un caractère particulier, en conférer quelque grâce spéciale à certaines scènes. C’est le cas des *chuts* qui apparaissent pour faire taire quelqu’un: “Alors, madame Lorilleux pleura, et Lantier dut l’empêcher de partir. La querelle devenait si bruyante, que madame Lerat, poussant des chut! énergiques, crut devoir aller doucement dans le cabinet, et jeta sur la morte un regard fâché et inquiet, comme si elle craignait de la trouver éveillée, écoutant ce qu’on discutait à côté d’elle” (659); et les *pans* indiquant les bruits de battre, qui dans *L’Assommoir* forment partie d’une chanson de bergeronnette que Gervaise entonne en battant Virginie:

—Pan! pan! Margot au lavoir... Pan! pan! à coups de battoir... Pan! pan! va laver son cœur... Pan! pan! tout noir de douleur... Et elle reprenait: —Ça c’est pour toi, ça c’est pour ta sœur, ça c’est pour Lantier... Quand tu les verras, tu leur donneras ça... Attention! je recommence. Ça c’est pour Lantier, ça c’est pour ta sœur, ça c’est pour toi... Pan! pan! Margot au lavoir... Pan! pan! à coups de battoir... (400–401).

Et, en fin, les *hops*, comme, d’une part, les bruits des sauts quand Bijard torture sa fille Lalie:

—Hop! hop! gueulait-il, c’est la course des bourriques!... Hein? très chouette, le matin, en hiver; je fais dodo, je ne m’enrhume pas, j’attrape les veaux de loin, sans écorcher mes engelures... Dans ce coin-là, touchée, margot! Et dans cet autre coin, touchée aussi! Et dans cet autre, touchée encore! Ah! si tu te fourres sous le lit, je cogne avec le manche... Hop! hop! à dada! à dada! (693).

Et, d’autre part, les *houps* comme bruits obscènes de connotation sexuelle, préférés par Nana: “Elle traita une ouvrière de sabot, l’obligea à recommencer une marguerite. Puis, elle s’en alla de l’air raide dont elle était venue. —Houp! houp! répéta Nana, au milieu d’un grognement général” (716–717).

Il nous reste encore à aborder l’utilisation de la ponctuation. Brunet assure que dans l’usage de la ponctuation Zola se rapproche des écrivains du XX<sup>e</sup> siècle qui tendaient à sa

simplification, mais soulignant l'exception de l'exclamation comme signe spécialement préféré dans la saga:

On y constate la parenté de Rousseau et de Chateaubriand et le goût commun —partagé par leur époque— pour les signes moyennes: point et virgule et deux points. On voit aussi que chez Proust et Giraudoux romancier la ponctuation tends à se simplifier et à se réduire à deux signes: le point et la virgule, Giraudoux préférant le point et Proust la virgule. Quant à Zola, le dosage (point 30,5%, exclamation 4,1%, interrogation 1,8%, virgule 58,7%, point et virgule 3,2%, deux points 1,7%) semble s'écarter moins violemment de celui qu'on observe dans l'ensemble du corpus. Mais si l'on applique la mesure probabiliste en prenant en compte l'étendue du texte, les écarts sont largement significatifs, surtout en ce qui concerne l'excédent de la virgule. Zola participe donc à la simplification observée au XX<sup>e</sup> siècle. Lui aussi s'éloigne des signes minoritaires (:;?) à l'exception du point d'exclamation dont il fait grand usage (1985:105).

Compte tenu de l'ensemble des ressources paralinguistique dans *L'Assommoir*, on constate que la manière de parler à haut volume et les cris sont ceux qui prédominent. Aussi les insultes et en général la violence linguistique, si présente dans le roman, expliquent l'abus du signe d'exclamation. On peut dire, donc, que cette prédilection va en accord avec la nature du milieu ouvrier dont Zola veut faire la description la plus exacte.

Il ne reste qu'à examiner le recours aux silences, ceux de l'ambiance et les silences communicatifs. Ceux-là se produisent quand il n'y a personne pour parler; c'est surtout le moment où les machines adoptent un rôle grandissant. On peut alors écouter le fourneau de la machine à vapeur au lavoir: "Le silence devenait tel, qu'on entendait régulièrement, tout au bout, le grincement de la pelle du chauffeur, prenant du charbon de terre et le jetant dans le fourneau de la machine" (391); "Les hangars du loueur de voitures, l'établissement voisin où l'on fabriquait de l'eau de Seltz, le lavoir, en face, élargissaient un vaste espace libre, silencieux, dans lequel les voix étouffées des laveuses et l'haleine régulière de la machine à vapeur semblaient grandir encore le recueillement" (466); ou les fers dans la blanchisserie: "Depuis un instant, sous cette lourdeur de fournaise, un gros silence régnait, au milieu duquel les fers seuls tapaient sourdement, étouffés par l'épaisse couverture garnie de calicot" (503); et: "Alors, un silence régna. On n'entendit plus, pendant un instant, que les coups sourds, étouffés sur la couverture" (510).

Au moyen de la modulation des silences Zola établit d'une manière brillante le contraste entre le jour et la nuit. Pendant le jour, tant les maisons comme les rues sont inondées des bruits divers: des machines, de voitures, des gens qui parlent, des enfants qui crient. Mais pendant la nuit le silence règne dans l'ambiance des maisons: "Derrière les portes fermées,



on entendait le gros silence, le sommeil écrasé des ouvriers couchés au sortir de table” (431); aussi dans la blanchisserie de Gervaise: ”Autour de la boutique, les maisons voisines s’endormaient, le grand silence du sommeil tombait lentement” (517). C’est le moment de la journée où les bruits cessent et au moyen de la métonymie on peut apercevoir la misère des ouvriers: “Le long du corridor, il y avait un silence de crevaisson, et les murs sonnaient creux, comme des ventres vides” (686).

Ces cas, d’une valeur très expressive, se réfèrent au silence dans l’intérieur des immeubles, mais les descriptions du silence extérieur sont encore plus impactantes, parce que la grande capitale ne dort jamais. Il y a des moments, quand le silence reprend les rues de Paris, dont la description est vraiment étonnante: “Le ciel restait d’une vilaine couleur de plomb, et la neige, amassée là-haut, coiffait le quartier d’une calotte de glace. Rien ne tombait, mais il y avait un gros silence en l’air, qui apprêtait pour Paris un déguisement complet, une jolie robe de bal, blanche et neuve” (760). Vers la fin du roman le silence de la nuit acquiert une dimension vraiment symbolique et devient l’annonceur de la mort qui s’approche de la protagoniste: “Le quartier avait disparu, le boulevard paraissait mort, comme si la rafale venait de jeter le silence de son drap blanc sur les hoquets des derniers ivrognes” (774). De même, quand Gervaise fait sa promenade finale, la porte de l’hôpital de Lariboisière lui suggère l’horreur de la mort, et c’est encore du silence qu’il s’agit: “une porte, dans la muraille, terrifiait le quartier, la porte des morts, dont le chêne solide, sans une fissure, avait la sévérité et le silence d’une pierre tombale” (768). Mais il n’y a pas de silence plus grand que celui de la mort. Quand maman Coupeau meurt, dans la maison règne le silence absolu: “La porte du cabinet restait grande ouverte; et, de cette ouverture béante, sortait le gros silence de la mort” (657). Et vers la fin du roman, quand le père Bazouge enlève le corps raide de Gervaise, il lui dit: “fais dodo, ma belle” (796). La mort, dans le roman, c’est le dodo éternel, et avec chaque sommeil les habitants de la grande maison de la Goutte-d’Or s’en approchent.

L’autre modalité du silence, nous l’avons dit, c’est le silence communicatif. Celui qui est produit lorsqu’une personne ne dit rien ou elle n’a pas rien à dire. Mais il faut ajouter aussi les situations où les personnes se taisent à cause d’une forte émotion, quand il n’y a pas la possibilité de parler ou quand les autres les font taire. Dans *L’Assommoir* on peut trouver

beaucoup d'expressions pour exprimer le même. Les plus fréquentes sont les phrases construites avec le verbe "taire" ou avec le mot "silence" dans le sens de produire une pause dans la communication.

"Taire" ou "faire taire" peuvent être employés pour divers motifs. En fait, on le peut trouver dans les temps verbaux différents, selon sa signification. Dans le passé simple, il exprime souvent une action brève, c'est-à-dire, les personnages se taisent subitement. Quand Gervaise venait voir Coupeau dans son travail, "[e]lle se tut, cachant Nana dans sa jupe, craignant un cri de la petite. Malgré elle, toute pâle, elle regardait" (481). De même quand Lalie écoutait son père montant les escaliers: "Et elle se tut, tremblante, écoutant un pas lourd qui montait l'escalier. Brutalement, le père Bijard poussa la porte. Il avait son coup de bouteille comme à l'ordinaire, les yeux flambant de la folie furieuse du vitriol" (757). Cette manière de se taire promptement est dû à l'effroi ou la surprise.

Ensuite, le verbe à l'imparfait exprime une durée plus longue. Par exemple, quand le jour de la noce, alors que tout le monde reste silencieux pendant qu'ils mangent: "—Ne parlons pas tous à la fois, dit Boche, comme chacun se taisait, le nez sur son assiette" (452). Les invités préfèrent naturellement manger que converser, en profitant de la générosité de Gervaise, et Zola ne manque pas l'occasion d'illustrer de cette façon l'inconfortable moment. Et quand Gervaise et Goujet se retrouvent seuls après l'épisode amoureux avec Lantier dont Goujet était témoin, il reste silencieux à cause de sa timidité et car il ne sait pas comment commencer à parler: "Elle a hurlé toute la nuit avant de passer. Le forgeron se taisait, arrachait des herbes dans ses poings crispés" (614–615).

Dans le cas de "faire taire", le verbe apparaît à l'impératif et il est employé par une personne qui interdit de parler à une autre parce qu'elle dit des choses peu opportunes dans ce moment-là. Il exprime donc une irritation momentanée plus ou moins naturel. Quand Gervaise donne naissance à Nana, elle s'inquiète de savoir si les pommes de terre sont bien faites: "Elle ne se rappelait plus si elle les avait salées. —Taisez-vous donc! cria la sage-femme. —Ah! quand vous l'empêcherez de se miner, par exemple! dit Coupeau la bouche pleine" (468). La sage-femme la fait taire, parce que ce n'est pas important dans son état. Un autre cas vient quand maman Coupeau meurt et le père Bazouge dit des bêtises à Gervaise: "—Taisez-vous, père Bazouge! dit sévèrement Lorilleux, accouru au bruit des voix. Ce ne sont pas des plaisanteries convenables" (665). De même, quand Gervaise et Coupeau viennent chercher Nana au *Salon de la Folie* où elle danse, Coupeau lui crie et Gervaise le

fait taire: “Gervaise, les dents serrées, le poussa, en disant: —Tais-toi!... Il n’y a pas besoin de tant d’explications” (741).

De même, on trouve des cas où la personne supplie l’autre de se taire, soit par la vergogne: “Comme elle élevait la voix, en souhaitant d’être pincée dans la rue, à la seule fin d’emmener elle-même l’insolent au poste et de le livrer à Poisson, Gervaise, d’un geste, la supplia de se taire, parce que les ouvrières écoutaient” (560), soit par la peur d’être écouté: “Comme le chapelier haussait la voix, elle le supplia de se taire. Et elle écouta, l’oreille tendue vers le cabinet où couchaient Nana et maman Coupeau. La petite et la vieille devaient dormir, on entendait une respiration forte” (632), soit parce qu’elle veut dire quelque chose d’importance:

—Votre mère m’en veut, je le sais, reprit Gervaise à voix basse. Ne dites pas non... Nous vous devons tant d’argent! Mais lui, se montra brutal, pour la faire taire. Il lui secoua la main, à la briser. Il ne voulait pas qu’elle parlât de l’argent. Puis, il hésita, il bégaya enfin: —Écoutez, il y a longtemps que je songe à vous proposer une chose... Vous n’êtes pas heureuse. Ma mère assure que la vie tourne mal pour vous... (616).

Les silences négatifs peuvent se produire d’une autre manière pendant une conversation. Notamment, dans la scène qui ouvre le roman, le dialogue entre Lantier et Gervaise est plein de silences incommodes et elle donne la sensation d’être entrecoupée par eux: “Le silence régnait, ils n’avaient plus échangé une parole. Lui, semblait attendre. Elle, rongé par sa douleur, s’efforçant d’avoir un visage indifférent, se hâtait. [...] Il lui laissa ramasser deux ou trois mouchoirs. Et, au bout d’un nouveau silence, il reprit: —Est-ce que tu as de l’argent?” (383). De même, quand Gervaise vient voir Goujet dans l’atelier, la situation les fait se sentir mal à l’aise et des silences incommodes se produisent à cause de leur timidité: “Puis, comme tous deux ne se disaient plus rien, noyés de ténèbres, il parut se souvenir, il rompit le silence: —Vous permettez, madame Gervaise, j’ai quelque chose à terminer. Restez là, n’est-ce pas? vous ne gênez personne” (529).

On trouve dans le texte plusieurs fois le syntagme “il y eut un silence”, toujours pour caractériser une circonstance où les silences se produisent soudainement à cause d’un fait extérieur et inattendu qui empêche les personnages de continuer à parler: “Il y eut un silence. Un garçon venait de poser sur la table une gibelotte de lapin, dans un vaste plat, creux comme un saladier” (453). Notamment, ce silence-ci est provoqué par la mise-en-scène du repas qui devient plus important que la conversation. En fait, les invités ne sont pas là pour souhaiter du bonheur aux Coupeau, mais pour manger et boire gratuitement: “Il y eut un

silence, la société buvait, les dames levaient le coude, d'un trait, jusqu'à la dernière goutte" (568).

L'expression "sans une parole" est aussi fréquente dans le roman, et suggère la mécanisation de l'ouvrier qui agit plutôt comme un robot, ou dans un état d'obnubilation, de vidence ou d'épuisement psychologique: "Par moments, un ouvrier s'arrêtait court, rallumait sa pipe, tandis qu'autour de lui les autres marchaient toujours, sans un rire, sans une parole dite à un camarade, les joues terreuses, la face tendue vers Paris, qui, un à un, les dévorait, par la rue béante du Faubourg-Poissonnière" (378). De même, le syntagme similaire "sans un mot" exprime l'intérêt avec lequel Gervaise écoute ce qui est en train d'être dit: "Gervaise écoutait toute cette histoire, sans un mot, la face pâle, avec un pli nerveux aux coins des lèvres qui ressemblait à un petit sourire" (549). Aussi, l'expression "sans échanger un mot" est dotée de la même signification:

Puis, dehors, ils n'échangèrent pas un mot. Il ne trouva rien; il dit seulement qu'elle aurait pu emmener Étienne, s'il n'y avait pas eu encore une demi-heure de travail. Elle s'en allait enfin, quand il la rappela, cherchant à la garder quelques minutes de plus. —Venez donc, vous n'avez pas tout vu... Non, vrai, c'est très curieux (535).

Pareillement, les expressions "ne rien dire": "Et Gervaise, réfugiée auprès de maman Coupeau, devant une des fenêtres, ne disait rien, honteuse, sentant que toutes ces récriminations retombaient sur elle" (459), "ne pas parler": "Gervaise, énorme, tassée sur les coudes, mangeait de gros morceaux de blanc, ne parlant pas, de peur de perdre une bouchée; et elle était seulement un peu honteuse devant Goujet, ennuyée de se montrer ainsi, gloutonne comme une chatte" (578), et "ne rien répondre": "—Ça ne me va pas... Je reste où j'ai affaire, entends-tu! Elle ne répondit rien. Elle était toute tremblante" (571) soulignent l'absence de communication entre deux ou plusieurs personnes.

Ces expressions ne manquent pas d'une certaine note lyrique, mais on trouve aussi la périphrase "ne pas ouvrir le bec", qui appartient au registre familier que Zola utilise en abondance: "—Je t'amène la séquelle! cria Coupeau. Tant pis! ils ont voulu te voir... N'ouvre pas le bec, ça t'est défendu" (469).

Enfin, "manquer la voix" et "rester muet(te)" expriment la même chose:

—Ah! garce!... ah! garce!... ah! garce!... grognait-il d'une voix étouffée, accompagnant de ce mot chaque coup, s'affolant à le répéter, frappant plus fort à mesure qu'il s'étranglait davantage. Puis, la voix lui manqua, il continua de taper sourdement, follement, raidi dans sa cotte et son bourgeron déguenillés, la face bleuie sous sa barbe sale, avec son front chauve taché de grandes plaques rouges (556).

Dans ce cas-ci, la voix est substituée par les coups et tapes, que Zola laisse parler eux-mêmes pour souligner la brutalité des actions de Bijard battant sa femme. Ici l'action est plus importante que ce qu'on peut exprimer verbalement. "Rester muette" est d'ailleurs une expression récurrente spécialement réservée à la seule caractérisation d'un personnage, concrètement Gervaise. Elle reste muette quand Coupeau tombe du toit: "Gervaise, muette, la gorge étranglée par l'angoisse, avait serré les mains, les élevait d'un geste machinal de supplication. Mais elle respira bruyamment, Coupeau venait de remonter sur le toit, sans se presser, en prenant le temps de cracher une dernière fois dans la rue" (481); dans la scène où Virginie lui parle de Lantier: "Un jour, elle dit l'avoir rencontré; et, comme la blanchisseuse restait muette, elle n'ajouta rien, puis le lendemain seulement laissa entendre qu'il lui avait longuement parlé d'elle, avec beaucoup de tendresse" (552); et lorsqu'elle voit la vieille malle de Lantier et se souvient du jour où ils sont venus de Plassans: "Cependant, Boche donnait un coup de main à Lantier. La blanchisseuse les suivit, muette, un peu étourdie" (604). Sachant qu'il s'agit de fortes émotions de la protagoniste qui l'empêchent de parler, il est naturel que Zola ait épargné cette utilisation dans d'autres occasions, afin de ne pas dépenser sa force émotionnelle.

En résumé de cette section, il faut dire que le paralangage devient très important dans *L'Assommoir*, parce qu'il aide d'une façon irremplaçable à la caractérisation des personnages et au ton du roman, y apportant une significative sonorité aux émotions. De l'examen des annotations de ces qualités primaires, on a appris que la plupart du temps les personnages dans le roman crient ou haussent la voix. Ensuite, après l'analyse des qualificatifs, nous voyons qu'on a assigné des particularités de voix à chaque personnage dont le caractère ou l'action est pertinent pour l'histoire. De plus, la haute fréquence des cris, ces représentants type de la catégorie des différenciateurs, sert à renforcer notre argument sur la présence de la violence dans le roman, dont on parlera dans la section suivante. De même, diverses autres actions comme celles de cracher, tousser ou hoqueter soulignent le sujet principal qui est l'alcoolisme dans le milieu ouvrier. Finalement, on a vu l'importance des silences comme les représentants principaux des alternants dans l'histoire, qui modèrent d'une certaine manière ce qui doit être entendu ou, au contraire, ce qui doit être gardé.

## 5.5.2. PARALENGUAJE EN GALDÓS: ENTRE GRITOS Y SUSPIROS

*Isidora fluctuaba entre el reír y el temer. Se reía y estaba pálida. Después sintió frío (236).*

*Su voz sonora regalaría el oído si su palabra no fuera un compuesto atronador de todas las maneras posibles de reír, de todas las maneras posibles de increpar, de los tonos del enfático discurso y del plañidero sermón (68).*

Entre los múltiples y proteicos aspectos de su literatura, ha sido especialmente atrayente para la crítica el análisis del propio lenguaje empleado por Galdós —tanto en el sentido de lo que constituye su estilo como en el de los registros en que hace hablar a sus personajes. Un lenguaje familiar o “natural” —como decía “Clarín”—, “puro, sin afectación de ningún género”, como corresponde a su “espíritu franco, noble, varonil”, etc.,<sup>29</sup> que no obstante suscitó también la burla, como cuando maliciosamente Valle Inclán le apodó “don Benito el garbancero” por juzgar superficial, vulgar y papilionácea aquella inclinación suya a lo castizo. Lo indudable es que Galdós llenó sus novelas de la abundantísima cosecha de expresiones coloquiales del Madrid de la época, que puso en boca de especímenes representantes de aquella raza proverbialmente locuaz. En sus novelas tienen cabida lenguajes de bajos fondos, el de los niños, lenguajes especializados como los de médicos o abogados, pero también de los delincuentes y la gente analfabeta e inculta. No dejó de reprocharse a don Benito este uso del habla de las calles sin cuidarse de los filtros artísticos propios de un lenguaje poético, como lo hacían otros escritores de la época, generalmente partidarios de *l’art pour l’art*. A las seculares motivaciones esteticistas que perseguían lo deleitable y lo ideal, vino a superponerse en esta época el prurito artístico de pintar la cara fea de las cosas, exhibiendo y aun exagerando las miserias de la nación, renunciando a todo embellecimiento. Esto es poco más o menos lo que se entendió como programa para el realismo en general, y para el naturalismo en particular; y uno de los más eficaces recursos con que la

---

<sup>29</sup> Leopoldo Alas “Clarín” (1911:55). Estas palabras de Ricardo Gullón resumen el casi unánime juicio sobre la naturalidad del lenguaje galdosiano: “El idioma de Galdós es el lenguaje corriente, sencillo, lenguaje impregnado de las inflexiones, el tono y las resonancias de la palabra hablada; al tiempo de leerlo sentimos la impresión de estar escuchándolo y de oírlo con el acento y hasta el volumen que cada palabra tendría si estuvieran diciéndola a nuestro lado. En él hallamos lo coloquial sin afectación y una diversidad acomodada a la de los personajes; cada uno habla su lenguaje propio: los niños, como tales; los locos, sin exageración ni melodramatismo; la gente del pueblo, sin excesivo pintoresquismo; los comunes, a su modo” (1956:42). Cf. también Graciela Andrade Alfieri & John J. Alfieri (1966).

literatura podía cumplir tal designio, mitad artístico, mitad moral, consistía en la reproducción del lenguaje realmente hablado, mostrando la variedad de los sociolectos de aquella época. Es fácil advertir ese estrecho vínculo que la exhibición de la jerga popular guarda con los propósitos y la orientación general del naturalismo, como explica Rodríguez Martín:

Galdós nos ofrece, pues, una buena galería de patologías verbales en cuyo origen, repetimos, no es difícil ver el influjo del experimentalismo que caracterizó, en sus representantes literarios, la narrativa de Zola y sus seguidores más ortodoxos. El “método experimental” inspirado en las doctrinas del doctor Bernard se muestra aquí con indudable vigor (1996:133).

Queda lejos de nuestro propósito discutir lo que haya de justo en la crítica de Valle-Inclán u otros estudiosos de muy distinta orientación; sería quizá imposible negar que haya también un cierto embellecimiento poético en el uso que Galdós hace del lenguaje vulgar, algo en definitiva falso o pudorosamente retocado a fin de no violar demasiado agresivamente todas las reglas del arte; nos basta simplemente señalar el hecho cuantitativo e incuestionable de la impresionante plétora de registros populares del habla en la novela galdosiana. Dando, pues, por garantizada esa ya universalmente reconocida fecundidad galdosiana en la explotación de todas las manifestaciones lingüísticas coloquiales, nuestro análisis contribuirá a precisar ese juicio en el aspecto especial del paralenguaje en *La desheredada*. Seguiremos para ello el patrón ofrecido por la clasificación de Poyatos (1994), destacando las manifestaciones paralingüísticas más frecuentes y significativas.

#### 5.5.2.1. *Cualidades primarias*

En esta categoría que justamente encabeza el orden de las manifestaciones paralingüísticas destaca sin duda el volumen, y en el caso que tratamos se trata invariablemente de un volumen alto. La novela está repleta de ejemplos de personajes gritando, exclamando, chillando y en general alzando su voz. Asegura Poyatos que los gritos como manera habitual de comunicarse corresponden a un uso no verbal infraestándar que se juzga culturalmente inaceptable. Según esto, su abundante presencia apunta claramente al bajo origen social de los protagonistas, un medio en que gritar, lejos de estar censurado, se considera aun el modo habitual y normal de interpelación, como sucede por ejemplo en el barrio de Las Peñuelas, donde llamarse a gritos es práctica común: “«Si la vecina no tiene que hacer y quiere guardarme la tienda, iremos allá. No es a la vuelta de la esquina; pero yo ando más

que un molino de viento... ¡Señá Agustina!...». Gritó desde la puerta; pero como no respondiera al llamamiento su vecina, salió impaciente” (101). Como vemos, no se trata simplemente de la cuestión puramente física o fisiológica de la elevación del volumen, sino que se requiere la participación de expresiones diastráticas (a veces modeladas por vocalismos, como en este caso, donde se reduce el hiato secundario para convertirlo en “Señá”), cargadas de connotaciones culturales. Este recurso aparece abundantemente en la novela.

Esta manera de hablar a gritos refuerza la distinción cultural entre el ambiente del barrio periférico y el del centro de Madrid. Mientras que en las Peñuelas grita todo el mundo: “En la puerta, las vendedoras de flores entorpecían el paso de la gente, y alargaban sus manos con puñados de rosas y otras florecillas, gritando: «Un ramito de olor...»” (172), en el centro lo hacen solamente los cocheros que dirigen los carros de lujo que se cruzan en las calles para evitar accidentes: “Los carreteros apaleaban a las mulas. Bajaban coches de lujo, cuyos cocheros gritaban para evitar el desorden y los atropellos” (275).

Otro tipo de gritos ofrece el capítulo VI, “¡Hombres!”, en el que se arma una guerra que pasa de ser un juego de niños a convertirse en un grave incidente que acabará en apuñalamiento. Los niños enfrentados se gritan con violencia, enfatizando su ira con exclamaciones como “coles”, “puño” o “puñales”: “—Ponte atrás, ¡coles! —gritó el *Majito*—. ¡Qué coles! Si no te pones atrás, verás...” (153). Los gritos de los chicos van acompañados de interferencias de pronombres corrompidos como “vus” que reafirman su pertenencia a un estrato socio-cultural bajo, donde el lenguaje infantil ya revela completamente el vulgar nivel de la lengua: “Así no hubo en el cotarro uno solo que no temblara al oírle gritar: — ¡Estarvus quietos!.. ¡vus voy a reventar!...” (159).

Entre las indicaciones de un volumen elevado de voz figura especialmente el uso del verbo “chillar”, que el autor canario reserva casi exclusivamente para describir la conducta verbal de los niños, acaso porque, más que en el caso de “gritar”, este verbo no solo alude a la elevación del volumen, sino que indica especialmente el tono agudo: “En aquel murmullo se concentraban los chillidos para decir: «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), o “—¡Matacandiles! —chillaron muchos, arrojando las armas y saliendo a recibir a los dos individuos, conocidos en la república de las picardías con los nombres de *Zarapicos* y *Gonzalete*” (154).



Asimismo, la gran frecuencia con que se usa el verbo “exclamar” sugiere la alta y distintiva carga emotiva, impulsiva, de todo cuanto expresan los personajes. Estos no “dicen”, sino que “exclaman”, es decir que expresan con vehemencia lo que piensan o sienten, enfatizándolo emotivamente. Destacamos especialmente los ejemplos en que la excitación en cuestión es la de Isidora protagonista, como en la vívida escena de su visita a la marquesa de Aransis, cuando las primeras palabras que esta le dirige suscitan la espontánea e irreprimible expresión enfática de su fantasioso anhelo: “—Me han asegurado —dijo— que usted pretende pasar por hija de mi desgraciada Virginia. ¿Es cierto que usted lo cree así? —¡Oh!, ¡que si lo creo! —exclamó Isidora echándose a llorar—. Si no lo creyera, no viviría...” (264). Este tono elevado obedece a la emoción por ser reconocida como su legítima heredera, y se combina aquí con otra importante manifestación paralingüística que es el llanto. Su ardiente deseo de ser reconocida por la marquesa como su descendiente hará que las explicaciones de Isidora se precipiten como atropelladas exclamaciones: “—Señora —exclamó Isidora cayendo de rodillas a los pies de la aristócrata—, la voz de la sangre me ha llamado hace tiempo; la voz de la sangre me pone ahora a los pies de la madre de mi madre” (265). Esta vez, además, su exclamación viene acompañada, o mejor dicho reforzada por una singular manifestación kinésica, la de “caerse de rodillas”, que añade a su súplica una extraña —una dudosa, más bien— eficacia expresiva. Cuando la marquesa niega semejante posibilidad, Isidora sigue insistiendo, mostrando unos documentos que supuestamente demuestran que dice la verdad: “—Tengo documentos—exclamó Isidora mostrando sus papeles. —No quiero verlos. Supongo qué pruebas son esas. Yo las tengo clarísimas para probar lo que he dicho” (267). Esta insistencia de Isidora molesta a la marquesa, que se quiere deshacer de ella, desviándola a los Tribunales, a lo que Isidora contesta con otra exclamación: “Levantóse, y mirando a la pobre joven con más lástima que cólera, le dijo: —Si tan con vencida está usted, acuda usted a los Tribunales. —Acudiré —exclamó Isidora con firme convicción. —Entretanto, es inútil que disputemos aquí. Puede usted retirarse” (267). Claramente se percibe que la referencia a determinadas expresiones verbales como “exclamaciones” es muy conscientemente empleada por Galdós con toda exactitud para distinguir una evidente excitación emocional (vehemencia, sentimiento de ofensa, ansia, etc.). Cuando la marquesa debe acudir a la ayuda para que Isidora se vaya, esta la detiene con su última exclamación de profunda decepción, “con viva explosión de sentimientos nobles”:

La marquesa intentó tirar del cordón de la campanilla. Con un movimiento inesperado, Isidora la detuvo, y postrándose ante ella, exclamó con viva explosión de sentimientos nobles: —Señora, usted me echa de su casa, cuando yo esperaba que me recibiría usted con los brazos abiertos... (267).

Este irreprimible arrebato con que Isidora defiende su verdad es una coherente manifestación que demuestra *a fortiori* lo que el lector ya sabe de su obstinada entrega a la fábula de su noble origen: “Soy mi propio testigo, y mi cara proclama un derecho. Soy el retrato vivo de mi madre” (268). Su autosugestión se complementa y se intensifica aún más con la repugnancia que le inspira todo aquello que pertenece al pobrerío: “—No, no —exclamó la joven con angustia—. Yo no nací para pobre, yo no puedo ser pobre” (365). Su actitud es tan íntegra, tan incommovible, que con solo ser cierta su creencia nos inclinaríamos a reconocer en Isidora una superior y acrisolada nobleza.

Por el contrario, el tono bajo de voz no tiene tanto protagonismo en este relato; se presenta muy ocasionalmente, en fugaces momentos en que se expresa un reverencial respeto ante la muerte, como por ejemplo en la escena en que muere Tomás Rufete y el médico comenta el suceso: “—Muere bien —dijo en voz baja el médico” (90), o en casa de la marquesa cuando el mayordomo muestra la habitación de la hija difunta a Isidora y don Relimpio: “En tanto, Alonso abría la puerta de la alcoba, y sin traspasar el umbral de ella, en voz baja y con respetuoso acento, hablaba de una persona muerta allí nueve años antes, de la puerta cerrada, del retrato, de la quema de papeles, de la piedad de la señora marquesa...” (211).

Asimismo, muy puntualmente intervienen los cuchicheos entre dos personas que no quieren ser escuchadas, como en la escena de Miquis hablando con Botín, uno de los exámenes de Isidora: “Hablaban con Miquis, y al pasar ella cuchichearon. Apresuró la joven el paso y se fue a su casa, donde Relimpio, celoso del buen desempeño de su cargo, se creyó en el deber de manifestarle seriamente el horroroso déficit que arrojaban los libros” (319).

Entre las cualidades primarias se halla también el tono, que Galdós escoge concienzudamente con mucho esmero. En ocasiones, un particular tono de la voz se convierte en el mejor rasgo caracterizador de un personaje, como el joven estudiante de medicina Miquis. Su tono es, en la mayoría de las escenas donde aparece, grotesco y burlón: “—Verdaderamente que sí —dijo Augusto en el tono más enfáticamente burlesco que usar sabía—. El mundo es una sentina, una cloaca de vicios” (130). La ironía con la que Miquis habla con Isidora la motiva la falta de inteligencia de esta, y el amigo no puede remediar burlarse un

poco de ella. Pero no hay malicia en su conducta: su amistad es sincera y, aunque en vano, la intenta ayudar siempre que puede.

De modo parecido, don José se distingue por su tono de voz siempre agradable cuando se dirige a su sobrina. Hombre presumido, y además enamorado de Isidora, quiere hacerse más interesante delante de ella. El tono que emplea se explica así sobre todo por este propósito más o menos consciente, o al menos por su necesidad psicológica de sentirse importante a los ojos de su sobrina: “—Cuando este puente se acabe—dijo Relimpio en tono de mucha autoridad—, no servirá sino para que se arrojen de él los desesperados” (272). Esta estrecha relación entre el tono de voz y la disposición de ánimo —es decir circunstancial y no del todo debida a un carácter permanente— queda aún mejor probada al final de la novela, cuando ya no tiene fuerzas para correr detrás de Isidora y cae en la bebida para aliviar sus penas: su tono se vuelve entonces abatido y más severo, como en la escena final, cuando quiere persuadir a Isidora para no caer en la prostitución, declarándole su amor:

¡No pronunciarle más, cuando a él le parecía tan dulce, tan armonioso, cifra y compendio de la melodía infinita! Echó don José un gran suspiro y tras él estas palabras: —Ha sido una tontería que te ofrezca la mano y el nombre de un viejo caduco. Tú no puedes vivir sin amor. ¿Cómo habías de quererme a mí, que sólo tengo juventud en el corazón?... Óyeme... Cada vez que decía «óyeme» tomaba una actitud sacerdotal y el tono más solemne del mundo (498).

#### 5.5.2.2. *Calificadores*

A diferencia de las cualidades de voz primarias, que son más o menos permanentes en una persona, los calificadores sufren una gran variación en función del contexto y también de factores biológicos o fisiológicos, influenciados estos últimos a menudo por variables psicológicas o emocionales.

Destaca en *La desheredada* la manera confusa de hablar de algunos personajes, pero sobre todo, de la protagonista. El verbo que mejor expresa esto es “balbucir” o “balbucear”, acción que corresponde, según la clasificación de Poyatos, al control laríngeo, seguido por el verbo “murmurar”, que corresponde al control mandibular. El balbuceo es un hablar no bien articulado, confuso y vacilante, a menudo derivado de un defecto natural, pero generalmente motivado por alguna intensa emoción. En la novela encontramos ejemplos de ambas clases. El balbuceo por defecto natural está presente en la escena de los locos en el manicomio: “Éste da vueltas alrededor de dos árboles, trazando con su paso infinitos ochos, sin cesar de mover brazos, manos y dedos, fatigadísimo, sin sudar, y balbuciente sin

decir nada, rugoso el ceño, huyendo con indecible zozobra de un perseguidor imaginario” (69). Estos personajes destacan especialmente por lo incomprensible y lo inconexo de sus expresiones verbales, y es innegable el atractivo que eso tiene para todo aquel que se interese mínimamente por los intrigantes problemas del habla, no solo desde el punto de vista de la filología, sino también de la psicología o la biología; y quizá esto explique una cierta dilección de la novela naturalista por tales aspectos:

Es notable el esfuerzo de nuestro autor al representar en sus novelas las alteraciones verbales originadas por la existencia de algún trastorno o enfermedad [...] Tanto en un caso como en el otro, la presentación de estos hechos supone un respaldo evidente hacia las ideas del positivismo filosófico, científico y literario vigentes en el último tercio del siglo XIX” (Rodríguez Marín, 1996:131).

Es mayor la frecuencia con que aparece el balbuceo por motivos psicológicos, por fuertes perturbaciones emocionales, sobre todo en la protagonista. Las ocurrencias de este caso se concentran en la segunda parte, donde Isidora pasa por muchas tribulaciones en su errático peregrinaje entre sus amantes y la miseria. Esta angustiosa andanza comienza en casa de la marquesa de Aransis, quien la rechaza como su nieta, sin inquietarse lo más mínimo por los falsos documentos que la ingenua Isidora imaginaba irrefutables: “—Y yo... ¡yo también probaré! —balbució Isidora con el corazón, hecho pedazos, en los labios—. ¡Ah! ¡Qué desgraciada soy, señora! Yo me muero. Rompió a llorar con tanta amargura, que la marquesa, la bondad misma, tuvo lástima de ella” (267). Este calificador, en combinación con el diferenciador “llorar”, expresa muy bien la emoción fuerte que siente Isidora al verse rechazada, y queda además muy bien modelado con la expresión de su deseo de morir, pues la vida ordinaria no tiene ningún sentido para ella —sin que en este caso sea posible hablar de ninguna cruel ironía por parte del narrador.

Otro episodio de gran intensidad dramática en que un perturbador azoramiento produce el balbuceo es aquel en que Isidora pide dinero a su amigo Miquis y este, embebecido con su belleza, se siente tentado a sucumbir, pero enseguida declina, dada su condición de hombre casado, y se dispone a marchar. Isidora, dándose cuenta del malentendido, corre tras él para aclarar el asunto:

—Tengo un recelo —le dijo Isidora agitadísima, la voz balbuciente, la expresión turbada y agoniosa—. No me has comprendido... Habrás creído tal vez que deseo ser tu querida, que te he propuesto que me compres... No me juzgues mal; yo quiero ser honrada. Si no lo consigo es porque... te diré... —¡Honrada! —Sí, sí. No me comprendes. Si me socorres, yo te pagaré... dinero por dinero (405).

La ausencia de toda nota de ironía puede inspirar en el lector la idea de que al menos esta vez las intenciones de Isidora son sinceras, pero a estas alturas de su historia, con una buena lista de extravagantes amoríos a sus espaldas, resulta natural la reacción de Miquis, que ya no alberga esperanza alguna de que quede algo de decencia en el alma o el cuerpo de Isidora: habría sido inconcebible para cualquier escritor realista imaginar otra reacción que la de declinar ayudarla, ni otra consecuencia que la quiebra de su amistad.

Por último, cuando Isidora está en la cárcel, recibe una visita en que se le comunica la verdad sobre sus documentos de nacimiento: que han sido claramente falsificados. A Isidora esta noticia la afecta tan intensamente que hasta altera su sistema arterial, provocándole fuertes mareos: “Isidora sintió que se mareaba, que se le iba la vista, que el cuarto daba vueltas, que Muñoz y Nones se reproducía en infinitas imágenes o copias del mismo Muñoz y Nones. —Explíquese usted... —balbució con voz dolorida, cerrando los ojos—. No puedo entender...” (457). Se trata de un colofón muy lógico desde el punto de vista de la concepción naturalista; comprensiblemente, esta exagerada intensidad de la perturbación emocional fisiológica no podía sino situarse al final de una suficiente serie de tribulaciones; esa especie de *in crescendo* en la irritabilidad de la protagonista es sin duda una buena prueba de una meticulosa graduación de la tensión dramática guiada por una cierta idea más o menos científica de la psicología humana; en otro caso, se habría tratado de un ridículo carácter particularmente sensible. La noticia de la falsedad de los documentos pone fin a su veleidad de ser honrada; a partir de este momento a Isidora le da igual todo: que la maltrate su último amante, o que finalmente acabe prostituyéndose en la calle.

El otro verbo que hemos destacado entre los calificadores, “murmurar” —cuando esta acción designa un hablar entre dientes, semioculto, en voz baja, para expresar cualquier clase de malestar, no en su otra acepción de hablar negativamente sobre alguien que no se halla presente—, opera como un verdadero rasgo distintivo de la personalidad de la protagonista. Al igual que con el verbo “balbucir”, la mayoría de los ejemplos se concentran en el segundo libro de la novela, en la fase en que Isidora se muestra completamente decidida a perseguir sus quimeras, cueste lo que cueste. Murmurar es, qué duda cabe, un vicio prácticamente inevitable en quien, a fuerza de proponerse cosas inalcanzables, ha de toparse a cada momento con el odioso obstáculo de la realidad. Primero tiene Isidora que romper con su real circunstancia presente, insoportablemente ordinaria y repugnante para ella; por ejemplo, la familia que la acogió, los Relimpio: “—¿Por qué lloras? ¿Por lo que ha dicho esa

tía bruja? —¡Gente ordinaria!... —murmuró Isidora. —¿Por qué no le contestaste? —dijo Mariano con extraña rudeza” (244). Isidora se muestra desagrdecida por todo lo que han hecho los Relimpio por ella, y solamente ve que no alcanzan la categoría suficiente para formar parte de su nueva vida; el murmurio, en todo caso, resulta muy adecuado para expresar un evidente sentimiento de contrariedad.

Pero quizá el verdadero impulso decisivo de su descabellada entrega a la quimera lo tenemos en la visita desafortunada al palacio de Aransis, de la que Isidora vuelve desolada, pero aún más convencida de sus orígenes nobles que antes, propulsada por su orgullo y su espíritu rebelde: “—¡Qué feísimo es esto! —murmuró Isidora con ira que indicaba cierta hostilidad contra la naturaleza” [...] “—¡Qué horrible está la luna! —murmuró” (271). En efecto, Isidora paga su frustración con la naturaleza, que es al fin y al cabo a quien culpa por haber nacido en cuna equivocada; aquí el narrador se hace cargo de lo que solo de un modo muy oscuro e inconsciente puede albergar el ánimo de Isidora: el determinismo a que obedece su historia, como en cualquier otro relato genuinamente naturalista, garantiza que jamás podrá salir de su mundo y ascender en el escalafón social; como ella no puede ser consciente de ello (pues todo su drama lo determina justamente su pérdida de realidad), es forzoso que esa contradicción se manifieste de ese modo, por decirlo así, indirecto del murmullo.

Y la rebeldía de Isidora reside justamente en esta terquedad con que se opone a la naturaleza, lo que acarrea en realidad un permanente conflicto o contradicción consigo misma. Sus fuerzas se concentran en conseguir como sea los medios necesarios para mantener un alto nivel de vida. Una manera, que ya hemos examinado, es a costa de sus amantes, pero en los periodos de libertad sentimental sus ingresos salen del empeño de sus enseres en el Monte de Piedad: “—Ésta es del Monte —murmuró Isidora con el corazón oprimido—. Esta... ¿a ver?... es la de mi calabrote” (307). Aquí el verbo “murmurar” no apunta al mismo tipo de malestar hondo y general de los ejemplos anteriores, sino a una clase de disgusto más circunstanciada: la idea de desprenderse de sus cosas por fuerza le ha de causar una fuerte emoción, que se refleja de nuevo en su modo de hablar, pero que aquí no parece proyectarse en un lamento más metafísico; en ello hemos de ver quizá también una muestra de la medida de Galdós, que evita cargar la historia de dramatismo intenso y permanente. Eso sí, la conducta de Isidora es invariablemente desquiciada, ya se trate de contratiempos ocasionales o que se sumerja en lamentaciones cuasi-cósmicas; el deseo de poseer dinero se

vuelve obsesión irremediable: “—¡Dos mil quinientos! —murmuró la joven ensimismada en sus cálculos, como un calenturiento sumergido en el doloroso caos de su estupor febril” (308). En este caso el verbo resulta más sensiblemente transitivo, lo que traslada el acento de su estado de excitación —sin por ello mitigarlo— hacia el objeto de su pensamiento, el dinero: Isidora habla para sí misma, absorbida por los cálculos.

Otro ejemplo importante es el de la escena en que Isidora, puesta entre rejas, habla con Miquis acerca de su pleito. Él la informa de cómo están las cosas y además le comenta que Mariano fue ingresado en el hospital con fuertes calenturas como consecuencia de su mala vida delincuente. Cuando Miquis desvía la conversación a Juan Bou, Isidora, repentinamente alterada por el gran disgusto que le causa esta persona, habla de este modo: “—Augusto —murmuró Isidora gravemente, apartándose de la reja—, es la hora de reglamento. Dispénsame que te despida. Estoy fatigada. Adiós. Vuelve mañana” (435). El aire diplomático de sus palabras contrasta de un modo entre patético y grotesco con el ambiente en que se encuentra, y ese ademán (“gravemente, apartándose de la reja”) vuelve a revelar su impenitente entrega a la fantasía de sus nobles orígenes: “Y se marchó como una reina, según dijo Miquis para sí, viéndola internarse en la cárcel” (435).

En la secuencia de los calificadores se percibe con toda claridad cómo el lenguaje de la protagonista evoluciona con su propio drama. Su manera de hablar, confusa al principio de la novela, cuando visita a su padre en Leganés, no tiene nada que ver con su registro lingüístico al final de la novela. Las fuertes emociones que la atribulan y los atropellados pensamientos que fluyen más rápido que las palabras provocan una voz confusa y arrasada, rasgos que corresponde al control articulatorio. Cuando Isidora, durante la visita en Leganés, ansía conocer la situación de su padre, su deseo intenso la hace reaccionar de esta manera:

A la misma hora que esto pasaba, una joven llegó a la puerta del establecimiento. Quería ver al señor Director, al señor facultativo, quería ver a un enfermo, a su señor padre, a un tal don Tomás Rufete; quería entrar aunque se lo vedaran; quería hablar con el señor capellán, con las hermanas, con los loqueros; quería ver el establecimiento; quería entregar una cosa; quería decir otra cosa... Estos múltiples deseos, que se encerraban en uno solo, fueron expresados atropelladamente y con turbación por la muchacha, que era más que medianamente bonita, no por cierto muy bien vestida ni con gran esmero calzada (78).

Mediante esta imagen es la protagonista introducida en la escena, de modo que la primera impresión que de ella se lleva el lector es la de una muchacha tímida, quizás un poco tonta, y humilde, a juzgar sobre todo por su ropa y calzado precarios.

En lo sucesivo, los inútiles afanes en pos de su sueño inalcanzable le causarán tanta confusión que afectará notablemente a su manera de hablar, caracterizada por los frecuentes balbuceos y murmullos. Su recurso a los amantes, cada vez de peor calaña, como dudoso medio de salir a toda costa de la miseria, no solo socavará su moral, como ya hemos visto, sino que afectará del mismo modo a su expresión verbal. Al final de la historia, Isidora adopta el hablar de su último amante *Gaitica*, que combina un tono insolente con un acento andaluz. Esta manera de expresarse posee tan clara significación diastrática, que no pueden ignorarlo los propios protagonistas, conscientes de la estrecha relación entre la decadencia lingüística y la moral: “—Sí, esa voz, esas expresiones, ese acentillo andaluz... Dime, ¿qué es lo que te queda de nobleza? —No sé, no sé... —dijo Isidora aturdida, cual si registrara en su corazón y en su pensamiento” (488). Isidora se ha vuelto ruda y grosera, y no hay cosa que mejor revele la abyecta condición en que ha caído que su propio hablar chulesco: “—¿Sabes lo que te digo? —replicó Isidora con el tono insolente que se le había pegado de la sociedad gaitesca—. ¿Sabes lo que te digo? Que no me vengas con dianas, que no me marees” (491).

También su voz se vuelve más ronca (control laríngeo), de nuevo en lógica y natural concordancia con su decadencia física y moral. Y tampoco pasa este bajón desapercibido para quienes le rodean:

Por fin el lunes de la semana pasada vino muy pálida y quejándose del pecho, con la voz ronca. El sábado creí observar en su cara algunos cardenales, y traía una mano liada. Ayer, señor doctor, vino con pañuelo a la cabeza, con bata de percal, zapatillas, la voz muy ronca, y lo más salado de todo fue... que me pidió dos reales... (485).

Oyendo hablar de Isidora de esta manera, su amigo Miquis decide ir a visitarla para comprobarlo con sus propios ojos: “Miquis no dijo nada. La sorpresa que le causó la voz ronca de Isidora, y más que la voz oír algunas expresiones que de la boca de ella se escaparon, túvole perplejo y mudo por breve rato” (487). Este episodio, en el que se intercalan inquietantes silencios de Miquis, que no encuentra palabras para reaccionar ante semejante impacto, demuestra definitivamente al lector la fangosa y microbiana condición en que ha caído Isidora, a la mayor distancia posible de su sueño de ennoblecerse; es el momento culminante, de desgarrador patetismo, en que la abstracta tesis sociológica del determinismo naturalista se vuelve cuerpo en carne viva.



Otro aspecto de gran importancia en nuestro análisis es el que se refiere a la animalización de los personajes, que ya hemos enfocado desde otros ángulos. Las manifestaciones paralingüísticas —concretamente mediante calificadores— son de nuevo a este respecto uno de los recursos más esclarecedores de la lógica y la intencionalidad de los recursos del relato galdosiano. En primer lugar, se sirve el autor canario de este tipo de calificadores para denunciar las condiciones infrahumanas en el manicomio de Leganés, asignando a los pacientes voces de animales: “Su patio, defendido en la parte del sol por esteras, es un gallinero donde cacarean hasta veinte o treinta hembras con murmullo de coquetería, de celos, de cháchara frívola y desacorde que no tiene fin, ni principio, ni términos claros, ni pausa, ni variedad”<sup>30</sup> (76–77). Esta sugestión del pabellón femenino como gallinero, de las mujeres como gallinas cacareando, que además alude explícitamente a los más conspicuos vicios femeninos (la coquetería, la frivolidad, los celos), es de una tristeza hiriente; podría pensarse también que Galdós subraya la deshumanización al usar el sustantivo “hembra”, que no distingue la especie, en lugar de la designación propia del sexo femenino de la nuestra, “mujer”, pero el tono doliente y compasivo nos sugiere más bien que se trata aquí de un apelativo no injurioso.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> El polisíndeton tiene aquí el evidente y muy descriptivo sentido de comunicarnos la angustiada sinrazón de las conversaciones entre las pacientes del manicomio; la frase es conmovedoramente solemne, con una bien graduada insinuación de progresiva lentitud, pesadez y descorazonamiento.

<sup>31</sup> Esta natural expresión no suscitaba en aquella época los absurdos y puritanos escrúpulos que han corrompido luego nuestro lenguaje —y toda nuestra cultura—, volviendo irritantes ciertas palabras, ya sea anatematizándolas o atribuyéndoles una mística aura. La marquesa de Aransis se explicaba así en su intento de disuadir a Isidora de insistir en su descabellada pretensión: “Una vez para siempre digo a usted que de los dos niños de mi infeliz hija, la hembra murió, el varoncito vive y está a mi lado” (266). El propio narrador, en otro pasaje: “En la calle de Ercilla tenía ya un séquito de seis muchachos; en la del Labrador, ya se le había incorporado una partida de diez y siete, entre hembras y varones, siendo las primeras, ¡cosa extraña!, las que más bulla metían” (149) (por supuesto, “¡cosa extraña!” es ironía, pero Galdós tiene el cuidado de usar los signos de admiración, sin los cuales sería dudoso). En el mismo lugar: “Y era digno de verse cómo se coordinaba poco a poco el menudo ejército; cómo sin prodigar órdenes se formaban columnas; cómo se eliminaba a las hembras, aunque alguna hubo tan machorra que defendió a pescozones su puesto y jerarquía.” “Los cómicos hacen su agosto; la gente de mal vivir, hembras inclusive, alardea de su desvergüenza; los borrachos se multiplican” (239). Cuando don Relimpio se ofrece a acompañar a Isidora para que no vuelva “sola, de noche, por esas calles”, dice: “A los pícaros españoles nos gustan tanto las hembras bonitas...” (276); la respuesta de Isidora demuestra lo inconcebible que era en aquella época, en que el lenguaje todavía no estaba corrompido, que una mujer encontrase algo ofensivo en que la llamasen “hembra”: “—¡Llamo la atención! —pensó ella, y se levantó decidida”. También usa este término el narrador cuando reproduce los juicios de Juan Bou sobre su difunta esposa, hija de un recaudador de impuestos: “De semejante vampiro, ¿qué podía nacer sino una hembra disipadora, antojadiza, levantada de cascos?” En suma, el sustantivo “hembra” funcionaba entonces como perfecto sinónimo de “mujer”, en general de connotaciones neutras, sin contenido peyorativo o meliorativo salvo por el contexto; no obstante, era también poco usado, como reservado para enfatizar la distinción sexual; en *La desheredada* solo aparece 7 veces, frente a las 128 de “mujer” (frecuencia del mismo orden que las de “moza”, “muchacha”, o “vieja”, que ocurren 5, 15 y 15 veces respectivamente, y solo la última tiene invariablemente un sentido despectivo): tenía, pues, una connotación especial, pero no la mecánica, empobrecida y unilateral que posee en nuestros días para los oídos delicados.

En la clasificación de Poyatos, este cacareo de las mujeres-gallinas, al igual que la voz ronca, corresponde al control laríngeo, y lo mismo puede decirse de la acción de graznar, como en el siguiente ejemplo. Durante la batalla de los chicos, estos parecen gansos peleándose, y Galdós aprovecha este símil justamente para subrayar su brutalidad: “—¡Que le achuche, que le achuche!» —graznaron varios, arremolinándose. El *Majito* y *Colilla*, que así se llamaba el del carbonero, se sacudieron el primer golpe en los hombros” (153). Entre estos chicos del estrato social más bajo se encuentra también Mariano, el hermano de Isidora, que con sus maneras de hablar, más cercanas al gruñido que a otra cosa, delata su origen vulgar, que Galdós no parece tener medio mejor de describir sino retratándolo poco menos que como una bestia semisalvaje. Así lo presenta, por ejemplo, cuando se dirige a su hermana: “—Chica, chica, tú eres tonta —gruñó Mariano con su rudeza propia, exacerbada hasta el salvajismo. —Si no te callas, te pego” (250), o cuando habla con el litógrafo acerca de las personas que viven a costa del estado: “Mariano gruñía, dando a conocer, con bárbaro modo, su ardiente anhelo de ser sanguijuela” (334). Síntoma y efecto de una sociedad disfuncional, Mariano no puede sino conducirse de esa rústica manera. Su escasa educación (Mariano es analfabeto) es causa principal de que emprenda la vía de delincuencia, juntándose con el polémico *Gaitica*:

Una noche fue a pedir dinero a su hermana, y como esta no quisiese dárselo, se enfureció, trabáronse de palabras, asustóse ella, renegaron uno de otro, él le dijo algún vocablo malsonante, lloró Isidora, intervino con más celo que autoridad don José, y, por fin, el chico salió de la casa gruñendo así: —No me quieres dar nada. Pues me lo dará *Gaitica*... (372).

No se rige de otro modo cuando se trata de dinero; con el mismo salvajismo reacciona ante el fascinador metal: “Metiendo la mano en su bolsillo, sacó una peseta y la mostró al muchacho, cuyos ojos soñolientos se reanimaron de súbito, y alzó la mano hacia la moneda, diciendo con un gruñido: —*Pa m?*” (438).

En fin, merece la pena destacar la caracterización paralingüística de otro personaje, Juan Bou, cuyo apellido ya lo define —según la casi grotesca costumbre de Galdós—, pero cuya indisimulable bestialidad queda aún mejor y más cruelmente retratada mediante la descripción del esfuerzo inútil que ponía en dulcificar su tono de voz o modular su volumen, así como en adoptar ademanes que no hiriesen la sensibilidad de Isidora:

Movido de un galante respeto hacia Isidora, Bou violentaba su palabra para que no fuese áspera, y así, hablando del pueblo y de la liquidación social, usaba términos blandos y oraciones trabajosamente delicadas que salían de su boca, como los gorjeos de un buey que se propusiera ser émulo de los ruisñores. En esto se conocía la pasta de su corazón (377).

El esfuerzo que pone en hacerse más agradable a Isidora solo consigue caricaturizarlo ante sus ojos, volviéndoselo irremediabilmente repulsivo, por más bondades de carácter que pudiera reconocerle. Asimismo, le caracteriza otro llamativo diferenciador, su tos crónica; con cada ataque se le desfigura la cara, volviendo su aspecto grotesco, según la despreciativa descripción de Galdós:

Respiraba como el fuelle de una fragua, y siempre tenía tos; pero una tos tan bronca y sofocante que, cuando le daba el acceso, se quedaba mi hombre cabeceando y todo encendido; creeríase que iba a reventar, y el ojo rotatorio se le echaba fuera, mientras el apagado se escondía en lo más hondo de la órbita (323).

Esta descripción carga sobre el aspecto bestial, presentando a Juan Bou como un monstruo; y la imagen aún se vuelve más exageradamente repugnante, insoportablemente espectral, a través de la subjetiva mirada de Isidora.

Por último, volvemos a encontrar en el aspecto paralingüístico un énfasis claro en ese otro aspecto que ya hemos observado antes desde otro ángulo, la maquinización del hombre, diáfananamente presentada sobre todo en el ambiente de la fábrica donde trabaja Mariano, cuando le visita Isidora con su tía Encarnación: “Isidora le abrazó y le besó tiernamente, admirándose del desarrollo y esbeltez de su cuerpo, de la fuerza de sus brazos, y afligiéndose mucho al notar su cansancio, el sudor de su rostro encendido, la aspereza de sus manos, la fatiga de su respiración” (106). Mariano es un joven adolescente cuando se encuentra con Isidora. Pero el sudor, la aspereza de sus manos y sobre todo la respiración fatigada indican que trabaja muy duro para ser todavía un niño. Bravo-Villasante (1976:153) veía en Mariano la imagen de un hombre-huso; representa al hombre convertido en instrumento de la máquina que, recíprocamente, cobra vida y adquiere el papel de una persona —metáfora que inunda toda la literatura socialista del siglo:

El cáñamo se retorció con áspero gemir, enroscándose lentamente sobre sí mismo. Los hilos montaban unos sobre otros, quejándose de la torsión violenta, y en toda su magnitud rectilínea había un estremecimiento de cosa dolorida y martirizada que irritaba los nervios del espectador, cual si también, a través de las carnes, los conductores de la sensibilidad estuviesen sometidos a una torsión semejante. Isidora lo sentía de esta manera, porque era muy nerviosa, y solía ver en las formas y movimientos objetivos acciones y estremecimientos de su propia persona [...]; ¡Oh! La sogá era larga, la caverna parecía interminable. En lo obscuro,

aun se veía la cuerda blanca gimiendo, sola, tiesa, vibrante. Cuando las dos mujeres anduvieron un poco más, dejaron de ver la sogá; pero oyeron más fuerte el zumbá de la rueda acompañado de ligeros chirridos. Se adivinaba el roce del eje sobre los cojinetes mal engrasados y el estremecimiento de las transmisiones, de donde obtenían su girar las roldanas, en las cuales estaban atadas las sogas. Pero nada se podía ver (104-105).

El gemir del cáñamo y la dolorosa torsión de los hilos vienen a describir metafóricamente las terribles condiciones del trabajo soportado por los obreros, de cuya inhumana magnitud se da cuenta Isidora por una especial sensibilidad que consiste justamente en una simpatía con esos mortificados objetos y sus movimientos. Galdós aproxima así en tan densificadas frases ambos lados de la deshumanización: la personificación de los instrumentos y la cosificación de las personas; y aún le queda ánimo para juntar otras agobiantes prosopopeyas: la cuerda blanca que gime sola y vibrante, los chirridos y zumbidos de la rueda, y todo oculto a los ojos, solo revelado a la más penetrante inteligencia de los oídos... Estos objetos personifican al pobre Mariano, porque de hecho lo sustituyen (desplazándolo, robándole la vida que debería vivir como niño): a tan tierna edad ya se ve reducido a un apéndice de las máquinas, que además, y de modo general, representan la permanente amenaza de remplazar a los obreros como fuerza del trabajo.

### 5.5.2.3. *Diferenciadores*

Entre los diferenciadores más representativos en *La desheredada* figuran la risa, el llanto, el suspiro y el grito. Trataremos aquí solo de los tres primeros, ya que el grito ha sido estudiado como parte de las manifestaciones de volumen alto en la categoría de las cualidades primarias.

La risa es sin duda el diferenciador más descollante en la novela. Y también, por cierto, el más híbrido: los hechos que en cada caso la motivan son muy diversos, y no todos sugieren alegría. Naturalmente, el tiempo que Isidora pasa con su amigo Miquis al principio de la historia es periodo de felicidad, y sus risas son sinceras. En la destacable escena del parque en que Miquis asusta a Isidora con una rama diciendo que es la mano de un muerto, ambos ríen de la broma y del susto que ella se lleva:

Miquis se echó a reír, y como si tuviera gusto en despoetizar la hermosa situación en que ambos se encontraban, dijo de improviso: —Isidora, ayer he estado trabajando en el anfiteatro con el Dr. Martín Alonso desde las dos hasta las cinco. Éramos tres alumnos. Le ayudábamos a hacer la autopsia de un viejo que murió de corazón. ¡Si vieras, chica!... Cuando el doctor no estaba allí, cogíamos uno de los brazos del muerto, y ¡zas!, nos pegábamos bofetadas unos a otros... Isidora dio un grito [...] Isidora daba un chillido; después reían los dos (119).

Ambos son jóvenes, y Miquis además tiene un gran sentido de humor. Es de lo más natural entonces que abunden las escenas que revelan la buena sintonía entre ambos. Cuando están viendo las fieras en el parque, Miquis no para de bromear: “Ambos se detuvieron mirándose entre risas. —Si no me das un abrazo me meto en la jaula del león... Quiero que me almuerce. O tu amor o el suicidio” (124), o “—¿Quieres ver al oso? Aquí me tienes. — Sí que lo eres —dijo Isidora riendo con toda su alma” (125). En el primero de estos ejemplos se presenta ya un momento de tensión sexual con la broma de un dilema-chantaje; el propósito de abrazarla es explícito; aunque envuelto en broma verbal, el acercamiento corporal a Isidora obedece a un verdadero impulso erótico, y el aire jocoso y las risas no están sino para ayudar a la naturaleza a cumplir sus fines.

Por otro lado, la falta de educación de Isidora no es cosa que Miquis pueda ignorar por el motivo que sea, de modo que muchas veces sus risas son maliciosas, a costa de su incultura. Aun sin faltarle el cariño, su ironía se dirige contra ella, que no se da cuenta del sentido del juego con que Miquis se distrae. Por ejemplo, cuando están mirando a los animales, Isidora cae en la cuenta de que semejante espectáculo no es digno de la nobleza, así que decide marcharse, gesto que motiva la delicada burla de Miquis: “—Esto no es para mí —dijo Isidora con remilgo. —¡Impertinencia, tienes nombre de mujer! —exclamó el estudiante, a un tiempo riendo y mascando—. ¡Descontentadiza, exigente!” (127).

Durante la escena de la pelea de los chicos, la risa funciona como una muestra de valentía que disimula el verdadero dolor, la tristeza o la vergüenza. Este comportamiento equívoco procede de la misma confusión que los chicos sienten, de la indefinición de su condición vital: ¿Ya son hombres adultos y valientes que no lloran o todavía se pueden permitir el lujo de llorar, porque no son más que chiquillos de diez años? En la escena donde el *Majito* acude a Mariano para vengarse del ladrón de *Zarapicos*, este muestra su bravura mediante una risa exagerada: “En vez de llorar, el desvergonzado *Zarapicos* se echó a reír como un sátiro” (159). Podemos decir, con Poyatos, que este tipo de *risa satírica* es “producto del orgullo [...] acompañada de un gesto despreciativo, irónico, sarcástico más o menos complejo” (1994b:97). La misma contradictoria actitud se aprecia luego en Mariano cuando *Zarapicos* le muerde el dedo; la reacción del muchacho, turbado por los sentimientos encontrados de humillación y coraje, es demencial y exagerada: “Al mismo tiempo reía y lloraba. *Pecado* se cegó; no veía nada; llevó la mano a la cuerda que sujetaba sus calzones a la

cintura. La última injuria que cambiaron fue referente a sus respectivas madres” (160). Mariano saca el cortaplumas y lo clava en el vientre de su oponente, en un acto de feroz e inconcebible venganza por el dedo mordido (en el fondo, no ya por el dolor fisiológico ni por esa ofensa en concreto, sino por el agudo sentimiento de vergüenza que el lector ya percibe como el resultado de una larga acumulación de sinsabores). Esta horrorosa brutalidad de Mariano casi no nos sorprende, sino que la juzgamos acorde con su falta de educación y producto inevitable de la influencia del medio.

Su estupidez y salvajismo se reflejan también a través de su risa necia, como por ejemplo en la escena donde le hace una de las suyas a su hermana:

—¡Eh!, ya me has revuelto todo —dijo Isidora al entrar de la calle—. ¡Jesús, qué desorden! Mira, te voy a pegar. Mariano reía. —¿Y qué has escrito aquí? *Mariano Rufete, alias Pecado...* ¿Qué es eso de *Pecado*? ¡Como yo vuelva a oírte dándote a ti mismo esos apodos...! —Como los toreros —observó estúpidamente Mariano sin cesar de reír (246).

Su broma y la reacción de enfado de su hermana le parecen graciosas, así que decide provocarla más enseñándole su puño cerrado donde esconde unos diamantes falsos que le ha robado y que se propone empeñar: “Mariano se puso de un salto en la puerta, siempre con el puño cerrado. Riendo como un desvergonzado bruto, dijo a su hermana: —Abur, chica” (256). Reír como un bruto, pegar un salto hacia la puerta: son escuetas indicaciones de sus maneras que subrayan su salvajismo y animalidad. La reacción de Isidora al comportamiento de su hermano es también una mezcla de sentimientos encontrados; aunque le duele que su propio hermano le robe, y especialmente esos pendientes, decide tomárselo de broma y se echa a reír: “Isidora se quedó yerta; pero como el mostrar enfado por aquel ultraje habría sido ocasión de que entrara más en malicia el chico, harto malicioso ya, fingió tomar a broma el caso, aunque le destrozaba el alma, y se echó a reír” (257). Esta risa fingida es como la amarga venganza de aquellas ya lejanas, espontáneas, naturales y felices risas soltadas con Miquis.

Los siguientes ejemplos de risas también tienen motivaciones muy distintas. Isidora, que se ve a escondidas con su amante Joaquín, habla mal de su actual protector Botín y se ríe a sus expensas desacreditándole ante Joaquín:

Yo me río de él, no lo puedo remediar. (*Ríe.*) Cuidado que es feo, ¿no es verdad? [...] Cuando el bigote se le desengoma y la barba negra y cana se le desordena, parece un escobillón inglés. (*Ríe.*) Las manos las tiene bonitas... sin duda es de contar tantos billetes de Banco... [...] «[...]

Y una vez que estés casada te daré un estanco.» ¡Un estanco! (*Riendo con estrépito.*) Ese animal no sé qué se figura... (350-351).

En esta escena Isidora muestra todo su desprecio hacia su protector, pero su conducta es para el lector señal inequívoca de haber perdido toda moral, ya que se deja mantener y tocar por un ser al que odia. Su falsedad y debilidad moral también se muestran claramente en otra escena, en la que visita a su amigo Miquis y, ocultando su malestar por haber perdido la atención que este antes le deparaba, finge que se alegra ante la noticia de su boda: “Isidora, turbada y nerviosa, varió la conversación y fingió ganas de reír. —¡Ah!, me han dicho que te casas. ¿Es verdad?” (367).

Nos hemos ocupado ya del litógrafo catalán Juan Bou, quien no solo aparece directamente descrito por el autor, sino sobre todo a través de las palabras de Isidora, que no duda en exagerar toda nota negativa de su pretendiente, retratándole como un gran buey de carga, torpe y bruto. En particular, su manera de reír es muy acorde con estas descripciones. En la escena donde Bou visita el palacio junto a Isidora, su comportamiento irrita tanto a Isidora que después de aquello no quiere verlo nunca más. Bou expresa su desprecio a toda la nobleza por vivir a costa de los humildes, y esto toca a Isidora como si hablase mal de ella misma; y es admirable el modo en que Galdós nos trasmite las actitudes de ambos, sin simpatía por ninguno de ellos:

«¿No piensa usted como yo?», y andando de un lado para otro, se tiraba con violencia en sillas y sofás para probar su blandura, se arrodillaba en el cojín de un reclinatorio, daba vueltas alrededor de un biombo, se reía como un salvaje, ponía el dedo en los bronce, acariciaba las mejillas de las ninfas doradas, decía chicoleos a las damas retratadas, y siempre que iba de una sala a otra, daba fuertes golpes con su bastón sobre el piso, como deseando que también la alfombra recibiese, con el lenguaje de los palos, la expresión contundente de la ira del pueblo... (381).

La novela nos ofrece otro interesante ejemplo de risa, el de la suscitada al ponerse alguien en ridículo ante un grupo de personas. Se trata del episodio en que don José Relimpio bebe champagne y, ya borracho, se decide a retar al enorme Juan Bou a duelo por el amor de Isidora, su ahijada. La escena es realmente grotesca, o como mínimo quijotesca, aunque sea solo por la simple complejión biotipológica de don José, viejo, pequeño y débil:

Era tan flojo de cerebro, que en cuanto bebía dos copas se ponía perdido, y he aquí que al probar el Champagne, el buen tenedor de libros, después de haber dado varias pruebas de no ser dueño de sus ideas, se dirigió a Juan Bou y con lengua solemne aunque torpe, le dijo: —¡Caballero, usted me dará una satisfacción, o me verá obligado a llevar la cuestión a un terreno...! Todos prorrumpieron en risas. Exacerbado con ellas el humor pendenciero de don

José, se puso éste como la grana, y uniendo el gesto impetuoso a la dicción enfática, añadió: —Porque usted se empeña en mancillar el honor de una joven de altísima familia, y yo no permito, ¿lo entiende usted?, no permito... ¡yo que soy su segundo padre...! (411-412).

Cerraremos esta sección sobre la risa con tres ejemplos de risa peculiar de la protagonista hacia el final de la novela. El primero se nos presenta en un sueño de Isidora en que aparece Joaquín en medio de una orgía:

Por delante de la mesa se paseaba una sombra andrajosa: era ella, Isidora. Todos la miraban y prorrumpían en carcajadas. Ella se reía también; pero, ¡cosa rara!, se reía de hambre. La debilidad contraía sus músculos haciéndola reír... y por aquí seguía de disparate en disparate hasta que despertaba y volvía al tormento de la realidad, no menos cruel que el de los sueños (436).

Si se tiene inclinación al simbolismo, el sueño puede sugerir la ligera e inconsciente inquietud de Isidora por hacer el ridículo con su pretensión de convertirse en marquesa. Pero es indisimulable el fisiologismo o positivismo de Galdós: la risa del sueño la provoca el hambre, que no es meramente un hambre hipotética, onírica, sino una muy real que vuelve a percibir en cuanto se despierta.

Cuando don José se preocupa por la salud de Isidora, esta le desprecia esa atención echándose a reír desvergonzadamente, negando absurdamente su decaimiento como si se tratase de una ofensa: “—¿Enferma yo? —dijo Isidora echándose a reír con descaro—. Usted sí que lo está, de la cabeza, lo mismo que ese tonto de Miquis. Yo estoy buena y sana” (496). Isidora no puede reconocer que la principal culpa de sus tribulaciones se halla en su propia cabeza; en vez de ello, protesta que son los demás quienes se han vuelto locos. Y de nuevo nos volvemos a encontrar con el mesurado tratamiento, más propiamente realista que simplemente naturalista, que Galdós da a sus caracteres, huyendo de la exageración. En la escena en que don José le ofrece su apellido y su protección, nos muestra el poso de bondad que aún queda en Isidora, que en esta ocasión reprime su risa, para no herir los sentimientos del pobre anciano: “Por lástima del pobre viejo no se echó a reír Isidora con el desenfado que había adquirido últimamente. En la pérdida de tantas nobles cualidades conservaba algo de piedad” (498). Tras este último destello de humana dignidad, se despide de su padrino y sale a la calle en busca de los primeros clientes.

El llanto se presenta en *La desheredada* en los episodios de mayor tensión emocional, que se incrementan sensiblemente hacia el final de la historia. Isidora ya aparece afligida al inicio de la novela, cuando en la visita al manicomio habla de su familia, y en particular de



su padre: “—Mi madre murió en aquellos días —prosiguió Isidora, casi completamente ahogada por el llanto” (85). A Galdós le basta esta sencilla expresión, “casi completamente ahogada por el llanto”, para sugerir con precisión la intensidad de su pena. Lo mismo en este otro ejemplo: “Desde la mitad de esta relación, ya tenía Isidora que beberse las lágrimas entre palabra y palabra” (85). La sobriedad de esa observación de orden paralingüístico, la espontánea y común expresión “beberse las lágrimas”, logra sugerir tan condensada como exactamente lo que de otro modo requeriría una explicación prolija: Isidora siente un natural alivio por la simple oportunidad de confesar su gran aflicción a otro y llorar.

Dirijamos ahora nuestra atención a la escena del capítulo VI en que los chicos pelean jugando a la guerra: por la severidad del juego y sus lastimosas consecuencias podríamos decir que han dejado de ser niños para convertirse en delincuentes adolescentes. Pero no se han podido borrar de un plumazo todos los síntomas de la infancia; algunos indicios nos recuerdan que aún son niños; por ejemplo, la escena en que, llorando, el *Majito* se queja a Mariano de que le han robado el sombrero del general Prim, delatando infantilmente a sus compañeros:

El *Majito* había salido a su encuentro. *Pecado* era para él más que un amigo, un protector, un maestro amado. Al verle, todo aquel valor homérico de que dio pruebas en la altura, se trocó en llanto de desconsuelo, cosa natural en chicos, cuya rabia se deshíela en lágrimas, y haciendo pucheritos que desfiguraban su hermosura, exclamó: —Picos... mi sombrero... Yo soy *Plim* (159).

Pese a la descorazonadora brutalidad de la pelea, cuando Mariano apuñala a *Zarapicos* los chicos vuelven a actuar como niños y se echan a llorar ante la perspectiva, fácilmente intuible para ellos, de que este suceso les traerá desagradables consecuencias: “Al principio no comprendían la realidad abominable del hecho. Cuando la comprendieron, los unos echaron a correr llevados de un compasivo horror; los otros rompieron a llorar con ese clamor intenso, sonoro, dolorido, que indica en ellos la intuición de las grandes desdichas” (161). Galdós amalgama en un equilibrio realista la mezcla de brutalidad e inocencia con que los niños actúan: no disimula el horrible salvajismo de los niños, equiparable a la conducta más vesánica que podríamos encontrar en un adulto (apuñalar a alguien no es precisamente cosa de niños), pero por otro lado describe con triste dulzura su pueril ingenuidad, pues al fin y al cabo, por más que su medio los haya corrompido, no dejan de ser niños de 10 años.

Como es natural, los llantos más frecuentes son los de la protagonista, y lógicamente a causa de la insalvable distancia que separa sus sueños de la cruel realidad con la que no pueden ser conciliados. Esa ilusión es una de las verdaderas causas de su miseria, fuente de frustraciones sin cuento, que acaban a menudo y naturalmente en el llanto. Entre las experiencias más amargas que le hacen sufrir la contradicción entre el ideal y la verdad se halla esa en que Melchor, el hijo de don Relimpio, se aprovecha de ella en El Escorial, con la cruel enseñanza de que la amabilidad de los hombres es pura apariencia, lo más alejado de la verdadera generosidad.

La mayoría de los ejemplos en que aparece Isidora llorando son de esta misma índole: su causa inmediata y última es la falta de dinero y la consiguiente frustración de no poder elevarse por encima de la clase social en que ha nacido. Cuando Mariano pronuncia en voz alta lo que Isidora piensa por dentro, sus palabras la hacen llorar: “—Ellos nos han quitado lo que es nuestro, ¿verdad, hermana? Isidora rompió a llorar. —Sí, sí, sí —dijo entre lágrimas y sollozos—. Picardía tras picardía, nos han quitado nuestro derecho, es decir, nos lo han negado...” (441). Estas palabras de Mariano, cuyo eco percibimos en el título mismo de la novela, ofrecen el perfecto trasunto del drama interior, subjetivo, que como ilusión es sin embargo, al mismo tiempo, el sentido de la historia objetiva: tanto Isidora como él son los desheredados de Aransis, las víctimas de una gran injusticia que el destino ha cometido contra ellos.

Hemos subrayado varias veces la contumacia casi heroica —si no también grotesca— de Isidora frente a todo mentís a su sueño, venga de donde venga. Observemos también que esa fortaleza de la obstinación va acompañada de la debilidad de la frustración, que se expresa en el llanto. Cuando Isidora insiste en el parecido con un retrato de su supuesta madre, cosa que su abogado Muñoz y Nones no sabe reconocer, su enojo la hace llorar de nuevo: “El cabello... efectivamente. En los ojos hay algo... pero no, no es tal la semejanza que pueda inducir a suponer parentesco. Isidora no pudo contener su dolor. Se echó a llorar” (458). Isidora no concibe peor ofensa que la de negarle sus orígenes nobles; nada la puede lastimar más, según sus propias palabras: “Mejor es soñar que ver” (418).

En fin, el último diferenciador representativo en *La desheredada* que nos queda por analizar es el de los suspiros, del mismo modo vinculado a la pena. Los motivos concretos por los que suspira la protagonista son muy variados a lo largo de la narración. Al principio Isidora sufre por su padre, y cuando relata toda su desafortunada vida al loco Canencia

encuentra en él un alivio a su sufrimiento: “Pero como su ánimo no estaba para vanidades, fijó toda su atención en las palabras consoladoras que había oído, contestando a ellas con una mirada y un hondísimo suspiro” (80). El superlativo “hondísimo” basta para precisar la justa medida de la pesadumbre de Isidora, que entabla una conversación con quien se cree un sacerdote, y entrecortando la breve historia de su familia no deja de lanzar suspiros: “Isidora dio otro suspiro. Grandísimo consuelo le infundían las palabras sensatas y filosóficas de aquel bondadoso sujeto, a quien desde entonces tuvo por sacerdote” (81). Durante la conversación con el anciano, Isidora se siente mejor, pero su pena no parece tener fondo, y vuelve a suspirar de nuevo: “Reflexionaba Isidora en aquellas sabias palabras, fijos los ojos en las rayas de la estera de cordoncillo; pero su pena y la situación en que estaba la reclamaron, y volvió a suspirar y a asombrarse de que el Director tardase tanto” (87).

Isidora suspira, pues, al contemplar en conjunto su desdichada fortuna; enseguida se hace consciente, como lo haría cualquiera con el padre muerto, sin trabajo y teniendo que cuidar de su hermano pequeño, de la necesidad de conseguir medios de sustento, aunque, al contrario que cualquier otra persona razonable, ni se le ocurre que eso pase por buscarse un trabajo. De modo que también habrá de suspirar por cada contratiempo que esa holgazanería le depare. La falta de dinero se vuelve su preocupación más urgente, presente a lo largo de toda la novela: “No debían de ser ciertamente billetes de Banco, porque Isidora, al volver de cada hoja, daba un suspiro y ponía cara de mal humor” (306); y “—He pagado mis deudas y tapado la boca al procurador —dijo Isidora a su padrino la noche del último día de liquidación—. Estoy tranquila. Me queda esto. Dio un gran suspiro mostrando un papel donde había varias monedas y un sucio billete de Banco” (311).

Ya conocemos su único modo de conseguir dinero: mantenida temporariamente por sus amantes. Para Isidora esto significa perder algo de su honradez, pero no se culpa a sí misma, sino a su supuesta familia de Aransis que no la reconoce: “¡Ah!, mi familia —añadió, suspirando otra vez...—. ¡Si me hubieran acogido con amor, no habría dado yo un mal paso! Mi familia tiene la culpa, ¿no es verdad, padrino?” (312). Culpa, pues, de su “mal paso” a la marquesa de Aransis, y ahora debe soportar las excentricidades de sus amantes, como Botín, de quien habla de este modo a su amante secreto Joaquín: “Si me canso, me llama «fría, pedazo de mármol». Me toma cuenta del respirar, y si doy un suspiro, ¡ay Dios mío!, ya está armada la tempestad. ¡Y cómo me agobia!” (350). Evidentemente, Isidora alude a los suspiros de un modo intrascendente, sin la dramática significación que la palabra tiene cuando

la usa el narrador. La protagonista *suspira* realmente no en ese sentido irrelevante que no es más que una *façon de parler*, sino, por ejemplo, cuando no tiene ningún amante que la mantenga y se ve obligada empeñar sus cosas: “Por cada objeto que no tenía, Isidora echaba a volar media docena de suspiros, encargados de transmitir su desconsuelo a las insondables esferas de lo pasado” (365). El suspiro, este suspiro real, patético, que es verdadera lamentación (“quejido”, en el castizo español de Galdós), se convierte en palmaria patología: “Isidora llenó el despacho con un suspiro. Era el quejido de su enfermedad, ya extendida y profunda” (388).

Recordemos lo que dice Isidora al principio de la novela, cuando habla de su padre con Canencia: “—¡Y si viera usted qué bueno ha sido siempre! ¡Cuánto nos quería! No tenía más que un defecto, y es que nunca se contentaba con su suerte, sino que aspiraba a más, a más” (82). Sin saberlo, aquel día en Leganés estaba Isidora, al referirse a su padre, trazando el perfecto trasunto de su propio destino. Isidora sufrirá por vivir en continua contradicción, como le ocurre a cualquiera que sufra semejante pérdida de realidad (o que no la sufra por completo, hasta hacer desaparecer completamente del mundo de sus impresiones hasta las más ínfimas indicaciones de miseria). Pero aún sufre más su protector y padrino, don José Relimpio, que asume en esta historia el papel de un mártir que se sacrifica por el bien de su patrón, a saber, la propia Isidora. Ella no es plenamente consciente de los tiernos sentimientos de su padrino, así que lo utiliza para diferentes asuntos que no podrían ser más mortificantes para él, entre ellos el de llevar cartas a su amante Joaquín; don José sufre en silencio, porque la ama, y su tortura también se expresa en suspiros: “Don José dio un gran suspiro. Puso la cara más desconsolada y agoniosa del mundo, la cara que pondría toda persona a quien se obligara a beber un vaso de vinagre” (340).

La obsesión de don José por Isidora y el sufrimiento que le causa verla cada vez escaparse con un amante le conducen a la bebida. Un día en que Isidora le encuentra borracho, este le confiesa que tuvo que defender su honor: “—¡Hurí, hurí... nadie osará ya mancillar tu blancura! Los dragones todos fueron vencidos por el fuerte brazo de tu caballero, a quien perteneces y que te pertenece”. Estas quijotescas palabras son como el broche de la ridiculez del viejo iluso. Es el cuadro de un alma rendida, agotada, a la que no le más que la perpetua vaciedad del suspiro y la vergüenza. Después de una breve pérdida de conocimiento causada por su embriaguez, don José reacciona así: “Anunciado por un suspiro, reapareció en

la persona de don José el conocimiento de sí mismo. Abrió el viejo los ojos, suspiró más, y al ver a Isidora y hacerse cargo de su situación, se avergonzó un poco” (476).

Queda claro que la pena por la que no para de suspirar don José solo obedece a una única causa: Isidora. Y hacia el final de la novela, cuando Isidora sufre un lamentable cambio por la mala influencia de su último amante *Gaitica*, don José aún se angustia aún más ante la triste perspectiva: “Don José suspiraba a cada instante; iba y venía sin cesar de una parte a otra de la casa con gran desasosiego. Por la tarde, cuando Miquis, después de su tercera visita, se retiraba, don José cuchicheó con él en la escalera” (494). Le cuenta al médico que Isidora quiere hacer trato con una mujer de dudosa procedencia, que va a facilitar a su ahijada la inserción en el mundo de la prostitución. Desesperado, el padrino actúa según le dicta un ridículo impulso romántico, ofreciéndose él mismo como un posible marido para Isidora, sin que en la escena pueda sobrar en nuevo suspiro: “Echó don José un gran suspiro y tras él estas palabras: —Ha sido una tontería que te ofrezca la mano y el nombre de un viejo caduco. Tú no puedes vivir sin amor. ¿Cómo habías de quererme a mí, que sólo tengo juventud en el corazón?...” (498).

Un último suspiro echa don José cuando, ya sin poder más, el médico Miquis le hace tumbarse en el sofá; se está muriendo lentamente, llevándose a la tumba la pesadumbre de no haber sabido proteger a su ahijada de su aciago final:

Con un poco de trabajo transportaron a Relimpio al sofá, donde le tendieron, y él entonces entreabrió los ojos y los labios echando una mirada y un suspiro sobre el mundo, de que se alejaba para siempre. La notabilísima alteración de las facciones del anciano alarmó a Miquis, el cual respondía con muda expresión de desconuelo a las apremiantes interrogaciones de Emilia (501).

#### 5.5.2.4. *Alternantes*

Entre los alternantes más representativos en la novela hallamos los silencios. Rosa Mateu advierte el enorme valor mimético que posee la indicación de los silencios en un texto literario, a la que se refiere como “intento del lenguaje de corresponderse con la realidad, sea física o mental” (Mateu, 2001:43). Es casi una exigencia ineludible de toda literatura realista que también sus ficticios personajes duden en ocasiones qué decir, no encuentren palabras y las replacen espontáneamente con algún simple ademán. Para representar el silencio, Galdós se sirve de diversos recursos lingüísticos: numerosos sinónimos que asumen de hecho la función de un signo (en el sentido de Poyatos), puntos suspensivos o un

guion largo que expresan silencios voluntarios o impuestos, o como signo cero, “por su ausencia, quedarse callado deliberadamente, cuando queremos evitar a decir algo, pose estática de expectación o emoción” (Poyatos, 1994a:177).

Ante todo, debemos distinguir entre los silencios ambientales y los silencios comunicativos. Los primeros son aquellos en que no es especialmente significativa la ausencia o interrupción de la palabra pronunciada, sino la de cualquier clase de ruido. Surge inmediatamente la cuestión, retórica solo en apariencia, que Mateu se plantea siguiendo una sugerencia de Guillermo Sucre (1985) si el silencio, este silencio ambiental,<sup>32</sup> “es algo en sí mismo o su naturaleza consiste simplemente en la ausencia de otra cosa” (Mateu, 2001:45).

Concebir el silencio como un ser en sí, una entidad (un *tantum*, podríamos decir), y no como una ausencia, solo es posible cuando tal silencio adquiere un carácter y una significación no dados como simple desaparición del sonido, sino en función de otras circunstancias en que se produce. Con cierto riesgo de equívoco, puede hablarse aquí de un silencio *positivo* (o *sustantivo*, si se quiere). Pero hay otro sentido, más relevante en nuestro contexto, en el que cabe hablar de un silencio de carácter positivo o negativo: admitida la sustantividad del silencio —su concreta significación circunstancial, y no meramente su abs-

---

<sup>32</sup> No carece de sentido plantearse la misma cuestión respecto al silencio comunicativo, pero es en este caso mucho más trivial, y se formularía poco más o menos en los términos en que la planteaba Jaworski (1993), a saber, si el silencio es la antítesis de la comunicación, o bien otro modo de intercambiar información. Aun dejando de lado el silencio pautado, convencionalizado, ritualizado, en fin, convertido en signo, que *a fortiori* tiene significado por sí solo, el silencio comunicativo casi siempre tiene un valor sustantivo: “silence can mean virtually anything—anything that can be said verbally at least” (Knapp, 1980:224). La pausa en una conversación oral, qué duda cabe, es también físicamente una ausencia de sonido —o una mitigación, en relación a todo el ruido ambiente—, pero vale esencialmente como un hiato en el contenido ideológico, de manera que siempre adquiere su sentido de ese contenido interrumpido (y por supuesto de las múltiples maneras y circunstancias en que se interrumpe). Hasta cierto punto, el ejemplo del silencio que sigue a una audición musical es de orden ambiental; sin embargo adquiere una significación por relación a la música, y no a cualquier otro sonido ambiente; y por supuesto el silencio genuinamente musical, el que forma parte de la composición (pausas, contratiempos), es formalmente de la misma índole que el comunicativo. Tratándose del mundo antropológico, modelado por el lenguaje, y no del escenario puramente natural, parecería imposible que el silencio escapase a la tiranía del significado; sin demasiada resistencia admitimos que el silencio no es una simple carencia, sino que forma parte siempre de lo que se comunica: “...como el escritor se ha lanzado al universo del lenguaje, no puede ya simular jamás que no sabe hablar; si se entra en el universo de los significados, ya no hay modo de salir de él; puede dejarse a las palabras que se organicen libremente: formarán frases, y cada frase contiene el lenguaje entero y remite a todo el universo; el mismo silencio se define respecto a las palabras, como la pausa, en música, recibe su sentido de los grupos de notas que la rodean. Este silencio es un momento del lenguaje; callarse no es quedarse mudo, sino negarse a hablar, es decir, hablar todavía” (Sartre, 1952:54). Quizá solo nos hemos olvidado de los idiotas al asegurar tal cosa (como en el caso del silencio de Mariano, comentado más abajo); pero el hecho de que el silencio de un idiota no signifique nada es irrelevante, porque la ausencia de sentido de su silencio es afín a la ausencia de sentido de su discurso.

tracto e indiferente carácter de ausencia de sonido—, podemos caracterizarlo como positivo o negativo según su valor antropológico, es decir en función de que su carácter y efecto sean agradables o molestos, inquietantes o confortadores, siniestros o benignos, lúgubres o deleitosos, etc. Es sobre todo esta distinción la que adquiere relieve en el acopio paralingüístico que examinamos.

Los siguientes ejemplos, además de contribuir a resolver el citado problema en el sentido de una definición sustantiva del silencio, nos ofrecen esta variedad de su sentido psicológico. En la escena en el despacho del director del manicomio de Leganés, donde la protagonista queda a la espera de este, el silencio de la sala se describe poco menos que como un bálsamo contra la horrisona y atroz vida del centro:

Como en el despacho aquel reinaban el silencio y la calma; como en el pasar y repasar del anciano escribiente había algo de oscilación de péndulo; como, además, del propio interior de Isidora se derivaba una dulce somnolencia que aletargaba su dolor, la joven se entretuvo, pues, un ratito contemplando la habitación [...] ;Qué silencio tan hondo y suave se aposentaba en la sosegada estancia, y cómo se sentía el ambiente puro del campo! Solo cuando se abría la puerta entraba un eco lejano y horripilante de risas y gritos que no eran como los gritos y risas del mundo (87-88).

Este silencio ambiental funciona como signo cero y, tratándose de un silencio natural y apacible, hay que considerarlo, en la terminología de Poyatos, un silencio positivo. Por descontado, no puede ser absoluto; durante este silencio se pueden escuchar otros sonidos que no son significativos, como el caminar oscilante del anciano presente en el despacho. Son esos ruidos ambientales mínimos o mitigados los que, por contraste, realzan el mismo silencio, el que reclama nuestra atención, el que verdaderamente se siente; y nuevamente por contraste este silencio se advierte justamente cuando se deja de sentir, cuando otro fenómeno rompe esa calma que reina en la habitación, en este caso el ruido de los peculiares gritos que llega desde el exterior cuando la puerta se abre. Es difícil insinuar con tan pocas palabras mayor cantidad de contrastes sonoros ambientales.

Un silencio con valor negativo emerge en la escena donde Isidora confiesa a Juan Bou que está enamorada de otro hombre y por lo tanto el amor entre ellos dos es del todo imposible. Se produce un silencio incómodo, que Galdós opone dramáticamente, mediante una impresionante metáfora, a lo que mientras tanto ocurre en el alma del litógrafo catalán, despojado de su última esperanza:

Y como se desgaja la peña del monte y rodando cae al llano y aplasta y destruye cuanto encuentra, hasta que para y queda inerte otra vez, rodeado de muerte y silencio, así se desprendió del alma de Juan Bou su esperanza: rodó, hizo estrago, produjo cólera y despecho; pero bien pronto todo quedó en atonía dolorosa y muda (385).

Durante el episodio del insomnio Isidora percibe conscientemente el silencio de la noche como parte del espectáculo nocturno que inspira sus pensamientos: “¡Qué silencio en la casa! Me volveré de este otro lado... ¡Oh!, ¡qué calor tengo! Me deslizaré a esta otra parte que está más fresca” (215–216). También aquí hay un realce por contraste: el silencio de la noche se contrapone a la ruidosa y pesada marcha de los pensamientos en su cabeza.

Encontramos otros ejemplos singulares en la visita al palacio de Aransis. El motivo del silencio adquiere variados matices, e incluso se eleva hasta la prosopopeya. Se trata de un sitio medio abandonado, lóbrego y triste, como se desprende diáfananamente de las descripciones: “Desde el 63 todo estaba cerrado allí; sólo se abría los días de limpieza. La casa tenía por habitantes el silencio, que se aposentaba en las alcobas, entre luengas colgaduras hechas a imagen del sueño, y la obscuridad se agasajaba en las anchas estancias” (197). El silencio es su único huésped: no solo es una ingeniosa manera de describir el abandono, sino que la frase, por inesperada, produce una fuerte impresión mimética, y en lugar de desorientarnos por su índole paradójica, nos sugiere muy vívidamente la experiencia real de estar contemplando ese vetusto y solitario lugar.

En el siguiente ejemplo el silencio no significa en esencia algo distinto, pero su relación de oposición con el sonido aparece invertida respecto al caso habitual: en lugar de presentarse el silencio como lo que interrumpe el sonido, sucede al revés. Esto es posible porque el sonido de que en este caso se trata es música, que naturalmente no puede considerarse un fenómeno ambiental ni permanente ni aun frecuente. El silencio entonces no *irrumpe* en el continuum del sonido, sino que más bien *regresa* como soberano; la música se apaga como si hubiese sido una efímera trasgresión de esa normalidad que es el silencio: “Dejó de oírse la voz inefable del piano, y Beethoven, con su mundo de sentimientos y de formas, desapareció en el silencio como una viva luz tragada por las tinieblas” (206). Esta inversión de los valores silencio y sonido como medios que definen lo pasajero y lo habitual vale por una auténtica apología de la música: el mundo es ruido de ordinario, de modo que los silencios resultan interesantes por contraste, y a menudo incluso agradables, pero frente a



ese fenómeno sublime que es la música, el mundo es silencio, más aún: si el silencio es ausencia de ruido, el ruido mismo junto con el silencio no son sino ausencia de música.<sup>33</sup>

El silencio del palacio de Aransis no se circunscribe a su interior, sino que se disemina a su alrededor: “En tanto don José miraba al Palacio, tratando de adivinar lo que en su interior ocurría; mas nada revelaba el coloso en su muda faz de piedra. En ningún balcón se veía luz. Todo estaba cerrado y sombrío como el disimulo que precede a las grandes resoluciones” (273). La “muda faz de piedra” —sencilla y eficaz fórmula que combina lo auditivo, lo visual y lo tangible— es como el anuncio exterior del invasivo silencio que reina en las habitaciones del palacio, y al mismo tiempo sugiere el modo en que el semblante de la marquesa refleja su desolación interior, su irreducible aflicción por la pérdida de su hija.

También los silencios comunicativos pueden adquirir diferentes valores según el contexto en que se produce la interacción entre los interlocutores y, por supuesto, según el contenido de sus conversaciones. Al abordar estos otros motivos advertimos en primer lugar la gran fecundidad de los recursos con que Galdós los trasmite. El verbo más frecuente es “callar”, y un especial relieve adquiere la acción de *hacer callar* a alguien. Aunque se expresen por el mismo verbo, los motivos y modos de callar son de lo más variado, como podemos comprobar con un par de ejemplos, la escena en que Isidora se encuentra con Miquis y ambos se quedan en silencio: “Sentados uno junto a otro, callaron largo rato, él contemplativo, dolorida ella” (93), y la escena en que la misma visita el lugar de trabajo de Mariano, acompañada de su tía Encarnación: “Y en efecto, la rueda volvió a tomar su aire primero, su paso natural. Las dos mujeres callaron, consternada y atónita la joven, aburrida la vieja” (106).

Pero la diversidad de circunstancias y motivos del quedarse callado o el hacer callar no nos impide atribuir a estas acciones un sentido más frecuente, general o común, a saber:

---

<sup>33</sup> Salvo, claro está, el silencio propiamente musical, incluyendo ese breve instante que sigue al final de toda audición y que funciona como un marco o remache imprescindible: basta pensar en lo irritante que resulta privarnos de esa breve pausa, como cuando un sonido o ruido cualquiera (incluso otra melodía) viene a suceder sin interrupción.

Dicho sea de paso, Galdós expresa de otros modos su vivo interés por la música. Baste este ejemplo, en el que procura caracterizar mediante metáforas y lenguaje metamusical no el silencio, sino la sonoridad misma del piano que toca el nieto de la marquesa de Aransis: “Estrofa amorosa, impregnada de candor pastoril, aparecía luego, y después el festivo rondó, erizado de dificultades, con extravagancias de juglar y esfuerzos de gimnasta. Enmascarándose festivamente, agitaba cascabeles. Se subía, con gestos risibles, a las más agudas notas de la escala, como sube el mono por una percha; descendía de un brinco al pozo de los acordes graves, donde simulaba refunfuños de viejo y groserías de fraile. Se arrastraba doliente en los medios imitando los gemidos burlescos del muchacho herido, y saltaba de súbito pregonando el placer, el baile, la embriaguez y el olvido de penas y trabajos” (204).

que suelen deberse a fuertes y paralizantes emociones que no dejan pronunciar palabra alguna o bien entorpecen el encontrar las palabras adecuadas o necesarias para decir lo que se siente o explicar lo que se piensa. Cuando Isidora visita el manicomio donde está ingresado su padre, la emoción y el llanto le obstruyen la garganta de un modo que le impide hablar: “Al verle y darse a conocer y preguntar por el señor Rufete, se le vinieron tantas lágrimas a los ojos y la garganta se le obstruyó de tal modo, que tuvo que callarse” (78). Circunstancia parecida es la de la escena en que Miquis visita a Isidora en la cárcel y le comunica la odiosa mistificación de los papeles de su nacimiento; Isidora siente en un instante derrumbarse el mundo entero (pues se derrumba su sueño, que es en verdad su mundo) y se queda muda, petrificada, incapaz de articular palabra:

Pobrecita, has sido víctima de un grande y tremendo engaño. Broma más pesada no se ha dado ni se dará. Quién fue el autor de ella, tú lo sabrás... Pero qué, ¿te has vuelto muda? ¿Eres de piedra? ¿A dónde miras? ¿Estas gozando de alguna visión? ¿Estás en éxtasis? Él también se callaba y la miraba. Metió la mano por la reja exterior e hizo algunas castañetas con los dedos, como cuando se trata de llamar la atención a un animal perezoso. Ni por esas. Isidora no decía nada (434).

También obedece a intensas irritaciones la acción de hacer callar a alguien, pero en este caso se añade un claro componente agresivo o coactivo, por lo que no debe extrañarnos que las ocurrencias de esta expresión se concentren sobre todo en el capítulo VI, durante la pelea de los chicos, el episodio más violento de la historia: “Dice que me ponga detrás... Si no te callas, puñales, te pego la bofetá del siglo” (153). La falta de educación y la agresividad, que ya hemos visto especialmente representadas por otras expresiones paralingüísticas, se vuelven a reproducir con gran verismo en esta tremenda apelación a un silencio imperativo. El grosero, impertinente modo de hablar del hermano de Isidora la irrita tanto que esta lo manda callar en varias ocasiones: “—Chica, chica, tú eres tonta —gruñó Mariano con su rudeza propia, exacerbada hasta el salvajismo. —Si no te callas, te pego” (250). También cuando se dispone a cantar canciones vulgares: “—Calla, hijo, calla por Dios. Me estás envenenando con tus horribles coplas. Ningún joven guapo y decente aprende tales cosas” (252). Insistamos en que la acción de hacer callar requiere una gran dosis de irritación, ya sea que esta obedezca a la ira u otro bárbaro frenesí (el caso de los chicuelos gamberros) o que esté racionalmente motivada, como en el caso de Isidora desempeñando naturalmente la función de hermana mayor y madre a la vez, la que intenta reeducar al salvaje *Pecado*.

En otras ocasiones, el verbo “callar” se usa metafóricamente en la expresión “callar para siempre”, o sea morir. En la escena del primer capítulo en que muere el padre de Isidora, el autor opta por aquella metáfora: “Y calló para siempre. Médico y aprendiz observaron con la atención y la frialdad de la ciencia aquel caso de tránsito, y después se fueron a extender el parte” (91). Pero advirtamos que lo que otorga aquí al verbo “callar” ese sentido metafórico es la locución adverbial “para siempre”, que Galdós emplea en otras ocasiones para aludir a la muerte o la pérdida definitiva, precedida de los verbos “irse”, “alejarse”, “perder”, “unirse” (a alguien), o de la interjección “adiós”.

Relativamente frecuente es también en esta novela el acto de *quedarse mudo*, o bien *no decir nada* (media docena de veces cada una de estas expresiones). Cuando Mariano va a visitar a su hermana a la cárcel y después de sufrir fiebre y ataques de epilepsia, síntoma de taras hereditarias, no es capaz de articular palabra y se queda quieto y mudo ante las incitaciones de su hermana para que le cuente cosas: “Mariano no decía nada, y con la barba hundida en el pecho, tan pronto miraba al suelo como al rostro de su hermana. ¿No me dices nada? —preguntó ella impaciente—. ¿Te has vuelto mudo? Esa cara, ese mirar, ¿qué son?, ¿arrepentimiento o señal de mayor barbarie?” (438). Parece que es inconcebible para Isidora que el mutismo de su hermano *no signifique nada*, y de ahí que insista en preguntarle y en conjeturar su sentido. Recordemos de nuevo las palabras de Sartre: “callarse no es quedarse mudo, sino negarse a hablar, es decir, hablar todavía” (1948:54): el filósofo francés se estaba refiriendo a una problemática filosófico-política especial, aunque es fácil generalizar el significado de esta sentencia y caer en el espejismo de que la misma dice algo universalmente cierto. Pero el silencio de Mariano es atroz, porque realmente *no significa nada*, sino la simple idiotez, como su hermana no tarda en concluir, juzgándole por más feliz que ella, que tiene la funesta costumbre de cavilar.

En el texto de *La desheredada* apenas aparecen otras dos palabras, “mutis” (una ocurrencia) y “mutismo” (dos ocurrencias), la primera para referir que nadie dice nada, la segunda para señalar el silencio de uno: “¡Y con qué cariño miraba ella al pueblo! Parecía que iba diciendo: «Aquí tenéis a vuestra madre...» ¡Pero ahora...! Pasa la corte, y todo el mundo mutis. Dicen que libertad... Miseria, hija” (467); y en la escena en que Mariano acude a Juan Bou: “—Y ahora—continuó Bou, gozoso del mutismo de Mariano—, si quieres que te dé consejos, te los daré. Porque tú tan callado, tú tan sombrío, no vienes a que te dé trabajo, ni dinero, sino un buen consejo, que valga millones” (447).

Las expresiones “sin decir nada” (3 ocurrencias) o “no... decir nada” (8) expresan lo mismo, así como “sin añadir palabra”: “Miquis cerró los ojos para no verla. Si la veía un momento más estaba perdido... Por lo que, sin añadir una palabra, echó a correr fuera del gabinete y de la casa” (405), “sin decir nada”: “—Mi suegro me ha hablado de ti, me ha hablado también de la marquesa. Isidora, sin decir nada, demostraba inmenso interés” (433), o “no despegar los labios”: “Turbado por la presencia y los cariños de su hermana, a quien no conocía, Mariano no despegaba sus labios. La miraba con atención semejante a la estupidez” (107). Tales alusiones al silencio comunicativo transmiten en conjunto la impresión de que los personajes no poseen el don de la elocuencia, que hallan a menudo dificultad para articular palabra.

Pero la variedad de motivos concretos es amplia, y también se da el caso en que el silencio es deliberado (un negarse a contestar) o debido a un desinterés o distracción. En la escena en que la *Sanguijuelera* pregunta a Isidora qué quiere hacer con su vida, Isidora no contesta porque está absorta en sus propios pensamientos: “Decídete; ¿estampería, estanco o religión con llaves? Isidora no contestó nada, porque ni siquiera oía lo que Encarnación hablaba” (466). Isidora no puede contestar más que con el silencio a las tres opciones que le ofrece su tía, a saber: casarse con Juan Bou, ser una mantenida de Botín o convertirse en monja; Isidora tampoco habría contestado aunque le hubiese prestado atención, pues ninguna de las opciones tenía sentido para ella.

“No se oyó contestación” y “no acertar a contestar” son otras dos expresiones que usa Galdós para indicar la omisión de una respuesta. Cuando en la fábrica Isidora llama a su hermano: “No se oyó contestación. Pero el artefacto amenguaba la rapidez de su marcha” (105), y en su visita al palacio de Aransis: “Tan turbada estaba Isidora, que no acertó a contestar al saludo afectuoso de la señora” (263).

Si se trata de un silencio deliberado y consciente, Galdós, generalmente, prefiere usar el verbo “contenerse” para precisar que el personaje calla por un buen motivo, porque evitar decir algo inapropiado. Cuando Miquis le habla a Isidora de los Aransis, esta debe contenerse para no revelar la historia de sus orígenes al joven médico, pues aún no le tiene la suficiente confianza: “Su espontaneidad quiso decir algo; pero se contuvo asustada de las indiscreciones que podría cometer” (128). Asimismo, cuando doña Laura prohíbe la entrada del delincuente Mariano en su casa, Isidora se debe morder la lengua para no soltar lo que el instinto le inspira: “Pero doña Laura, implacable y fiera, dijo que Mariano no se

sentaría a su mesa, aunque bajase Cristo a mandarlo. Oyó esto Isidora con rabia; mas conteniéndose, devoró tal afrenta y se amordazó la boca para que no saliesen las palabras que del corazón le brotaban” (244).

Y justamente lo contrario, un impulso más o menos irresistible a hablar, una imposibilidad de callarse, es lo que describe la expresión “romper el silencio”. En el primer capítulo, en la escena en que Isidora espera al director del centro, es el anciano Canencia, que la observa, quien arranca la conversación de ese modo: “Siendo al fin más fuerte que su timidez su apetito de charlar, rompió el silencio de esta manera.: —Señorita, ¿se cansa usted de esperar?...” (80).

Finalmente, observaremos que aparece con cierta llamativa frecuencia la palabra “pausa” para indicar los silencios. Su uso es convencional en el capítulo XII de la segunda parte, completamente dramatizado (“Escenas”): “pausa”, “nueva pausa”, “larga pausa”, “gran pausa”, “otra pausa”, “pausa de algunas horas”...). Galdós intercala este capítulo para relatar los encuentros entre Isidora y Joaquín, en una especie de melodrama. He aquí un ejemplo:

ISIDORA. (*Aparte, y después de mirar un rato a Joaquín*). Es preciso sobreponerse a la desgracia... Arreglaré el cuarto que parece una leonera. (*Larga pausa. Durante un momento, ambos personajes callan. Isidora coloca las sillas con cierto orden, arregla las camas, quita el polvo. Cuando limpia el espejo, se mira un poco, y dice:*) Parezco qué sé yo qué. (*Alto.*) Hoy traeremos dos cubiertos de la fonda. [...] (*Nueva pausa, durante la cual entran una criada de la casa y un mozo de la fonda. Este sirve el almuerzo. Joaquín demuestra más apetito que Isidora*) (417–418).

Solo en una ocasión y con la misma técnica, como enunciado de una sola palabra, aparece en el capítulo X de la primera parte. En los demás casos se integra naturalmente en oraciones completas, en sintagmas que recogen significativos matices: “una breve pausa”, “una grande y solemne pausa”, “una pausa lúgubre que siguió a esta última frase”.

No es necesario multiplicar los ejemplos para poder concluir que lo que se omite mediante el silencio es tan importante o significativo como lo que explícitamente se dice. Incluso, en un sentido, es más importante y significativo, a saber: cuando el silencio delata una perturbación emocional intensa.

Galdós no solo procura transmitirnos la índole exacta de cada atenuación acústica, sino que también se esfuerza por describir lo mejor que puede los sonidos. Hemos mencionado antes el caso del piano que toca el nieto de la marquesa de Aransis. De modo parecido, mediante metáforas y prosopopeyas, nos describe, por ejemplo, el ajetreo de las máquinas:

“Al fin sonó el chasquido de la metálica lengua al recogerse. Empujada, cedió la puerta con lastimero sollozo de herrumbres, y mostró el ámbito negro, del cual salía un aliento de humedad estacionada, que se nutre de las tinieblas, de la quietud, de la soledad” (199).

#### 5.5.2.5. *Interjecciones y onomatopeyas*

También las interjecciones, más o menos bien escogidas, son importantes en *La desheredada* en orden a intensificar el grado de mimesis. En dos casos Galdós no nos proporciona verdaderamente tales manifestaciones paralingüísticas, sino que lo hace indirectamente, diciendo que el personaje en cuestión “lanza interjecciones”: “También Relimpio creía de su deber honrar la casa que visitaban, embobándose de admiración y lanzando interjecciones cada vez que el bueno de Alonso señalaba un espejo, un cuadro o el biombo de cinco hojas, tan lleno de pastores que ni la misma Mesta se le igualara” (209). En vez de hacer explícitas las interjecciones que el hombre lanzaba, el narrador permite aquí que el lector las imagine; pero no por ello la escena queda menos exactamente delineada, porque el contexto de todo el pasaje (un recorrido por las habitaciones del palacio de Aransis) nos indica claramente que se trata de interjecciones de admiración. En el segundo caso, Galdós hace lo mismo al explicar el comportamiento de Mariano cuando, tras apuñalar a *Zarapicos*, escapa de los guardias que le persiguen: “Oyóse una voz, dos, veinte, que dijeron «¡Pecado!», y cien ojos se volvieron hacia el barranco. Por él venía, descendiendo a saltos, un muchacho fornido, rechoncho, tan mal vestido como los demás, el cual a cada paso lanzaba una interjección y amenazaba con el puño” (158). Ni falta hace que nos trascriba de qué exactas interjecciones se trataba; fácilmente imaginamos su sentido entre intimidador y quejumbroso.

En los demás casos las interjecciones son explícitas, como en el siguiente ejemplo, donde se reproduce el modo en que los cocheros acompañan con la voz su acción de hostigar a los caballos:

Isidora notó la confusión del desfile al galope, tomándose unos a otros la delantera, escurriéndose los más osados entre el tumulto; y oía con delicia el chasquido de látigos, el ¡jeh!... de los cocheros, y aquel profundo rumor de tanta y tanta rueda, pautando el suelo húmedo entre los crujidos de la grava (137).

Hasta en 14 ocasiones se usa la interjección coloquial *¡quia!*,<sup>34</sup> hoy en desuso, y que indica incredulidad, desprecio, oposición o negación —o una mezcla de todos estos sentimientos. Por ejemplo, cuando Mariano, después de arreglarse, se observa en el espejo, esa interjección expresa su incredulidad, teñida de rechazo, ante las palabras de Isidora: “«Ahora sí que estás hecho una persona decente.» Él se miraba riendo, y decía una y otra vez... «¡Quia, quia!; ese no soy yo»” (255). Y expresa simple negación en este otro ejemplo, en el que Isidora habla de su padre con el anciano Canencia:

—[...] ¡Qué creerá usted que hacía? Pues ponerse a escribir. Todos los días entraba con una mano de papel y la llenaba de cabo a rabo. ¡Qué creerá usted que escribía? —Cartas al Soberano, al Santo Padre, a los embajadores y ministros. Por ahí empiezan muchos. —¡Quia!; no, señor. Escribía decretos, leyes y reales órdenes (84).

También es frecuente el uso de onomatopeyas (*zas*, *pif*, *bum*), recurso mimético donde los haya, a veces más eficaz que una minuciosa descripción de los sonidos en cuestión, no por parecerse realmente, sino por actuar como marcas cuasi-vacías en que nuestra imaginación coloca con exactitud los sonidos referidos, cuya exacta índole acústica nos la sugiere también el contexto. Durante la pelea de los chicos, Galdós reproduce así el sonido de las piedras lanzadas: “¡Zas, zas!, iban y venían los pedruscos del campo del Majito al campo de *Zarapicos* y viceversa” (158); más exacto es el sentido de la onomatopeya que define el ruido del cañonazo cuando de hecho es Mariano quien con ella lo imita, hablando de su futura profesión de artillero: “—¡Artillero, artillero! —gritó *Pecado*, dando golpes en la mesa—. Ya me verás, cañonazo va, cañonazo viene... ¡Bum, bum!” (252). Y cuando don Relimpio intenta explicar a Isidora cómo poner el hilo en una máquina de coser, se sirve de la onomatopeya *pif* que se inventa él mismo para expresar que el hilo ha sido colocado en el sitio correcto:

—Ahora, ya que tenemos la canilla bien repleta de hilo la metemos en la lanzadera. Ajajá. Fíjate bien en la maña con que hay que ponerla. Pif, ya está. [...] —Cojo la punta del hilo, sacándola por la izquierda de la canilla, la meto con mucho cuidado por el primer agujero, pif, ya está. Mira... Ahora mi señor hilo tiene que meterse por el segundo agujero, pif. Muy bien, y después allá va por el tercero. (184)

Por otro lado, encontramos varios ejemplos donde el autor utiliza sonidos propios de los animales para asignarlos a las máquinas. Así, por ejemplo, el tren muge: “La miseria se

---

<sup>34</sup> Quia. De *qué ha [de ser]*. 1. Interj. coloq. U. para denotar incredulidad o negación. Diccionario de la lengua española, edición del Tricentenario.

familiariza con el peligro como con un pariente. Sintieron silbar la máquina, y los condenados se pusieron a bailar sobre los carriles desafiando el tren mugidor que venía” (151),

#### 5.5.2.6. Signos de puntuación

En *La desheredada*, los signos de puntuación más frecuentes son los de exclamación. No es de extrañar, ya que la cualidad primaria que más destaca en la novela es la de volumen elevado al hablar. Que los personajes griten a menudo, como ya hemos visto, es algo de lo que no podía prescindir un relato naturalista que cifra el carácter de los personajes en los rasgos de su fisiología y su ambiente. Sin embargo, los exclamativos también se utilizan en otros casos, como cuando es el propio narrador quien se alarma o habla enfáticamente; por ejemplo, al denunciar las malas condiciones en las que viven los pacientes del Leganés:

¡En aquellos locales primitivos, apenas tocados aún por la administración reformista, en el largo pasillo, formado por larga fila de jaulas, en el patio de tierra, donde se revuelcan los imbéciles y hacen piruetas los exaltados, allí, allí es donde se ve todo el horror de esa sección espantosa de la beneficencia, en que se reúnen la caridad cristiana y la defensa social, estableciendo una lúgubre fortaleza llamada manicomio, que, juntamente, es hospital y presidio! ¡Allí es donde el sano siente que su sangre se hiela y que su espíritu se anonada, viendo aquella parte de la humanidad aprisionada por enferma, observando cómo los locos refinan su locura con el mutuo ejemplo, cómo perfeccionan sus manías, cómo se adiestran en aquel arte horroroso de hacer lo contrario de lo que el buen sentido nos ordena! (71).

Son asimismo imprescindibles los signos de admiración cuando se trata de reproducir la intensa emoción de la protagonista al contemplar tanto lo que admira como lo que aborrece. Isidora de Aransis se derrite de arrobamiento ante los objetos sofisticados, en la casa de los Pez:

¡Qué hermosos y finos muebles, qué cómodos divanes, qué lucientes espejos, qué blanda alfombra, qué graciosas figuras de bronce, qué solemnidad la de aquel reloj, sostenido en brazos de una ninfa de semblante severo, y sobre todo, qué magníficas estampas de mujeres bellas! (233).

Isidora de Rufete, en cambio, percibe con repugnancia las cosas ordinarias del pobrero: “Sin detenerse, la joven lanzó desde lo profundo de su alma, llena de pena y asco, estas palabras: —¡Qué odioso, qué soez, qué repugnante es el pueblo! (113).

También hallamos en el texto un abundante uso de los puntos suspensivos, que según los usos recogidos por la Real Academia Española, pueden indicar cosas muy diversas: la existencia en el discurso de una pausa transitoria que expresa duda, temor, vacilación o



suspense; la interrupción voluntaria de un discurso cuyo final se da por conocido o sobrentendido por el interlocutor; la insinuación, evitando su reproducción, expresiones o palabras malsonantes o inconvenientes; el deseo de dejar el enunciado incompleto y en suspenso, por cualquier otro motivo; el carácter abierto o incompleto de las enumeraciones, con el mismo valor que la palabra “etcétera” o su abreviatura...<sup>35</sup>

Ya la novela arranca con el discurso atropellado de Tomás Rufete, el padre de Isidora:

—¿Se han reunido todos los ministros?... ¿Puede empezar el Consejo?... ¡El coche, el coche, o no llegaré a tiempo al Senado!... Esta vida es intolerable... ¡Y el país, ese bendito monstruo con cabeza de barbarie y cola de ingratitude, no sabe apreciar nuestra abnegación, paga nuestros sacrificios con injurias, y se regocija de vernos humillados! (67).

Los puntos suspensivos marcan cesuras que indican el carácter semi-teatral, ilusorio, enfático y caótico de este monólogo; en suma, recalcan que se trata del discurso de un loco, antes de que el narrador nos lo revele circunstanciadamente. No es solo la falta de coherencia o la evidente pérdida de realidad lo que de este modo se nos transmite, sino también la inquietud misma del hablar. Sin los puntos suspensivos quedaría ciertamente el mismo contenido lunático, pero se perdería algo de la sugestión del “modo de hablar” al que acto seguido se refiere el narrador:

El que de tal modo habla —si merece nombre de lenguaje esta expresión atropellada y difusa, en la cual los retazos de oraciones corresponden al espantoso fraccionamiento de ideas— es uno de esos hombres que han llegado a perder la normalidad de la fisonomía, y con ella, la inscripción aproximada de la edad. ¿Hállase en el punto central de la vida, o en miserable decrepitud? (68).

Este signo de puntuación, como hemos advertido, tiene otros muchos usos, también en la novela. Una razón sencilla que justifica su abundancia es el hecho de que los personajes, de baja extracción social, carecen de una buena educación que les permita hablar con fluidez, ilación y coherencia; no solo se expresan con poca claridad, sino que su hablar coloquial no requiere a menudo acabar las frases. Otro motivo importante es el que hace de estas omisiones una suerte de parálisis a consecuencia de alguna fuerte perturbación emocional, tan frecuente y característica, como hemos apreciado ya desde otros ángulos. Pero, en fin, la asombrosa cantidad de ocurrencias de este signo en la novela (¡nada menos que

---

<sup>35</sup> Uso de puntos suspensivos: <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?id=c5GublcDAD6kWvCUUy>, consultado el 12 de enero de 2017.

1701!) nos autoriza a concluir que se trata de una particular dilección de Galdós, que casi podríamos tomar como un rasgo distintivo de su estilo.

### 5.5.3. PARALENGUAJE: ESTUDIO CONTRASTIVO

Hemos visto que la manifestación paralingüística más relevante que ambas novelas comparten es el volumen de voz elevado, una de las cualidades primarias que mejor caracteriza a los personajes. Tanto los de *L'Assommoir* como los de *La desheredada* se gritan unos a otros de forma habitual, casi como si careciesen de un modo mejor de comunicarse. Y hemos comprobado que este fenómeno posee tanto una significación sociológica como psicológica.

En efecto, el griterío aparece en primer lugar como rasgo propio de la conducta de los miembros de la clase social baja, que es a fin de cuentas la protagonista sociológica en ambas novelas. A ese rasgo se añade el uso frecuente de expresiones argóticas y sociolectos. Asimismo, los personajes utilizan abundantes palabrotas e insultos que contribuyen aún más a revelar el estigma de su procedencia social. Recordemos los insultos que se lanzaban mutuamente Gervaise y Virginie en el lavatorio: “Salope! Salope! Salope!” (396), “Rosse! [...] Attends, gadoue” (*idem*), “grande morue” (397), y los que gastaba la *Sanguijuelera* cuando intentaba quitarle las ideas disparatadas de la cabeza a su sobrina Isidora: “— ¡Toma, toma, toma, duquesa, marquesa, puños, cachas! Cabeza llena de viento... Vivirás en las mentiras como el pez en el agua y serás siempre una pisahormigas...<sup>36</sup> Malditos Rufetes, maldita ralea de chiflados... ¡Ah, puño!, si yo te cogiera por mi cuenta, con un pie de solfeos cada día te quitaría el polvo. Toma vanidad, toma lustre” (111–112).

Hay una sensible diferencia en el uso que de este recurso hace cada uno de nuestros autores. En *La desheredada*, estos ataques de ira son muy ocasionales (la escena de la *Sanguijuelera* y la de los chicos jugando a la guerra, por ejemplo), mientras que en *L'Assommoir* los insultos son más habituales, casi una marca permanente de la conducta de los personajes, cuya causa es la frustración, agudizada sobre todo por el abuso del alcohol. Es un ejemplo más de la diferencia que ya hemos advertido en otros casos: el determinismo de Zola condena irremisiblemente a los personajes a seguir una pauta sin excepciones, mientras que el naturalismo de Galdós se abre a una casuística menos estrecha.

---

<sup>36</sup> Esta expresión se refiere al “soldado raso de infantería, obligado a desplazarse a pie a través de caminos polvorientos, secos, llenos de hormigas: es el escalafón más bajo del ejército, la carne de cañón. Es decir, un ‘don nadie’” ([forum.wordreference.com/threads/pisahormigas-pocacosa-y-colgarse-el-canuto.315087](http://forum.wordreference.com/threads/pisahormigas-pocacosa-y-colgarse-el-canuto.315087)).

Sin dejar de ser en lo fundamental un síntoma sociocultural, la elevación de la voz es también una conducta que deja todavía mucho espacio a la caracterización psicológica. En muchas ocasiones los autores colocan a sus personajes en situaciones emocionalmente extremas, frente a las cuales son incapaces de conducirse racionalmente. Su incapacidad para expresarse adecuadamente, y en particular para explicar verbalmente lo que sienten, intensifica su frustración, les llena de rabia y no hallan otro modo de aliviar su irritación que el de gritar. Este es uno de los rasgos con que los autores muestran el embrutecimiento de sus personajes, esclavos de los más básicos instintos y víctimas de una general falta de educación, casi sin excepción, ya se trate de adultos alcoholizados que se vuelven agresivos como Bijard o Coupeau en *L'Assommoir*, o de niños, aparentemente inocentes, como el *Majito*, *Pecado*, *Zarapicos* o *Gonzalete* que, jugando a la guerra, se hieren con piedras y cuchillos en *La desheredada*. El determinismo es similar en ambos autores, pero, insistamos, Galdós insinúa al menos la posibilidad de redención por la reforma social y la educación universal.

En el extremo opuesto al del grito como rasgo psicológica y culturalmente caracterizador se hallan los susurros y cuchicheos. En *L'Assommoir* tienen siempre una connotación negativa, como conducta reprobable: sus personajes murmuran o hablan por lo bajo, desollando la reputación de un tercero. Este tercero a cuyas espaldas cotillean es casi siempre la protagonista de la historia; ese hostil comadreo forma parte del medio que condiciona todo el desarrollo de la historia, un entorno compuesto por gentes envidiosas y resentidas, con Madame Lorilleux a la cabeza en el caso de *L'Assommoir*; en *La desheredada* no hay tanta malicia: cuando Miquis chismorrea con Botín es, realmente, por el bien de Isidora.

El caso del tono es interesante sobre todo porque sirve a ambos autores para modelar la transformación de sus respectivas heroínas. En efecto, las voces de Gervaise y de Isidora sufren una significativa modificación que refleja su proceso de paulatina caída en la miseria, con la consiguiente degradación física y moral. Gervaise posee al principio de la novela una voz dulce, agradable y candorosa que se corresponde con su juventud y su timidez. Sus ininterrumpidas tribulaciones, y especialmente su caída en el alcoholismo, vuelven su voz más grave y monótona, y aquella fresca de su timbre se cuenta entre las cosas que, como el vigor o la dignidad, ha perdido cuando finalmente sucumbe. La voz de Isidora sufre el mismo cambio: se vuelve áspera, ronca, como un síntoma indisimulable de su descalabro. A ello se suma el deterioro de su rostro, con una cicatriz en la mejilla, y sobre todo el grosero vocabulario que acaba usando: “Cuando Isidora en *La desheredada* cae en la degradación

recorre la escala del lenguaje, hasta descender al más soez” (Bravo-Villasante, 1976:33). La jerga y el tono que adopta al hablar subrayan la pérdida de todas sus virtudes, pero especialmente de las físicas, de su belleza y hasta de su feminidad, tan radiantes al principio de la novela: todo lo humano se desvanece en ella, se vuelve chabacana, primaria, como una alimaña.

La voz no solo ofrece a ambos autores un medio muy eficaz de describir con exactitud esas metamorfosis, sino también de singularizar a cada personaje. Eligen muy meticulosamente un tipo de voz particular para cada personalidad, perfectamente acorde no solo con sus rasgos somáticos y espirituales, sino también con su papel en la historia. La individuación por la voz es tan precisa que al lector le parece reconocer auditivamente a los personajes, como si escuchase sus voces propias y únicas, no menos que por la prosopografía, la descripción de sus atuendos o las de sus maneras y sus temperamentos. En el caso de *L'Assommoir*, encontramos voces gruesas en boca de personajes corpulentos, voces endebles para personajes delgados o tímidos, voces claras y agudas para niños y roncas para los borrachos. Los registros tonales en *La desheredada* también presentan esta variedad, aunque solo los personajes principales se caracterizan de un modo tan preciso. El joven médico Miquis, en presencia de Isidora, adopta un tono irónico y burlón, bromeando a expensas de la ignorancia de su amiga. Juan Bou tiene una voz ronca, acompañada de tos, que le confiere una apariencia semi-bestial, haciendo honor a su nombre.

También coinciden ambos autores en el procedimiento de animalizar a sus personajes atribuyéndoles la voz de algunas bestias o haciéndoles proferir directamente sus gañidos o ruidos típicos. Zola utiliza verbos como “hurler” o “grogner” para destacar la brutalidad de los borrachos, y aunque en la mayoría de los casos tales acciones se atribuyen a los hombres, al final de la narración será la propia Gervaise quien adquiera estos vicios del *milieu* que han estado rodeándola permanentemente como una suerte de fuerza magnética: su claudicación, su definitivo quebrantamiento moral y físico es en realidad esa contaminación, es el triunfo de ese medio amenazador, castrador. En la novela de Galdós encontramos los verbos “graznar” o “cacarear”, igualmente usados para retratar la bestialidad o al menos el carácter montaraz de sus personajes, pero más bien de un modo humorístico, alejado de aquella onerosa carga peyorativa y determinista que encontramos en Zola. El verbo “gruñir” se reserva casi exclusivamente para describir el comportamiento del hermano de Isidora, y apenas va más allá de sugerir una falta de educación, una contumacia y una malicia

que en el fondo no resulta ni sorprendente ni demasiado alarmante, porque ni es generalizada (como un mal social) ni se presume incorregible.

Salta a la vista, pues, que el recurso de la animalización, común a ambos relatos, no se emplea sin embargo con la misma finalidad ni con la misma intensidad en cada uno de ellos. Zola exagera la fiereza de sus personajes, casi como si su naturaleza fuese la de las bestias, mientras que en Galdós se trata casi de un estilismo, salpicado de humor e ironía, para mostrar la falta de cordura o de educación de algunos. En lo que sin embargo coinciden por entero es en el modo en que se sirven de este recurso para caracterizar verosímelmente la incompetencia verbal de los personajes, su ineptitud para expresar emociones: la insuficiencia racional cristaliza en una parálisis o una crispación fisiológica, en una reducción de sus expresiones a chillidos o graznidos, lo que al mismo tiempo vale como síntoma y como estímulo de la frustración y la acción instintiva, primaria, irracional. Por añadidura, este comportamiento zafio intensifica su marginación, alejándoles aún más de una sociedad en la que no aciertan a encajar.

Si los gruñidos, aullidos, graznidos o cacareos, más o menos literales o más o menos figurados, representan el aspecto más brutal de los personajes, en cambio su hablar ineducado los sitúa todavía en el plano humano: que no hablen con refinamiento, sino que farfullen, solo indica una escasa instrucción, no una depravación tan acusada como la que les retrata como bestias. Para representar esta precariedad verbal que no llega al completo embrutecimiento, en ambas novelas se utilizan verbos calificadores como “murmurer”/“murmurar” o “balbutier”/“balbucear”. La confusión y las fuertes emociones hacen hablar a los personajes de manera torpe, imprecisa o inarticulada. Zola añade el verbo “bégayer” para describir la parálisis propia del habla de los borrachos.

Los recursos paralingüísticos sirven también en ambas novelas para hacer que los objetos inánimes —especialmente las máquinas— cobren vida; constituyen un modo especial de prosopopeya: esos objetos se convierten virtualmente en personajes colectivos, con una gran carga simbólica, mediante los cuales ambos autores sugieren una denuncia social de las deplorables condiciones de vida del proletariado, y especialmente de su explotación laboral. Así, aparecen perfectamente correlacionados dos fenómenos recíprocos: la deshumanización del hombre y la personificación de la máquina. Se trata de una denuncia de las onerosas consecuencias de la Revolución Industrial, pero muy distinta a las protestas, por ejemplo, de los románticos o en general de los estetas, que no parecían deplorar sino la

fealdad. En *L'Assommoir* hemos oído los ronquidos de sopletes o máquinas a vapor en los lugares de trabajo de Goujet y Gervaise; en *La desheredada*, los gemidos de la máquina de hacer cuerdas en la fábrica en que trabajaba Mariano. Entre los recursos paralingüísticos, pues, podemos afirmar que la categoría de los calificadores desempeña en ambas novelas exactamente el mismo papel.

Por lo que hace a los diferenciadores, destacan los gritos, como ya hemos observado al examinar las cualidades primarias. Les sigue el llanto, como a nadie podría sorprender: una historia de miseria, de tribulaciones y de degradación no puede pasarse sin las lágrimas. Gervaise llora mucho, porque le toca vivir una vida dura, triste y muchas veces injusta, a pesar de su edad. El abandono de Lantier, que la deja sola con dos niños pequeños a los que alimentar, el accidente de Coupeau y su alcoholismo que la arrastran pendiente abajo hasta tocar fondo, la crueldad de su vecino que mata a su mujer y luego también a su hija Lalie, y finalmente la redoblada miseria que ocasiona su alcoholismo y que la llevan a abandonarse del todo, son motivos suficientes de sufrimiento para que Gervaise llore. De un modo muy distinto, Isidora llora sobre todo a causa de un combate interno, de un impotente anhelo, de una pérdida de realidad alimentada por la megalomanía heredada de su padre. Isidora nace pobre, pero no quiere resignarse a vivir como tal, pese a que, huérfana y falta de cualquier educación u oficio, carece de medios razonables para remediarlo. Simplemente niega esa realidad, se entrega a un sueño, y gasta todo su tiempo y esfuerzo en construir su segunda identidad, la de Isidora de Aransis. Esta obsesiva ilusión no tardará en ser desmentida por toda clase de lógicas contrariedades, y el principio de realidad se ceba en ella hundiéndole en la frustración y las lágrimas. Su derrota final es lacerante: aunque todavía le queda una razonable solución, sea mediante el matrimonio con Juan Bou, sea buscándose un trabajo honrado, su holgazanería se ha vuelto irreversible, e Isidora prefiere lanzarse a la prostitución, lo que viene a ser un completo suicidio social.

De menor intensidad emocional son los suspiros, que obedecen sin embargo a la misma causa que los llantos: el sufrimiento de ambas protagonistas, la permanente presión asfixiante, castradora, del entorno inmediato. Los suspiros funcionan como pequeñas válvulas de escape, permanentemente abiertas, para el alivio de las oscilantes tensiones que a lo largo de la historia las atenazan, retardando o disminuyendo la frecuencia de arranques de desesperación de mayor intensidad; podríamos decir que son como la atenuación del llanto —o la resistencia al mismo. Pero además se hace un uso de los suspiros (de su frecuencia)

como modulador de la tensión dramática. En *L'Assommoir*, por ejemplo, los suspiros de la protagonista se acumulan al principio de la novela —cuando las perspectivas no son completamente sombrías, sino al contrario, se presenta la posibilidad de una prometedora mejoría— y hacia el final de la historia —en la fase de irreversible decadencia, cuando el sufrimiento de Gervaise se acentúa con la creciente miseria. Isidora suspira por las continuas pérdidas materiales y la dificultad con la que soporta la vida de pobre; pero especialmente se manifiesta este diferenciador como respuesta emocional (de insatisfacción) al impenetrable obstáculo de hacer realidad su anhelada vida como marquesa. Con todo, no adquiere en Isidora esta forma de expresar los sinsabores tanta intensidad como en Gervaise. Llama la atención, por ejemplo, que no sea ella quien suspira con más frecuencia, sino que su desazón contamine a su círculo más cercano. Don José Relimpio, su padrino y protector, empieza suspirando por el sufrimiento que le causan los caprichos de Isidora, y acaba dándose a la bebida y muriendo, agotado, como un mártir.

Otro diferenciador, el de la risa, también llama la atención por su intenso carácter negativo: se trata de risas de burla o escarnio, a expensas de los defectos de otro, risas maliciosas, envenenadas. Por ejemplo, la cojera de Gervaise o la corpulencia de Madame Gaudron embarazada son motivos de las carcajadas que sueltan los personajes de *L'Assommoir*. No se aprecia esa extrema vesania o crueldad en *La desheredada*, donde la risa aparece como disimulo de las debilidades de los personajes, como fingimiento de un estado de ánimo contrario a lo que en realidad se siente; y también como un rasgo típico de la locura, en los pacientes de Leganés o en el hermano de Isidora, Mariano, idiotizado y analfabeto.

Gritos, llantos, suspiros y risas son abundantes en ambas novelas, lo que no ha de extrañarnos, toda vez que se trata de signos de flaqueza, universales y comunes. En cambio, hay otros diferenciadores que adquieren un relieve distintivo para cada una de estas historias. Por ejemplo, en *L'Assommoir* es el bostezo lo que regular e inequívocamente expresa la pereza de los personajes, preparándonos para no hallar nada de anómalo en el hecho de que acaben cayendo en el vicio de la bebida. Similarmente distintivo es el hipo —junto al acto de aclararse la garganta y el de escupir— en la novela de Zola, y por el mismo motivo conductor: son actitudes típicas de los borrachos —y la embriaguez es asimismo el vicio arquetípico para el perfecto retrato de la bestia humana. La tos, en cambio, sirve como síntoma a los dos aspectos correlacionados de ese retrato: el alcoholismo y el quebrantamiento

de la salud acarreado por la miseria. En *La desheredada*, la tos es un rasgo más singularizador, y por ello mismo más intrascendente: distingue solo al litógrafo catalán Juan Bou, y no se aprovecha como signo general de atrofia.

En la categoría de los alternantes, el elemento más significativo es el silencio. Hemos advertido de la conveniencia de distinguir entre los silencios ambientales y los comunicativos, ambos abundantes en ambas novelas. Los silencios ambientales no suelen ser absolutos, sino más bien una circunstancia idónea para que el narrador nos permita oír plausiblemente otros ruidos mezclados que normalmente pasarían desapercibidos. El mayor protagonismo de esta clase de ruidos, tanto en *L'Assommoir* como en *La desheredada*, lo adquieren los producidos por las máquinas. Ya hemos examinado, desde otros ángulos, el propósito al que obedece la preponderancia que ambos autores dan a las máquinas: representan la suplantación, la anulación o la opresión de los hombres pobres; lo que observamos aquí es el estrecho vínculo entre su ruidosa manifestación y el acallamiento de los hombres.

Otros silencios, los de la noche, también tienen la función de dejar entreoír las crudas realidades, ya exteriores, ya interiores, de los personajes. En la novela de Zola, se trata del eco del mundo sórdido que emerge en la nocturnidad; se suma, como hemos visto, al pliego de su denuncia moral. En la novela de Galdós, el silencio nocturno es el fondo necesario para revelarnos los terrores interiores de Isidora durante su insomnio; es un silencio que contrasta con el ruido de sus pensamientos, que nos hace conocer mejor el grado de tortura mental, de infelicidad de la protagonista. En el caso de Gervaise, por el contrario, lo que el silencio de la noche permite oír es su sufrimiento por el hambre y la miseria, no una tribulación puramente psicológica, como en Isidora.

Dado que el realismo no es enemigo de la sensibilidad, de la impresionabilidad natural, tampoco nos choca que sea especialmente conmovedor el silencio que produce la desaparición suprema: esta fuerte emoción la encontramos tanto en *L'Assommoir*, cuando muere *maman* Coupeau, como en *La desheredada*, en el palacio de Aransis, donde la marquesa guarda el recuerdo de su hija difunta. Este palacio tiene por inquilino el silencio, que solo se rompe con el sonido del piano del joven estudiante, nieto de la marquesa, y las visitas que se suceden durante su estancia allí. Los correspondientes ruidos son percibidos como una temporal alteración de la naturaleza de este lugar donde el silencio es el verdadero protagonista.



Los silencios comunicativos se hallan asimismo abundantemente representados en ambas novelas. Y es de destacar la gran variedad de expresiones con que los autores lo aluden, lo sugieren, lo evocan, lo describen o lo enjuician. Entre las diversas causas de los silencios comunicativos destacan las emociones fuertes. Hemos visto que muy a menudo los personajes no solo son oralmente ineptos, sino que carecen de un adecuado control de sus emociones o pasiones; ambos defectos se refuerzan mutuamente, y así como la precariedad verbal contribuye a la vehemencia, recíprocamente la intemperancia o la fragilidad psicológica les conduce a hablar de manera atropellada, o a callar. La dificultad o completa imposibilidad de encontrar palabras adecuadas para expresar los propios sentimientos es un rasgo común en los personajes de ambas novelas.

Otra típica situación es aquella en que se producen silencios comunicativos incómodos, cuando dos personas no saben qué decirse, como en el caso de Gervaise y Goujet después de que este presenciase el beso de Lantier, o cuando Isidora comunica a Juan Bou que el amor entre ellos es del todo imposible. Ambos ejemplos involucran sentimientos ocultos pero obvios del hombre hacia la protagonista; es un silencio por contrariedad, podríamos decir.

Es de destacar también la gran cantidad de ejemplos en que unos personajes hacen callar a otros. Esta frecuente actitud negativa se suma a las otras conductas que reflejan la general falta de educación, pero también obedece a reacciones emocionales individuales, cuando los sujetos no quieren o no soportan escuchar lo que se les pretende comunicar (por ejemplo, los orígenes verdaderos de Isidora o la vuelta de Lantier en la vida de Gervaise).

En fin, si dirigimos nuestra atención hacia esa parte gráfica con valores semánticos o prosódicos secundarios que consiste en los signos de puntuación, descubrimos que los más representativos son, en ambas novelas, los de exclamación. Su misma frecuencia responde lógicamente al elevado volumen de la voz que hemos destacado como característico tanto en *L'Assommoir* como en *La desheredada*. Los signos de exclamación no hacen sino remarcar la precisa representación de los numerosos gritos y exclamaciones que se suceden continuamente en el relato. Por parecidas razones se vuelven muy útiles los puntos suspensivos, comúnmente usados para indicar una pausa, breve o definitiva, o una dubitación; no obstante, es interesante observar la enorme predilección que Galdós siente por este signo, cuya frecuencia casi se triplica en su novela en relación con la de Zola, lo que prácticamente lo convierte en un rasgo estilístico.



## 5.6. KINÉSICA

### 5.6.1. KINÉSIQUE CHEZ ZOLA: LA CRUAUTÉ ET LA CRUDITÉ DU GESTE

*Une légère écume lui venait aux lèvres, ses yeux jaunes sortaient de leurs trous noirs. Lalie, affolée, hurlante, sautait aux quatre angles de la pièce, se pelotonnait par terre, se collait contre les murs; mais la mèche mince du grand fouet l'atteignait partout, claquant à ses oreilles avec des bruits de pétard, lui pinçant la chair de longues brûlures. Une vraie danse de bête à qui on apprend des tours (693).*

La citation en tête de cette section ressemble à une scène terrifiante qui décrit l'attaque d'une bête sauvage. En réalité, il s'agit d'un épisode quotidien chez les Bijard où le père, soûl et enragé, bat sa propre fille. La description des mouvements du corps humain, subtiles ou violents, fournit au narrateur l'un des moyens les plus efficaces pour nous transmettre avec précision les nuances de l'action et les sentiments des personnages, ce qui nous évite les malentendus, l'incertitude ou la fatigue de les avoir d'imaginer par caprice. Ce n'est pas nécessairement que le prurit d'une exhaustivité minutieuse rend plus compréhensible la conduite et le caractère des personnages; mais dans le cas de la littérature naturaliste, en général, ces détails ne sont pas gratuits. Ces traits kinésiques font le sujet auquel on prêtera notre intérêt dans cette section.

La doctrine naturaliste trouve dans *L'Assommoir* son expression la plus parfaite en ce qui concerne la représentation d'une réalité extrêmement laide, brutale et sale. L'auteur atteint le degré maximal de la mimésis moyennant des descriptions méticuleuses des aspects vraiment affreux. Et c'est surtout grâce aux indicateurs kinésiques qu'on peut voir bouger les personnages et contempler les scènes comme s'il s'agissait d'un film.

Le calcul de Brunet confirme que la fréquence avec laquelle Zola se réfère aux aspects corporels est significativement plus élevée que d'habitude: "Au total la liste des 27 éléments retenus compte chez Zola 32511 occurrences, soit presque deux fois plus qu'on n'en trouve, proportionnellement, dans le corpus du XIX-XX<sup>e</sup> siècle" (1985:323). Nous ne pouvons pas être surpris par ce biais chez un auteur tellement persuadé que "l'homme ne peut pas être

séparé de son milieu et il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province” (Zola, 1890:228). On dirait que le corps, qui du point de vue naturaliste remplace presque entièrement la personne, est la partie la plus immédiate du milieu, ou la frontière entre ceci et le propre être intérieur. Borie n’exagère pas quand il affirme que “Zola, dans ses romans ne s’intéresse qu’au corps, c’est-à-dire, à la moitié ‘sauvage’ de l’homme, aux appétits, aux instincts” (1971:15).

Les résultats du chapitre que Brunet consacre à la présence du corps dans la saga *Les Rougon-Macquart* ne sont pas surprenants par le nombre des écarts; mais ce qui peut susciter la curiosité sont les parties du corps les plus fréquemment représentées et qui appartiennent pour la plupart au corps féminin: “C’est donc la *gorge* qui préoccupe le plus l’imagination de Zola, mais aussi le *cou*, l’*épaule*, la *hanche*. C’est-à-dire que Zola regarde surtout les femmes. Il est sensible à la *peau* et à la *chair* et sur le visage son attention s’arrête d’abord aux *lèvres*” (Brunet, 1985:325).

Mais nous insistons: ce qui est important, plutôt que la préférence pour certaines parties du corps, c’est la façon dont le corps et le geste fonctionnent comme une preuve matérielle du déterminisme (ils n’ont presque aucune autre fonction), à la fois en ce qui concerne les limites imposées par la classe sociale le comportement primaire et instinctif de la *bête humaine* est, avec toute la cohorte des vices qui l’accompagnent, la violence, les appétits sexuels et alimentaires, et la dégradation morale qui cristallise en déformation physique.

#### 5.6.1.1. *Le corps et le monde ouvrier*

Dans cette littérature “l’homme du peuple, fruste, simple, vit [...] au niveau des instincts. Il est l’homme naturel, c’est-à-dire à peu près la brute. [...] Dans un tel milieu, en effet, on ne peut concevoir «d’explication psychologique du crime», mais simplement «un déchaînement ignoble de bestialité, rien de plus»” (Borie, 1971:17). C’est pour cette raison qu’on trouve la gestualité qui remplace souvent le mot, parce que les personnages ne savent pas quoi dire, ils sont trop fatigués pour parler à cause du travail ou ils n’ont pas de voix de tout.

La seule classe sociale qui est représentée dans *L’Assommoir* est celle des ouvriers: “Au loin, des cloches d’usine sonnaient; et les ouvriers ne se pressaient pas, rallumaient des pipes; puis, le dos arrondi, après s’être appelés d’un marchand de vin à l’autre, ils se décidaient à reprendre le chemin de l’atelier, en traînant les pieds” (409). Ils agissent comme une masse, anonyme et muette. Selon Simone Bonnafous, “Zola est le premier à faire entrer

l'ouvrier dans la littérature. Balzac n'en avait parlé qu'incidemment. La vision de George Sand manquait de réalisme, et même *Les misérables* parus 15 ans avant *L'Assommoir*, n'étaient pas une peinture de la classe ouvrière" (1981:53). Cette masse des ouvriers et représentée comme une foule qui piétonne et se coudoie:

Dans les cinq évocations de foule [...] dont il n'est pas anodin de remarquer que deux d'entre elles ouvrent et ferment le roman, un premier fait nous frappe: l'abondance des substantifs abstraits: *envahissement*, un continuel *piétinement* de foule, un *écrasement de foule*, *l'étranglement* étroit des maisons, *une hâte* de pas, *un coudoisement* sans fin, etc. (Bonnafous, 1981:53).

Le coudoisement, compris comme un mouvement habituel et fréquent des ouvriers, correspond à la catégorie des alter-adaptateurs, car il s'agit d'un contact entre deux ou plusieurs personnes. Il est significatif que les actions qui exigent le concours de la multitude n'ajoutent aux personnages rien qui les élève au-dessus de l'animalité pure; nous ne trouvons pas en eux une personnalité réelle, une intervention rationnelle de la volonté, mais le simple et mécanique résultat des forces matérielles extérieures, "des forces supérieures, impersonnelles et irrésistibles qui gouvernent les êtres" (Bonnafous, 1981:53-54); pas vraiment des personnes, mais une masse agitée et bruyante: "Sur les deux trottoirs, dans l'étranglement étroit des maisons, c'était une hâte de pas, des bras ballants, un coudoisement sans fin" (406). Cette vision de la foule, dit Bonnafous, est plus qu'une description, une impression pour les yeux; on peut dire que c'est un héritage des amis impressionnistes de Zola. En dépit du dessein positiviste ou naturaliste, il est difficile de nier le caractère métaphorique (fantomatique) de cette image de la multitude: "Une lecture rapide nous pousserait peut-être à voir une menace dans ce troupeau humain, du fait de la situation de ceux qui le regardent; c'est-à-dire de Gervaise, dans la plupart des cas. Sauf à la fin, elle n'est jamais mêlée à la foule: elle la contemple de sa fenêtre" (Bonnafous, 1981:54). En effet, la maison de Gervaise est une sorte de forteresse qui la protège, mais à la fin elle sera engloutie par la foule: "Et Gervaise laissait couler la cohue, indifférente aux chocs, coudeoyée à droite, coudeoyée à gauche, roulée au milieu du flot; car les hommes n'ont pas le temps de se montrer galants, quand ils sont cassés en deux de fatigue et galopés par la faim" (766).

Les ouvriers qui intègrent cette masse uniforme déploient leur mobilité animale, dont l'expression corporelle est exprimée moyennant des formules qui exhalent un air atrabilaire: il faut souligner "les bras ballants", leur marche "en traînant les pieds" et leurs corps

“cassés en deux de fatigue”, ainsi que “le dos arrondi” des citations antérieures qui décrivent la fatigue à cause de leur dur travail, leur malheur et la faim dont ils souffrent dans une société où ils ne sont que des esclaves.

Le ton ne change pas quand on passe de la foule à l'individu. Le personnage secondaire du père Bru est un ouvrier en retraite, mais qui a travaillé “le demi-siècle passé à peindre des portes et à blanchir des plafonds aux quatre coins de Paris”. Maintenant il n'a rien à manger, parce que le gouvernement ne prend pas soin de ses résidents âgés. C'est donc Gervaise qui s'occupe de son voisin: “souvent [...] le forçait à manger un morceau de pain avec du fromage”. Les traits physiques du père Bru ne sont pas singuliers, mais propres d'un vieillard délabré: “le corps voûté, la barbe blanche, la face ridée comme une vieille pomme, demeurait des heures sans rien dire” (552). Quand il entre chez Gervaise le jour de sa fête, Zola le décrit “courbé, roidi, la face muette” (572). Et les mouvements limités de son corps faible caractérisent encore mieux sa décrépitude. Il ne parle jamais; au lieu de mots, il utilise le geste symbolique de hocher la tête si on lui demande quelque chose: “— Asseyez-vous là, mon brave homme, dit la blanchisseuse. Vous voulez bien manger avec nous, n'est-ce pas? Il hocha simplement la tête. Il voulait bien, ça lui était égal” (572). Courbé, roidi, hochant la tête: ce sont les indications corporelles et kinésiques précises qui nous font bien sensible sa misérable condition d'ouvrier en retraite, fatigué, dépouillé de toute espoir.

Gervaise est présentée au début comme une bonne ouvrière qui s'occupe de son linge soigneusement; la façon dont elle manipule les vêtements nous révèle sa vigueur et sa propreté: “Gervaise le replongea dans le baquet, le reprit pièce par pièce pour le frotter de savon une seconde fois et le brosser. D'une main, elle fixait la pièce sur la batterie; de l'autre main, qui tenait la courte brosse de chiendent, elle tirait du linge une mousse salie, qui, par longues bavures, tombait” (388). Sa gestualité souligne l'attention qu'elle donne aux détails, un signe indéniable de responsabilité et de satisfaction. Mais à la fin de l'histoire, elle s'abandonne à la paresse et à la saleté: “cette nouvelle assit Gervaise dans la mare d'eau sale qui emplissait la boutique” (733). Lorsque Gervaise était bonne ouvrière, au lavoir, répondait à madame Boche avec le signe de hocher la tête, trop concentrée à laver les linges pour lui donner une réponse verbale: “Gervaise, les reins en deux, les mains enfoncées et crispées dans le linge, se contenta de hocher la tête”. Elle “s'essuya le front de sa main mouillée. Elle tira de l'eau une autre pièce de linge, en hochant de nouveau la tête. Un instant, toutes deux gardèrent le silence” (390). Mais vers la fin du roman Gervaise ne fait que bavarder et rester

assise, les bras croisés ou dans ses jupes, au lieu de travailler. C'est bien une modification des habitudes kinésiques qui nous parle de la décadence morale et physique. Pour Zola, la paresse est un vice qui ne peut rester impuni. Aussi Coupeau reçoit son châtement: après son accident, il "restait les bras croisés en face des maisons en construction, avec des ricanelements, des hochements de tête; et il blaguait les ouvriers qui trimaient, il allongeait sa jambe, pour leur montrer où ça menait de s'esquinter le tempérament" (489); c'est la fin du bon ouvrier, l'annonce préalable de sa chute dans l'alcoolisme.

L'image de la bonne ouvrière sert également à caractériser la mère de Goujet qui est présentée "grave, un peu triste, son calme visage penché sur son tambour" (491). Zola met l'emphase sur le travail et montre des bonnes ouvrières qui, au lieu de bavarder, travaillent en silence. Il semble que le divertissement est plus propre à la classe bourgeoise qu'à celle ouvrière. Il y a quelque chose d'équivoque dans la moralité insinuée par Zola avec ce mélange d'honnêteté et d'intégrité du caractère, d'une part, et d'épuisement et décrépitude physique, d'autre part: le travail est à la fois la racine de la vertu et la cause de la ruine. La sorte de vie que les personnages mènent est imprimée dans leur visage, triste et grave; il est généralement admis que Zola transmet ainsi une sorte de dénonciation sociale.

Voilà l'entière image kinésique du monde ouvrier: physiquement et moralement fatigué. Ils ne font que travailler toute leur vie; alors, quand ils sont placés hors de leur milieu, au musée du Louvre par exemple, leur conduite ne peut être que grotesque, grossière, propre des gens simples. Pendant la noce, ils visitent le musée, mais ils ne comprennent pas l'art; alors ils restent nigauds devant les tableaux: "Et, tout au bout, le ménage Gaudron, l'homme la bouche ouverte, la femme les mains sur son ventre, restaient béants, attendris et stupides, en face de la Vierge de Murillo" (445). La même attitude effronté et fruste, voire obscène quand M. Madinier leur montre la *Kermesse* de Rubens: "il se contenta d'indiquer la toile, d'un coup d'œil égrillard. Les dames, quand elles eurent le nez sur la peinture, poussèrent de petits cris; puis, elles se détournèrent, très rouges. Les hommes les retinrent, rigolant, cherchant les détails orduriers" (446). Le geste grivois de Madinier ("d'un coup d'œil égrillard"), indiquant les corps nus, acquiert ici une signification très concrète en relation avec les aspects les plus vulgaires de la noce, mais au-delà de cette circonstance, il révèle toute la bassesse et friponnerie que Zola veut transmettre comme caractéristique générale de ces gens. Les femmes se scandalisent, parce qu'elles ne sont pas capables d'apprécier l'art, elles voient seulement la nudité qui doit être cachée dans leur petit monde

ignorant.<sup>37</sup> Au contraire, les hommes se montrent comme des pervers, en se recréant de l'obscénité.

En définitive, l'art et la culture en général ne peuvent servir bien comme passe-temps propre de la classe sociale décrite, et plus encore: comme nous l'avons vu à propos du milieu, Zola présente ce mur insurmontable de la culture comme une preuve incontestable du déterminisme social qui pèse sur la vie des misérables. Hormis le travail, les femmes surtout s'amuse en racontant des potins à propos de ce qu'il se passe dans le quartier. C'est pour cette raison qu'on trouve des femmes penchées ou accoudées à leurs fenêtres, une posture habituelle dans *L'Assommoir* qui démontre leur curiosité pour les ragots et pour mettre le nez dans des affaires d'autrui. Notamment dans la scène de l'accident de Coupeau, nous trouvons cette figure archétypique de la femme accoudée à la fenêtre, qui témoigne tout:

Dans la rue de la Nation, large, déserte, leurs paroles, lancées à toute volée, avaient seulement fait mettre à sa fenêtre une petite vieille; et cette vieille restait là, accoudée, se donnant la distraction d'une grosse émotion, à regarder cet homme, sur la toiture d'en face, comme si elle espérait le voir tomber d'une minute à l'autre (480).

L'action de regarder l'homme en travaillant est pour la femme l'équivalent vulgaire de l'expérience esthétique-morale du grand spectacle qui est une tragédie. Elle le vit avec émotion, parce qu'il y a la possibilité qu'il tombe du toit. Pour les gens simples, tout le morbide est amusant. Cette fois, la femme reçoit le spectacle qu'elle désirait, parce que Coupeau souffre vraiment cet accident.

#### 5.6.1.2. *Le corps et les mauvaises intentions*

D'ailleurs, on trouve des gens corrompus moralement qui agissent selon leurs instincts primaires de survivance. Dans la misère, il n'y a place pour les nobles vertus. C'est juste le contraire: la jalousie et l'avarice apparaissent lorsqu'un individu a plus qu'un autre. Les avaricieux sont ici pleinement représentés par les Lorilleux, qui depuis les premiers moments se montrent hostiles vers Gervaise: "elle hochait la tête, passant de la figure de la

---

<sup>37</sup> On se souvient de cette scène racontée par Baudelaire (*Mon cœur mis à nu*, XLVI): "Tous les imbéciles de la bourgeoisie qui prononcent sans cesse les mots: «immoral, immoralité, moralité dans l'art» et autres bêtises me font penser à Louise Villedieu, putain à cinq francs, qui m'accompagnant une fois au Louvre, où elle n'était jamais allée, se mit à rougir, à se couvrir le visage, et me tirant à chaque instant par la manche, me demandait, devant les statues et les tableaux immortels, comment on pouvait étaler publiquement de pareilles indécences."



jeune femme à ses mains, à ses pieds, comme si elle avait voulu la déshabiller, pour lui voir les grains de la peau. Elle dut la trouver mieux qu'elle ne comptait" (429). Plus éloquente que n'importe quelle apostrophe élaborée, cette manière de regarder de Mme Lorilleux est intimidante et elle fait sentir Gervaise mal à l'aise; il est à peine possible de trouver de meilleurs exemples où un geste épargne tout discours.

Sans motif apparent, les Lorilleux détestent Gervaise, et ils ont besoin de trouver des défauts pour se moquer de lui. Et tout cela s'exprime sans paroles, simplement par milieu des gestes ou des regards. Au premier moment, c'est sa jambe: "Ils ne parlèrent pas de sa jambe. Mais Gervaise comprenait, à leurs regards obliques et au pincement de leurs lèvres, qu'ils y faisaient allusion" (429). Cette imperfection physique de Gervaise se convertira en centre de leurs railleries qui donnent lieu aussi à son surnom méprisant (qui encore une fois fait allusion à une caractéristique kinésique, le balancement de la boiteuse): "Madame Lorilleux s'oublia, se tourna d'un mouvement brusque. — Ça, c'est plus fort! cria-t-elle. Tu vas coucher dans la chambre à la Banban! Gervaise devint toute pâle. Ce surnom, qu'elle recevait à la face pour la première fois, la frappait comme un soufflet" (461). Aussi sensible qu'un mouvement ostensive est ce soudain blémissement de Gervaise en écoutant son outrageant surnom: une réaction thermique causée par une émotion fortement négative et qui compte comme un vrai geste adaptateur, dont l'évidence physiologique est rehaussée par la description métaphorique de l'offense qui frappe sa face "comme un soufflet".

En plus, ils agissent toujours d'une manière tout à fait irrespectueuse: "[Mme Lorilleux] tourna le dos, elle se remit à tirer son fil d'or, en affectant d'ignorer la présence de sa belle-sœur" (522); puis, son mari fait le même: "il reprit le bout de chaîne, tourna le dos à son tour" (523). Cette attitude littérale du ménage devient métaphorique au bout du roman, quand Gervaise vient à emprunter de l'argent et ils lui "tournent le dos" en refusant lui aider: "Alors, les Lorilleux pincèrent les lèvres et échangèrent un mince regard. La Banban mendiait, à cette heure! Eh bien! le plongeon était complet" (755). Le geste très symptomatique, très révélateur, que le ménage fait de "pincer les lèvres" ainsi que "l'échange d'un mince regard" correspondent à leur satisfaction de voir Gervaise malheureuse. Sans rien dire, les deux se communiquent et se comprennent parfaitement.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Cette intime et parfaite intelligence mutuelle parmi les époux est un fait presque naturel et bien commun, pas seulement dans la malice, mais aussi dans la douceur. Voilà un exemple d'exacte compréhension sans paroles, que Tolstoï nous montre dans *Anna Karénine* (4<sup>e</sup> partie, chap. XIII); bien qu'apparemment exagéré, l'auteur tout simplement reproduit une expérience réelle qu'il avait partagée avec sa femme:

Leur attitude agit donc comme une sorte de vengeance pour tous les jours du bonheur de Gervaise, comme dans la scène de la grande fête: “les Lorilleux ne pouvaient pas se contenir. C’était plus fort qu’eux, ils louchaient, ils avaient le bec de travers” (569); et aussi: “Lorilleux et madame Lorilleux pinçaient le nez, suffoqués de voir une oie pareille sur la table de la Banban” (576). Dans cette scène, les gestes de “loucher” et d’avoir “le bec de travers” agissent d’une manière caricaturale, parce que leur convoitise les déforme le visage. En vertu de sa propre nature irrationnelle, cette rancœur —l’exact complément de la *Schadenfreude* qui finalement les Lorilleux savoureront— est exprimée par ces démonstrations physiologiques bien mieux qu’avec paroles.

Leur fausseté pendant les temps du bonheur de Gervaise est trahie juste pour leur comportement non verbal. Pendant la fête, ils mangent et ils boivent, mais la jalousie et l’avarice leurs rongent les entrailles: “Les Lorilleux, devant la prospérité du ménage, étaient devenus très aimables, faisaient un éloge outré de Gervaise, en laissant échapper de petits gestes restrictifs, des hochements de menton, des battements de paupières, comme pour ajourner leur vrai jugement” (469) qui arrive alors avec la chute de Gervaise.

Le comportement des Lorilleux ne souffre aucune évolution, parce que de bon commencement leurs attitudes non verbales sont suscitées par la pingrerie et la convoitise vers Gervaise. Ils ne supportent pas quand elle est heureuse et ils se réjouissent finalement quand elle souffre.

---

—Attendez, dit-il en s’asseyant près de la table. Il y a longtemps que je voulais vous demander une chose. Elle le regarda de ses yeux caressants, mais un peu inquiets.

—Demandez.

—Voici —dit-il, prenant la craie et écrivant les lettres *q, v, a, d, c, e, i, e, i, a, o, t* ? qui étaient les premières des mots: «Quand vous avez dit c’est impossible, était-ce impossible *alors* ou *toujours*?» Il était peu vraisemblable que Kitty pût comprendre cette question compliquée. Levine la regarda néanmoins de l’air d’un homme dont la vie dépendait de l’explication de cette phrase. Elle réfléchit sérieusement, appuya le front sur sa main, et se mit à déchiffrer avec attention, interrogeant parfois Levine des yeux.

—J’ai compris —dit-elle en rougissant.

—Quel est ce mot? demanda-t-il indiquant l’*i* du mot *impossible*.— Cette lettre signifie *impossible*. Le mot n’est pas juste —répondit-elle.

Il effaça brusquement ce qu’il avait écrit, et lui tendit la craie. Elle écrivit : *a, j, n, p, r, d*.

Dolly apercevant sa sœur la craie en main, un sourire timide et heureux sur les lèvres, levant les yeux vers Levine qui se penchait sur la table en attachant un regard brillant tantôt sur elle, tantôt sur le drap, se sentit consolée de sa conversation avec Alexis Alexandrovitch; elle vit Levine rayonner de joie; il avait compris la réponse:

—«*Alors je ne pouvais répondre différemment.*»

Etcetera. À proprement parler, l’exemple de Tolstoï ne fait pas référence à la substitution des mots par des gestes, mais plutôt à des indications minimales (les initiales) des mêmes mots; pourtant, d’une perspective quelque peu plus large, il s’agit de la même chose: il y a des signes, que ce soit conventionnels ou naturels, auditifs, visuels ou verbaux, qui sont compris en vertu d’une intuition mutuelle, d’une intimité.

### 5.6.1.3. *Le corps et la violence*

La violence dans *L'Assommoir* est le leitmotiv qui traverse toute l'histoire: depuis le moment que Gervaise confronte à Lantier à cause de son infidélité et il se montre violent en lui criant à la face et lui menaçant avec les poings: "Lantier leva les deux poings; puis, résistant au besoin de la battre, il lui saisit les bras, la secoua violemment, l'envoya tomber sur le lit des enfants, qui se mirent de nouveau à crier" (382), jusqu'à la fin quand Gervaise se laisse entraîner dans le tourbillon de la cohue ouvrière qui la coudoie et roule au milieu du flot (766).

De même, Lantier dans la première scène se montre violent quand elle se dispose à ramasser ses vêtements sales pour les laver: "il ferma la malle brutalement, s'assit dessus, lui cria: Non! dans la figure" (385). Encore une fois, ce sont les attitudes corporelles qui portent toute la signification. L'action de fermer la malle, sobre et précisément caractérisée, intensifiée, par l'adverbe "brutalement", ainsi que les cris d'une proximité menaçante, "dans la figure" de Gervaise, montrent l'homme agissant de manière violente devant une femme qui ne peut pas se protéger; c'est la transformation soudaine de l'homme en bête, qui approuve sa supériorité virile — mais aussi sa faiblesse, son manque de tempérance — moyennant la violence. Coupeau après son accident devient le même ou pire: "Elle voulut rire, le coucher, comme elle faisait les jours où il avait le vin bon enfant. Mais il la bouscula, sans desserrer les lèvres; et, en passant, en gagnant de lui-même son lit, il leva le poing sur elle. Il ressemblait à l'autre, au soûlard qui ronflait là-haut, las d'avoir tapé" (557). Les lèvres serrées, ainsi que l'action de la bousculer et lever le poing sur Gervaise sont des gestes presque typifiés qui soulignent la colère. Il ne s'agit de faits occasionnels et sans conséquences; au contraire, ce sont comme des symptômes d'une course irrémédiable, voire naturelle, vers la brutalité; cette manque de respect mutuel finit par des agressions chaque fois plus violentes pendant les disputes du ménage: "Un vrai bousin, leur chez eux, à cette heure. La journée entière, ils s'empoignaient. Pourtant, ils ne se tapaient pas encore, à peine quelques claques parties toutes seules dans le fort des disputes" (685).

D'ailleurs, la bagarre entre Gervaise et Virginie au lavoir qui, par sa description explicite, approche le point maximal de la mimésis, passe en égalité de conditions, parce que les deux sont femmes. La scène est longue, presque 7 pages de coups, claques, tapes, accompagnés des insultes et des cris de rage et douleur. Elle commence avec Gervaise pleurant de voir la clé de la chambre de l'hôtel Boncœur apportée par ses fils et qui annonce l'abandon

de Lantier. Virginie qui est présente au lavoir, chuchote avec d'autres femmes sur l'infidélité de Lantier avec sa sœur Adèle, ce qui rend Gervaise en colère: "Les bras en avant, cherchant à terre, tournant sur elle-même, dans un tremblement de tous ses membres, elle marcha quelques pas, rencontra un seau plein, le saisit à deux mains, le vida à toute volée" (395). La bataille s'engage avec des insultes qui se lancent les deux femmes mutuellement; alors, il s'agit, au début, d'une bataille plutôt verbale. Mais quand les mots enragent davantage Gervaise, au lieu de mots, elles lancent de l'eau l'une l'autre: "Elles courent toutes deux le long de baquets, s'emparant des seaux pleins, revenant se les jeter à la tête" (397). Puis, quand le courroux monte, "Virginie venait de sauter à la gorge de Gervaise. Elle le serrait au cou, tâchait de l'étrangler. Alors, celle-ci, d'une violente secousse, se dégagea, se pendit à la queue de son chignon, comme si elle avait voulu lui arracher la tête" (398). Pendant la bataille, les deux femmes se cassent les robes et elles montrent leurs chairs: "son corsage, craqué au cou, montra sa peau, tout un bout d'épaule; tandis que la blonde, déshabillée, une manche de sa camisole blanche ôtée sans qu'elle sût comment, avait un accroc à sa chemise qui découvrait le pli de sa taille" (*idem*). La lutte continue chaque fois plus brutale, moins féminine, en se ressemblant les deux femmes à deux bêtes enragées:

Un moment, elles restèrent là, agenouillées, à se menacer. Les cheveux dans la face, la poitrine soufflante, boueuses, tuméfiées, elles se guettaient, attendant, reprenant haleine. Gervaise porta le premier coup; son battoir glissa sur l'épaule de Virginie. [...] Alors, mises en train, elles se tapèrent comme les laveuses tapent leur linge, rudement, en cadence (399-400).

Finalement, Gervaise gagne en pliant Virginie et l'arrachant le pantalon sous les jupes: "les cuisses nues, les fesses nues [...] elle se mit à battre" le derrière de sa rivale. "À chaque tape, une bande rouge marbrait la peau blanche" (400).

Dans cette scène, Zola montre la violence atténuée des femmes, moins brutale, plus sensuelle, qui laisse entrevoir les parties intimes cachées sous les vêtements. L'agressivité passe des regards menaçants aux attaques verbales et, finalement, aux attaques physiques. Les autres ouvrières ne se conduisent pas mieux:

Alors, la grande Clémence se rhabilla en bougonnant. En voilà des giries! Avec ça que les passants n'avaient jamais vu des nénais! Et elle soulagea sa colère sur l'apprentie, ce louchon d'Augustine, qui repassait à côté d'elle du linge plat, des bas et des mouchoirs; elle la bouscula, la poussa avec son coude. Mais Augustine, hargneuse, d'une méchanceté sournoise de monstre et de souffre-douleur, cracha par-derrrière sur sa robe, sans qu'on la vit, pour se venger (505).

C'est une violence des femmes ordinaires, stupides, mais pas dans le sens d'un trait de caractère individuel, mais comme la conduite propre des gens de cette classe sociale. Elles se poussent de coude, se crachent par derrière, mais sans arriver jamais au degré de violence masculine, comme dans le cas qui suit, où un ivrogne batte brutalement sa femme et sa fille. Gervaise écoute des cris et bruits de tapes, elle monte chez les Bijard et trouve la femme "les jupes encore trempées par l'eau du lavoir et collées à ses cuisses, les cheveux arrachés, saignante, râlait d'un souffle fort, avec des oh! oh! prolongés, à chaque coup de talon de Bijard. Il l'avait d'abord abattue de ses deux poings; maintenant, il la piétinait" (556). Cette brutalité dont Bijard fait preuve en battant sa femme, soulignée par les cheveux arrachés, la sang, les coups des poings et du talon, est le résultat de l'alcool qui transforme l'homme en une bête enragée; après tuer sa femme, il décharge sa colère en sa petite fille Lalie, dont on a déjà parlé antérieurement: "Non, jamais on ne se douterait des idées de férocité qui peuvent pousser au fond d'une cervelle de pochard" (691), c'est l'amère commentaire de Zola à la fin d'une de ces scènes terrifiantes.

La grande quantité de ces gestes brutales, des coups, des tapes, des gifles, des soufflets, des calottes, etc., ne fait que souligner l'énorme violence du milieu dont Gervaise provient. Gervaise en a reçu lorsqu'elle était jeune, de son père: "le père Macquart, pour un oui, pour un non, m'allongeait des coups de pied dans les reins" (388), raconte-elle; mais la dureté et le venin semblent héréditaires, et c'est aussi elle qui en donne à sa fille: "Elle distribua des taloches, souffleta Nana sur les deux joues, flanqua un coup de pied à Pauline, cette grande dinde qui laissait prendre le sabot de sa mère" (520). De nouveau, on observe la règle absolue des lois de l'héritage, qui oblige Gervaise à reproduire ce qu'elle avait reçu. Coupeau traite son beau-fils de la même mauvaise manière: "Trois jours après, il lançait des coups de pied au derrière du petit, matin et soir, si bien que l'enfant, quand il l'entendait monter, se sauvait chez les Goujet, où la vieille dentellière lui gardait un coin de la table pour faire ses devoirs" (489), et puis, sa propre fille Nana aussi: "Coupeau avait ramené Nana à coups de pied au derrière" (713). Il semble que dans le milieu décrit par Zola, la maltraitance des enfants est bien habituelle.

#### 5.6.1.4. *Le corps et la bête humaine*

La violence extrême présente dans *L'Assommoir* transforme les personnages en vraies bêtes humaines. Mais ce n'est pas la seule caractérisation de leur ressemblance avec les animaux. Pendant la visite du Louvre, hors de leur milieu, ils sont décrits comme "un troupeau

débandé” par son comportement non verbal qui contraste avec la sacrée solennité du lieu qu’ils sont en train de visiter. Ils n’ont pas l’éducation nécessaire pour savoir comment se conduire, alors ils tapent leurs souliers fortement, faisant sonner le parquet (geste kinésique auditif), comme des sauvages: “Et la noce, déjà lasse, perdant de son respect, traînait ses souliers à clous, tapait ses talons sur les parquets sonores, avec le piétinement d’un troupeau débandé, lâché au milieu de la propreté nue et recueillie des salles” (446).

Dans la scène où Bijard témoigne la mort de sa fille Lalie, son expression corporelle montre un être incapable de gérer ses émotions, qui le laissent paralysé: “Lui, abruti, repris par les fumées de l’ivresse, roulait la tête en la regardant passer de ses yeux ronds. Ça remuait en lui toutes sortes de choses; mais il ne trouvait plus rien, et avait la couenne trop brûlée pour pleurer” (758). Son état d’ivresse le limite à émettre le geste caractéristique et symptomatique de “rouler la tête” sans pouvoir rien dire: “Bijard, stupide, les yeux sur ce cadavre qu’il avait fait, roulait toujours la tête, du mouvement ralenti d’un animal qui a de l’embêtement” (760). Cette scène montre Bijard comme une bête humaine impotente, empêchée de parler, anéantie par les faits et limitée à l’expression gestuelle hébétée, ce qui contraste avec son comportement quand il battait sa femme dans l’état d’ivresse: “il se retournait, muet, une écume aux lèvres; et, dans ses yeux pâles, l’alcool flambait, allumait une flamme de meurtre” (556-557), ou, de même, quand il battait sa fille; toutes les deux maintenant mortes: “une légère écume lui venait aux lèvres, ses yeux jaunes sortaient de leurs trous noirs” (693).

L’alcool est donc la cause principale qui mène les personnages à se comporter comme des animaux. Quand ils sont souûs, leur conduite se réduit aux instincts primaires, et ce se reflète surtout dans leur attitude kinésique. Gervaise est bien consciente des effets que l’alcool exerce sur les ouvriers et elle songe à jamais tomber sous son influence. Zola exprime la peur de l’héroïne vers l’alcool en utilisant un oxymoron puissant: “Alors, Gervaise, prise d’un frisson, recula; et elle tâchait de sourire, en murmurant: —C’est bête, ça me fait froid, cette machine... la boisson me fait froid...” (412). La réaction thermique qui lui produit la machine à distiller est toute contraire à celle que l’eau-de-vie produit normalement dans la gorge. Cette aversion joue le rôle d’un présage selon lequel ce vice-ci sera responsable de sa chute: “Gervaise s’était prêtée à ce jeu; et, quand elle lui lâcha le bras, les camarades trouvèrent la blague si bonne, qu’ils se jetèrent les uns sur les autres, braillant et se frottant les épaules comme des ânes qu’on étrille. Le zingueur avait la bouche fendue par un tel rire,

qu'on lui voyait jusqu'au gosier" (703). Zola compare leur comportement aux "ânes qu'on étrille", hébétés par l'alcool, riant comme des brutes, comme dans la scène où ils observent Gervaise boire pour la première fois: "Et lorsqu'on lui eut apporté un verre de vitriol, et que sa mâchoire se contracta, à la première gorgée, le zingueur reprit, en se tapant sur les cuisses: —Hein! ça te rabote le sifflet!... Avale d'une lampée" (706). Le geste de se taper sur les cuisses répond aussi à une gestualité de moquerie, de nouveau confirmant leur stupidité.

Ils agissent toujours en compagnie, comme un troupeau des bêtes: "ils se ricanaient dans la figure, le soir, après le dîner, les coudes posés au bord de la table; ils se frottaient l'un contre l'autre toute la journée, comme les chats qui cherchent et cultivent leur plaisir" (647). Pour ces individus, rien n'est sacré; ce qui prouve le geste blasphème de Coupeau en se croisant: "Justement, Coupeau se leva pour faire le signe de croix des pochards. Sur la tête il prononça Montpernasse, à l'épaule droite Menilmonte, à l'épaule gauche la Courtille, au milieu du ventre Bagnolet, et dans le creux de l'estomac trois fois Lapin sauté" (627).

Bien tôt, Gervaise adoptera leur comportement lorsqu'elle se tirera à boire aussi: "elle laissa tomber son menton sur ses mains, elle ne vit plus que Coupeau et les camarades; et elle demeura nez à nez avec eux, tout près, les joues chauffées par leur haleine, regardant leurs barbes sales, comme si elle en avait compté les poils. Ils étaient très soûls, à cette heure" (707). En rentrant à la maison complètement soûle, elle est regardée par la petite Lalie, qui est prise par une terrible peur de la ressemblance de Gervaise avec son père: "Mais, en face du visage hébété de la blanchisseuse, elle recula et trembla. Elle connaissait ce souffle d'eau-de-vie, ces yeux pâles, cette bouche convulsée. Alors, Gervaise passa en trébuchant, sans dire un mot, pendant que la petite, debout sur le seuil de sa porte, la suivait de son regard noir, muet et grave" (708). Le visage de Gervaise lui rappelle celui de son père qui la batte brutalement chaque fois qu'il revient de la taverne: "Et elle se tut, tremblante, écoutant un pas lourd qui montait l'escalier. Brutalement, le père Bijard poussa la porte. Il avait son coup de bouteille comme à l'ordinaire, les yeux flambant de la folie furieuse du vitriol" (757). Un autre jour, la fille de Coupeau et Gervaise trouve ses parents dans un état déplorable: "Coupeau, tombé en travers du lit, ronflait. Gervaise, tassée sur une chaise, roulait la tête avec des yeux vagues et inquiétants ouverts sur le vide" (727).

L'alcool dénature le visage des gens, les yeux deviennent pâles, sans expression, la bouche fendue, toute la physionomie convulsée. Le contraste ne peut pas être plus grand avec la description de la petite fille qui s'apparente à l'ange, pure et innocente:

Non, jamais Lalie ne se révoltait. Elle pliait un peu le cou, pour protéger son visage; elle se retenait de crier, afin de ne pas révolutionner la maison. Puis, quand le père était las de l'envoyer promener à coups de soulier aux quatre coins de la pièce, elle attendait d'avoir la force de se ramasser; et elle se remettait au travail, débarbouillait ses enfants, faisait la soupe, ne laissait pas un grain de poussière sur les meubles. Ça rentrait dans sa tâche de tous les jours d'être battue (689-690).

Dans le cas de Coupeau, on peut aussi observer la marche parallèle de l'évolution de son alcoolisme et son expression corporelle: "Coupeau traversait justement la rue. Il faillit enfoncer un carreau d'un coup d'épaule, en manquant la porte. Il avait une ivresse blanche, les dents serrées, le nez pincé" (557). Chaque jour davantage son attitude n'est expliquée que par cette seule cause. Malgré que son visage soit déformé par l'ivresse, il toujours conserve des traits humains. Néanmoins, il arrive un moment où il ressemble complètement un monstre; et voilà la description qui en résulte:

Quand elle le regarda sous le nez, les bras lui tombèrent. Était-ce Dieu possible qu'il eût une figure pareille, avec du sang dans les yeux et des croûtes plein les lèvres? Elle ne l'aurait bien sûr pas reconnu. D'abord, il faisait trop de grimaces, sans dire pourquoi, la margoulette tout d'un coup à l'envers, le nez froncé, les joues tirées, un vrai museau d'animal (782-783).

Cette portrait correspond à la même personne qu'on a trouvé au début du roman, avant de tomber du toit, en prenant soin de sa femme qui a accouché sa fille: "Il lui avait glissé délicatement sous le dos une de ses grosses mains, et il l'attirait, il lui baisait le ventre à travers le drap, pris d'un attendrissement d'homme rude pour cette fécondité endolorie encore" (471). En plus d'avoir accordé à l'alcoolisme la causalité exclusive de la bestialité, Zola a offert la démonstration de cette métamorphose progressive à travers des descriptions corrélatives et bien balancées du comportement corporel.

#### 5.6.1.5. *Le corps et ses appétits*

"La dévoration est universelle, les hommes et les femmes se mangent entre eux dans toutes les combinaisons possibles", a déclaré sentencieusement Borie à propos de *L'Assommoir* (1971:65). En effet, il est impossible d'éviter la sensation que l'humanité dépeinte dans *L'Assommoir* est pénétrée par un agacement corporel, un spasme universel, une agitation



permanente et véhémence, comme un frelon; et cette impression est particulièrement intense lorsqu'il s'agit du désir sexuel ou la gourmandise, les deux grands thèmes qu'on traitera à continuation.

Dans *L'Assommoir*, la sexualité est explicite, et elle est entendue principalement comme une sorte de violence des hommes sur les femmes. Borie affirme: "La violence virile du héros, elle est aussi le monstre menaçant" (1971:47), parce que les hommes sont poussés par un appétit qui les transforme en bêtes qui surgissent par-derrière; l'impulsion érotique cristallise dans des mouvements fébriles, des agitations véhémentes: "baiser la nuque, haleine brûlante qui vient faire trembler les cheveux follets et frissonner la nuque désirée" (*idem*).

Au total, il y a trois hommes principaux qui lutteront pour séduire Gervaise. Le premier est Coupeau qui, après l'abandon de Lantier, tente de séduire Gervaise, d'abord verbalement: "Alors, lui, les coudes toujours sur la table, avançant la face davantage, la complimenta en risquant les mots, comme pour la griser. Mais elle disait toujours non de la tête, sans se laisser tenter, caressée pourtant par cette voix câline" (408). L'expression non verbale de Gervaise est bien explicitement contradictoire: bien qu'elle dit "non" de sa tête, elle se laisse mignoter, elle aime ce qu'elle écoute; comme elle n'est pas capable de s'exprimer verbalement, sa gestualité parle par lui-même.

Gervaise, au début, ne comprend pas pourquoi Coupeau veut l'épouser: "—Vous n'y songez pas, vraiment. Je suis une vieille femme, moi; j'ai un grand garçon de huit ans... Qu'est-ce que nous ferions ensemble? —Pardi! murmura Coupeau en clignant les yeux, ce que font les autres! Mais elle eut un geste d'ennui" (405). La communication non verbale entre eux arrive plus loin que les mots: de son clignement d'œil, Coupeau exprime qu'il veut la posséder sexuellement, et Gervaise répond d'un geste qui n'a pas besoin de mots.

Le langage corporel a aussi son développement, ses phases, sa dialectique. À mesure que son désir s'intensifie, Coupeau passe des compliments au contact physique: "Elle allait suivre le boulevard. Mais il lui avait pris la main, il ne la lâchait pas, répétant: —Faites donc le tour avec moi, passez par la rue de la Goutte-d'Or, ça ne vous allonge guère..." (412). Si Coupeau avance à grands pas vers la consommation de la relation, Gervaise rétrocede dans son attitude non verbale: "Pourtant, Coupeau, en la quittant devant l'atelier de madame Fauconnier, put garder un instant dans la sienne sa main qu'elle lui abandonnait en toute amitié" (416), jusqu'au moment où Coupeau devient malade du désir: "il lui parut pâle, les

yeux rougis, le visage marbré. Et il restait debout, bégayant, hochant la tête. Non, non, il n'était pas malade. Il pleurait depuis deux heures, en haut, dans sa chambre; il pleurait comme un enfant, en mordant son oreiller, pour ne pas être entendu des voisins" (418). Cette attitude d'enfant qui ne peut pas avoir ce qu'il désire adoucit Gervaise, et Coupeau profite le moment pour attaquer: "Coupeau, voyant la jeune femme à bout d'arguments, silencieuse et vaguement souriante, avait saisi ses mains, l'attirait vers lui" (420). Alors, l'envie de la posséder est si fort qu'il agit d'une manière violente, en empoignant la femme et la baisant rudement: "Il s'était levé, l'avait empoignée par la taille, lui appliquait un rude baiser sur la figure, au hasard" (420). Puis, le jour de la noce, il sent un désir charnel de passer la nuit de noce tête à tête avec elle: "Cependant, Coupeau ne disait rien; il venait derrière Gervaise, la tenait à la taille, la sentait s'abandonner. Lorsque, brusquement, on rentra dans le jour, il était juste en train de lui embrasser le cou" (449). Bien que cette expression corporelle possède une évidente connotation sexuelle, elle n'est pas exprimée ouvertement, mais presque métaphoriquement, avec une certaine atténuation, au moyen de ce mouvement d'"embrasser le cou", qui contraste avec la tension inspirée par le trope (hypallage) qui déplace l'adverbe "brusquement" de l'action corporelle à l'éclosion des premières lueurs de l'aube.

Après le mariage et son accident, Coupeau se sent en possession de Gervaise, alors un jour qu'il rentre ivre à la maison, il agit ainsi:

Non, il voulait l'embrasser, il avait besoin de ça, parce qu'il l'aimait bien. Tout en balbutiant, il tournait le tas des jupons, il butait dans le tas des chemises; puis, comme il s'entêtait, ses pieds s'accrochèrent, il s'étala, le nez au beau milieu des torchons. Gervaise, prise d'un commencement d'impatience, le bouscula, en criant qu'il allait tout mélanger. [...] Il l'avait empoignée, il ne la lâchait pas. Elle s'abandonnait, étourdie par le léger vertige qui lui venait du tas de linge, sans dégoût pour l'haleine vineuse de Coupeau. Et le gros baiser qu'ils échangeaient à pleine bouche, au milieu des saletés du métier, était comme une première chute, dans le lent avachissement de leur vie (509).

Cette scène serait suffisante pour illustrer cette exagération méthodique que nous avons remarquée à plusieurs reprises sur la manière naturaliste de démontrer l'évolution absolument irrémédiable des événements. Zola profite de l'occasion pour montrer comment l'ivrognerie prend le dessus, infestant toutes les manifestations et moments de la vie des personnages, en particulier leurs relations amoureuses, en les jetant dans l'ordure de leur destinée sans appel. On pourrait même dire que la scène prend un sens métaphorique: Coupeau, soûl, avec mauvaise haleine, la baise au milieu du linge sale; la saleté de l'endroit se

mêle à la saleté de l'homme, acquiert une valeur morale et présage l'effondrement du couple.

Le deuxième homme qui tente de séduire Gervaise est Lantier, lorsqu'il réapparaît dans la vie de Gervaise dix ans après son abandon. D'abord, ses intentions sont loin d'une préoccupation érotique; il n'est pas motivé par le désir de la posséder, mais de récupérer ce qu'un jour était sien et pour s'assurer un logement et la pitance. Toutefois, le transport passionnel, l'instinct animal effréné va bientôt apparaître. En négligeant le fait que Gervaise est mariée, il la poursuit avec son regard et un jour il la baise contre sa volonté: "Mais, un soir, se trouvant seul avec elle, il la poussa devant lui sans dire une parole, l'accula tremblante contre le mur, au fond de la boutique, et là voulut l'embrasser" (613). C'est aussi de la saleté morale qu'il s'agit, de la violence agressive, de l'abus de force. Dans ce point de l'histoire, Gervaise se montre encore décidée à rester fidèle à son mari, mais ce jour où Coupeau revient soûl, quelque chose à son intérieur se casse, et Lantier n'hésite pas à profiter l'occasion: "Lantier, qui avait un petit rire en voyant bien qu'elle ne ferait pas dodo sur son oreiller cette nuit-là, lui prit la main, en disant d'une voix basse et ardente: —Gervaise... écoute, Gervaise... [...] —Auguste, laisse-moi, tu vas les réveiller, reprit-elle, les mains jointes. Sois raisonnable. Un autre jour, ailleurs... Pas ici, pas devant ma fille..." (631–632). Dans les premiers instants Gervaise se résiste aux séductions de Lantier: "Elle luttait, elle disait non de la tête, énergiquement. Dans son trouble, comme pour montrer qu'elle resterait là, elle se déshabillait, jetait sa robe de soie sur une chaise, se mettait violemment en chemise et en jupon, toute blanche, le cou et les bras nus" (632); mais finalement elle succombe à la pression insistent. Aussi, les états d'ivresse de Coupeau la font perdre toute l'affection qu'elle avait sentie; encore une fois, c'est grâce aux modifications d'une attitude corporelle que Zola transmet l'évolution des relations: "Il ne parlait plus, il restait souriant; et, lentement, il la baisa sur l'oreille, ainsi qu'il la baisait autrefois pour la taquiner et l'étourdir. Alors, elle fut sans force, elle sentit un grand bourdonnement, un grand frisson descendre dans sa chair" (632). C'est le point de départ de ce ménage à trois qui éveillera des rumeurs dans le quartier.

Le troisième homme dans la vie de Gervaise est Goujet. Il est le seul qui est vraiment amoureux d'elle. La sympathie, le penchant tendre, est mutuelle: "Alors, tous deux baissèrent la tête. Il y avait entre eux quelque chose de très doux qu'ils ne disaient pas" (491). À cause d'une tension sexuelle entre les deux, des rougissements involontaires se produisent.

Dans la scène où Goujet entre sans frapper à la porte, “il la surprit à moitié nue, se lavant le cou; et, de huit jours, il ne la regarda pas en face, si bien qu’il finissait par la faire rougir elle-même” (474). L’émotion passe de l’un à l’autre, créant une situation à moitié inconmode. Ainsi, Gervaise rougit aussi, lorsqu’elle entend parler de Goujet: “Tout le monde disait en riant à Gervaise que Goujet avait un béguin pour elle. Elle le savait bien, elle rougissait comme une jeune fille, avec une fleur de pudeur qui lui mettait aux joues des tons vifs de pomme d’api” (518). C’est cette marque physiologique, le rougissement, ce qui nous indique qu’elle bien connaît les sentiments de Goujet et aussi qu’elle sent le même, comme dans la scène où elle parle avec sa mère: “Elle avait rougi légèrement, en balbutiant la fin de la phrase. Elle craignait de laisser voir le plaisir qu’elle prenait à repasser elle-même les chemises de Goujet. Bien sûr, elle n’avait pas de pensées sales; mais elle n’en était pas moins un peu honteuse” (539).

Ensuite, on trouve une expression nouvelle des sentiments par moyen du corps: le contact à travers des mains entre Gervaise et Goujet devient le signe de l’amour qui ne peut jamais fleurir. Les contacts physiques entre eux acquièrent une très grande signification psychologique, affective; les rapprochements minimes deviennent les expressions parfaites d’une vraie délicatesse, les manifestations plus éloquentes de l’intimité et la douceur de l’amour. Il y a peu d’occasions où l’efficacité communicative des contacts physiques soit démontrée d’une manière plus convaincante, où l’on montre comment la dialectique corporelle peut remplacer complètement les discours. Quand Gervaise vient visiter Goujet dans son atelier et il gagne son collègue dans le duel des marteaux: “Il lui prit la main comme s’il l’avait conquise” (535). Mais le vrai contact de leurs mains plein d’affection vient se présenter quand Gervaise et Goujet restent seuls, après qu’il a témoigné le baiser violent de Lantier. C’est la scène où Goujet finalement exprime ses sentiments vers Gervaise et lui propose d’échapper avec lui: “Et elle avait, en parlant, une si belle figure, toute pleine de franchise, qu’il lui prit la main et la fit rasseoir. Maintenant, il respirait à l’aise, il riait en dedans. C’était la première fois qu’il lui tenait la main et qu’il la serrait dans la sienne” (615). Les expressions corporelles suivent exactement la marche des sentiments et des pensées, jusqu’au point qu’on pourrait presque faire abstraction des paroles. Ainsi, nous voyons changer soudainement cette tendresse quand Gervaise mentionne l’argent emprunté: “Il lui secoua la main, à la briser. Il ne voulait pas qu’elle parlât de l’argent. Puis, il hésita, il

bégaya enfin: —Écoutez, il y a longtemps que je songe à vous proposer une chose... Vous n'êtes pas heureuse. Ma mère assure que la vie tourne mal pour vous..." (616).

Après sa proposition, Goujet se montre sensible et extrêmement timide, ce qui démontre une vraie impotence, parce que son comportement réel contredit ses intentions: "Il l'aurait prise contre lui pour l'embrasser, qu'elle aurait eu moins de honte" (616). Il souhaite gagner son cœur, mais en même temps il sait que leur amour est impossible, ce qui le rend violent et le conduit finalement à se comporter comme les autres hommes dont on a parlé:

Brusquement, dans le grand jour, il la prit entre ses bras, la serra à l'écraser, lui posa un baiser furieux sur le cou, comme s'il avait voulu lui manger la peau. Puis, il la lâcha, sans demander autre chose; et il ne parla plus de leur amour. Elle se secouait, elle ne se fâchait pas, comprenant que tous deux avaient bien gagné ce petit plaisir (617).

Il vaut la peine que nous nous arrêtions pour examiner la scène du dernier rencontre entre Gervaise et Goujet, parce que cette troublante relation offre l'un des motifs les plus intéressants pour montrer comment les paroles se font inutiles ou inefficaces pour exprimer l'attroupement des émotions contrariées, et alors seulement les allures, les mouvements nerveux, les regards, bref, le corps seul peut en rendre compte. On sait déjà que Goujet était vraiment amoureux de Gervaise et qu'il était le seul homme qui toujours voulait l'aider. Quand Gervaise se tire à la prostitution, c'est donc Goujet qui la sauve pour la dernière fois: "C'était le dernier coup, se jeter dans les jambes du forgeron, être vue par lui au rang des roulures de barrière, blême et suppliante" (774). Il la ramène chez lui, et il lui donne à manger. Puis, "sans une parole, pris d'une rage, il voulut la saisir et l'écraser entre ses bras" (775), ce que Gervaise interprète comme une faveur de retour, et le contenu moral de toute la scène est partagée entre les mots et les gestes, avec une prépondérance claire de ces derniers: "Puis, croyant voir une flamme s'allumer dans ses yeux, elle porta la main à sa camisole, elle ôta le premier bouton. Mais Goujet s'était mis à genoux, il lui prenait les mains, en disant doucement: —Je vous aime, madame Gervaise, oh! je vous aime encore et malgré tout, je vous le jure!" (777). Sans doute, la poésie nous offre d'innombrables exemples où les mots seuls donnent pleinement compte des nuances infinies de la tension émotionnelle dans des cas similaires, mais on comprend bien que l'auteur d'un roman réaliste ne fasse parler ses personnages avec cette rare inspiration verbale qui ont, disons, les Dido et Énée, Hippolyte et Aricie, Roméo et Juliette... Toute rhétorique peut être parfaitement remplacée par l'éloquence des gestes. Les sentiments de Goujet sont purs, il est le

seul qui aime Gervaise réellement et inconditionnellement, et ce penchant tendre lui impose un comportement corporel très différent des autres amants, plus timide, plus chaste; lorsqu'il a la possibilité de la posséder, il se limite juste à lui donner une bise sur le front, comme un geste de respect et de protection: "Il la baisa sur le front, sur une mèche de ses cheveux gris. Il n'avait embrassé personne, depuis que sa mère était morte. Sa bonne amie Gervaise seule lui restait dans l'existence" (777). Gervaise, surprise par la pureté de ses sentiments, est aussi émue et ce sont également ses gestes qui expriment ses sentiments: "Et elle se mettait à genoux, toute secouée d'un désir qui la pâlisait. Jamais elle ne s'était ainsi roulée aux pieds d'un homme" (779).

Il convient de noter qu'en générale Zola décrit les hommes comme des êtres dépravés, qui ont un esprit sale. Charles, le garçon du lavoir, "jouissait des morceaux de peau que les deux femmes montraient" (399) pendant leur bagarre. Les hommes au musée du Louvre cherchaient "les détails orduriers" (446) dans le tableau de la *Kermesse* de Rubens et "chatoillaient" les femmes "leur pinçaient les jambes" (448) pendant la noce de Gervaise. Même monsieur Boche, un homme marié, ne cesse pas de flirter avec les femmes prenant leur genou sous la table, comme avec madame Vigouroux pendant la fête de Gervaise ou la taille de madame Lerat: "Madame Boche, à voix basse, accusa Boche de pincer les genoux de madame Lerat (454) [...] Et le vacarme s'accrut d'un acte de vigueur de madame Boche. Elle guettait toujours Boche, elle le vit, dans un coin, pincer la taille de madame Lerat" (459).

Mais les hommes ne possèdent pas le patrimoine exclusif du dévergondage. Nana, la fille de Coupeau et Gervaise, est aussi incline à l'impudicité: "Elle avait de grands yeux d'enfant vicieuse, allumés d'une curiosité sensuelle" (632). Ceci est révélé pendant la scène, témoignée par Nana, où Gervaise succombe à la séduction de Lantier:

Le visage de Nana apparut à la porte vitrée du cabinet [...] La petite venait de se réveiller et de se lever doucement, en chemise, pâle de sommeil. Elle regarda son père roulé dans son vomissement; puis, la figure collée contre la vitre, elle resta là, à attendre que le jupon de sa mère eût disparu chez l'autre homme, en face (632-633).

Alors, elle apprend bien tôt ce dont les hommes ont besoin. En plus, à cause de l'alcool, son père agit d'une manière équivoque avec elle, ce qui semble un harcèlement sexuel:

Nana faisait la modeste, parce qu'elle trouvait ça gentil, ce jour-là. Elle continuait à regarder les cadeaux sur la commode, en affectant de baisser les yeux et de ne pas comprendre les

vilains propos de son père. Mais le zingueur était joliment taquin, les soirs de ribote. Il lui parlait dans le cou (678).

La loi du déterminisme impose la répétition de ce qu'elle toujours voyait dans son milieu; Nana commence à utiliser son corps pour séduire les hommes; la génétique présente sa meilleure démonstration dans l'inventaire des petits gestes, même s'ils sont médités et préparés: "Ce qui la rendait surtout friande, c'était une vilaine habitude qu'elle avait prise de sortir un petit bout de sa langue entre ses quenottes blanches. Sans doute, en se regardant dans les glaces, elle s'était trouvée gentille ainsi. Alors, tout le long de la journée, pour faire la belle, elle tirait la langue" (709). Elle est jeune et son expression corporelle est orientée —tout comme nous l'avons vu dans le cas des vêtements— vers le seul but d'attirer l'attention des hommes. Lorsqu'elle se promène avec son amie Pauline, "elles balançaient les hanches, se pelotonnaient, se dégingandaient, histoire d'attrouper le monde et de faire craquer leur corsage sous leurs formes naissantes [...] les yeux vifs, coulant de minces regards par le coin pincé des paupières, elles voyaient tout, elles renversaient le cou pour rire, en montrant le gras du menton" (711).

Outre l'impulsion érotique —et, bien sûr, de l'alcoolisme—, la gourmandise est l'autre grand appétit corporel qui traverse la galerie d'attitudes grossières chez *L'Assommoir*. Borie n'exagère pas quand il souligne l'impression de la saleté matérielle et morale que Zola nous transmet quand il décrit l'attitude des personnages envers la nourriture:

Il n'y a pas que l'alcoolisme dans *L'Assommoir*: il y a aussi quarante pages au milieu du roman où l'on mange. Les dîneurs à table sont toujours très absorbés par leur assiette: ils nous tournent le dos, et aussi à l'auteur. C'est alors que celui-ci peut se retirer sur la pointe des pieds et que, seuls derrière les convives, nous pouvons vraiment les voir: litière de porcs vautrés dans le bonheur abominable de leur fange (1971:39).

De nouveau, on revient au sujet de la bête. Les convives pendant la fête de Gervaise réduisent ses actions au comportement non verbal. Ils ne parlent, ne peuvent pas parler, soit parce que leur bouche est pleine, soit parce que son attention est focalisée sur les assiettes: "Les têtes s'allongeaient, les regards suivaient le couteau" (577). Ils mangent comme des bêtes, comme s'ils devraient remplir leurs ventres pour passer tout l'hiver sans manger: "Les hommes déboutonnaient leur gilet, les dames s'essuyaient la figure avec leur serviette. Le repas fut comme interrompu; seuls, quelques convives, les mâchoires en branle, continuaient à avaler de grosses bouchées de pain, sans même s'en apercevoir" (575).

Autour de la table grasse, dans l'air épaissi d'un souffle d'indigestion, s'ouvraient des horizons d'or, passaient des cous d'ivoire, des chevelures d'ébène, des baisers sous la lune aux sons des guitares, des bayadères semant sous leurs pas une pluie de perles et de pierreries; et les hommes fumaient béatement leurs pipes, les dames gardaient un sourire inconscient de jouissance, tous croyaient être là-bas, en train de respirer de bonnes odeurs (586–587).

Le lecteur trouvé jusqu'à 15 fois l'allusion aux mâchoires, presque toutes liées à l'action de manger. Pendant la noce: "Elle expliquait ses poupées à Mes-Bottes, dont les mâchoires, lentement, roulaient comme des meules. Il n'écoutait pas, il hochait la tête, guettant les garçons, pour ne pas leur laisser emporter les plats sans les avoir torchés" (454). Ensuite, ce sont les tapes sur le ventre —partie du corps qui est mentionnée, par des motifs divers, plus de 60 fois— le geste qui exprime le mieux le comportement primitif des personnages, parfaitement illustré dans l'action de trop manger:

Au milieu de cette débâcle, Coupeau et Lantier se faisaient des joues. Les gaillards, attablés jusqu'au menton, bouffaient la boutique, s'engraissaient de la ruine de l'établissement; et ils s'excitaient l'un l'autre à mettre les morceaux doubles, et ils se tapaient sur le ventre en rigolant, au dessert, histoire de digérer plus vite (611).

Il mangeait beaucoup, se fichait de cet efflanqué de Lorilleux qui accusait la boisson de tuer les gens, lui répondait en se tapant sur le ventre, la peau tendue par la graisse, pareille à la peau d'un tambour (646).

#### *5.6.1.6. Le corps et sa dégradation*

Sous ce titre, on voudrait faire une sorte de récapitulation de tout ce qu'on a vu jusqu'au moment. Une caractéristique remarquable du naturalisme zolien est le récit de ce qui arrive aux corps dans la vie réelle, sa dégradation progressive au fil du temps. On a pu suivre le vieillissement de Gervaise, depuis sa jeunesse reflétée dans son doux visage, jusqu'à sa fin, où elle contemple son ombre qui est "énorme, trapue, grotesque tant elle était ronde. Cela s'étalait, le ventre, la gorge, les hanches, coulant et flottant ensemble. Elle louchait si fort de la jambe, que, sur le sol, l'ombre faisait la culbute à chaque pas; un vrai guignol!" (771–772). Mais ce n'est pas un vieillissement normal, naturel, mais une déchéance à la fois somatique et morale accélérée par l'influence constante du milieu destructeur pendant une vingtaine d'années. Ce procès de dégradation corporelle se révèle spécialement au moyen de la transformation des manifestations kinésiques: "Gervaise traîna ses savates dans le corridor, alourdie, pliant les épaules" (756).



Vers la fin du roman, toute expression corporelle devient accentuée, voire même exagérée. Gervaise boite de plus en plus, ses mouvements sont plus lourds et maladroits: “dépeignée, montrant par les trous de sa camisole l’enflure de son corps, un débordement de chairs molles qui voyageaient, roulaient et sautaient, sous les rudes secousses de sa besogne; et elle suait tellement, que, de son visage inondé, pissaient de grosses gouttes (731–732). Elle pâlit plus souvent à mesure que ses malheurs s’intensifient, et ses émotions sont parfois accentuées par la réaction physiologique au milieu matériel, comme le contraste thermique lorsqu’elle se promène dans les rues de Paris: “Elle s’arrêtait toute pâle de désir, elle sentait monter du pavé de Paris une chaleur le long de ses cuisses, un appétit féroce de mordre aux jouissances dont elle était bousculée, dans la grande cohue des trottoirs” (726).

Finalement, elle devient une autre bête, en s’unissant à la compagnie chez le père Colombe: “Gervaise, empêtrée là-dedans, les bras cassés par cette addition, se fâchait, donnait des coups de poing sur la table, ou bien finissait par pleurer comme une bête” (651). On se souvient ici de ce que Gervaise disait au début du roman: “L’eau est joliment dure à Paris” (388). En effet, la vie, comme l’eau, s’écoule durement en misère et en froid, “un froid aigu et mortel comme jamais elle n’en avait éprouvé. Bien sûr, les morts n’ont pas si froid dans la terre. Elle souleva pesamment la tête, elle reçut au visage un cinglement glacial” (773). Bien tôt, elle pourra faire son dodo éternel et finir, ainsi, sa malchance d’être pauvre dans l’époque du Second Empire.

#### 5.6.2. KINÉSICA EN GALDÓS: DE VAGOS, NECIOS Y FRÍVOLOS

*Mamá, mátame con cuchillo; no me mates con tus miradas (203).*

La marquesa de Aransis, un caractère forjado en la dura moral tradicional, ajena a la dulzura y la indulgencia, recordaba con dolor las palabras de su difunta hija que encabezan esta sección, pronunciadas antes de caer fatalmente enferma. Galdós puede prescindir de describirnos esas terribles miradas que tanto lastimaban a su hija: si morir degollada era preferible para ella, esta terrible imagen basta para forzarnos a imaginar el severo semblante de la madre. La gestualidad es un importante componente en el texto de *La desheredada*.

*dada*: no es simplemente que abunden los ejemplos, sino que viene a ser como un ingrediente imprescindible del naturalismo que la orienta. Procederemos en nuestro examen del mismo modo que al analizar la kinésica en la obra de Zola, dividiendo las representaciones de la gestualidad en grandes temas, acorde con los motivos más destacados en el relato.

#### 5.6.2.1. *El cuerpo del pueblo*

En *La desheredada* es también la clase obrera el sujeto que protagoniza colectivamente la novela. Su presencia como tal clase no es tan patente como en *L'assommoir*, no desfila visiblemente apelotonada por las calles, pero sus integrantes comparten el mismo aire de familia, exhiben los mismos generales rasgos culturales —en general de degradación o deshumanización—, entre los que destaca su precario uso del lenguaje. Cuando la *Sanguijuelera* acompaña a Isidora al taller donde trabaja su hermano Mariano, un obrero descrito como “huso vivo” les responde igual que lo haría un mudo: “—¿No está don Juan? —le preguntó la *Sanguijuelera* extrañando no ver allí al dueño del establecimiento. El huso vivo movió bruscamente la cabeza para decir que no, sin dignarse expresarlo de otro modo” (104–105). El gesto eclipsa por completo a la palabra: amén de un rasgo general que en esta literatura caracteriza la falta de educación de los pobres, que los vuelve descorteses, el mutismo indica también aquí la fatiga que impide a un obrero incluso hablar cuando debe invertir toda su energía en trabajar. Durante el reencuentro de Isidora con su hermano, Isidora muestra su afecto hacia la única familia cercana que le queda, habiéndose quedado ambos huérfanos; al tiempo que le abraza y le besa, advierte enseguida el modo en que el duro trabajo le ha quebrantado, a pesar de su juvenil vigor: “Isidora le abrazó y le besó tiernamente, admirándose del desarrollo y esbeltez de su cuerpo, de la fuerza de sus brazos, y afligiéndose mucho al notar su cansancio, el sudor de su rostro encendido, la aspereza de sus manos, la fatiga de su respiración” (106). Aunque particularizados en Mariano, esos signos de agotamiento responden a la caracterización general de toda su clase social. Se diría que los pobres son almas a quienes les tocó enfundarse en cuerpos tan deteriorados como los harapos que visten.

Aparte de los obreros, en el barrio de Las Peñuelas vive gente simple, la mayoría analfabeta, como la tía *Sanguijuelera* o su vecina *Palo-con-ojos*. Las mujeres son chismosas, pendientes de las vidas ajenas, ni más ni menos que como ocurre con las del barrio Goutte-d'Or en *L'assommoir*. Cuando la *Sanguijuelera* despide a Isidora, después de darle con la caña, “con una carcajada que produjo siniestros ecos de hilaridad en toda la calle” (112),

este alboroto atrae a la chusma de parleros y metomentodos que surgen de todos los rincones:

Asomaban caras curiosas, frentes guarnecidas de rizos, bocas de amarillos dientes descubiertos hasta la raíz por estúpido asombro, bustos envueltos en pañuelos de distintos colores; y más de cuatro andrajosos chiquillos saltaron detrás de Isidora para festejarla con gritos y cabriolas. Sin detenerse, la joven lanzó desde lo profundo de su alma, llena de pena y asco, estas palabras: —¡Qué odioso, qué soez, qué repugnante es el pueblo! (113).

He aquí uno de los momentos más intensos de deshumanización, donde Galdós prescinde por entero de describir verdaderos rasgos distintivos, como si esos seres careciesen incluso de rostro, como calcamonías que solo se distinguen por los colores de los pañuelos, y le basta con reducir su similar aspecto a señas generales: “caras curiosas”, “frentes con rizos”, “bocas con dientes amarillos”, “bustos en pañuelos”. No solo el aspecto es el mismo, de conjunto, sino que también es unívoco el gesto, el “estúpido asombro” con que todos reaccionan invariablemente, como un rebaño. Poco importa la naturaleza del caso que llama la atención de los fisgones, su actitud mecánica es siempre la misma, trátase de un espectáculo cómico-grotesco o de uno verdaderamente trágico. Así, la misma conducta colectiva se repite tras el funesto incidente de Mariano, con la muchedumbre invadiendo las calles del barrio:

Alborotóse en un instante el barrio de las Peñuelas. Salieron todas las mujeres a la calle, gritando, algunas con el cabello a medio peinar. Los hombres corrían también. La Guardia Civil, que tiene su puesto en la calle del Labrador, se puso en movimiento; y hasta un señor concejal y un comisario de Beneficencia, que a la sazón paseaban por el barrio eligiendo sitio para el emplazamiento de una escuela, corrieron al lugar del atentado. ¡Horror y escándalo! Las mujeres clamoreaban alzando al cielo sus manos; los hombres gruñían; la *Sanguijuelera* misma salió de su tienda a buen paso, medio muerta de terror y vergüenza, y por todas partes no se oía sino: «*Pecado, Pecado*» (161).

En unas pocas líneas llega incluso Galdós a superar a Zola en cuestión de doctrina naturalista, con unas observaciones frenológicas que habrían admirado al mismísimo Lombroso: el estigma social que en su aspecto y su conducta arrastra ese “soez pueblo” que indigna a Isidora, se presenta como degeneración biológica hereditaria de la masa, ya claramente apreciables en la niñez:

Había caras lívidas y rostros siniestros entre la muchedumbre de semblantes alegres. El raquitismo heredado marcaba con su sello amarillo multitud de cabezas, inscribiendo la predestinación del crimen. Los cráneos achatados, los pómulos cubiertos de granulaciones y el pelo ralo, ponían una máscara de antipatía sobre las siempre interesantes facciones de la niñez (149).

Aun teniendo en muchos casos carácter hereditario, el raquitismo podría haberse mencionado también como efecto de la deficiente alimentación; pero en estas líneas Galdós se desliza por completo hacia el dogma determinista, señalando la conformación de los cráneos como claro síntoma de la predestinación biológica al crimen, no solo como consecuencia de la influencia ambiental —que permanece más o menos implícita: “España, somos tus polluelos, y cansados de jugar a los toros, jugamos a la guerra civil” (151). La “máscara de antipatía”<sup>39</sup> que ponen los niños tiene por fin disimular su inocencia, aparentar una reciedumbre que se sospecha imprescindible para sobrevivir. Ni las palabras ni los gestos se bastan para fabricar esa coraza: la constituye el cuerpo mismo, su verdadera complejión y su real aspecto; ser o parecer más fuertes e insensibles, involucrarse temerariamente en un juego de guerra, tirarse piedras, golpearse... vienen a ser los irracionales requisitos de conservación en un entorno desalmado:

Pero la animación principal de aquel cuadro era un centelleo de ojos y un relampaguear de alegrías divertidísimo. Con aquel lenguaje mudo decía claramente el infantil ejército: «¡Ya somos hombres!» ¡Cuántas pupilas negras brillaban en el enjambre con destellos de genio y chispazos de iniciativa! (151).

Lo que sucede a continuación es tan terrible como accidental, de modo que si por un lado viene a cargar aún más las tintas sobre el lado siniestro de la degradación moral, por otro lado revela reacciones naturales más o menos piadosas incluso en los más embrutecidos. La máscara de antipatía que ponen los niños es en verdad un claro signo de que en su mundo impera la crueldad; se diría que los gérmenes de la brutalidad ya iban diluidos en la leche que mamaron, y el ambiente en que crecieron no hizo sino reforzarla. *Pecado*, apodo con que se conoce al hermano de Isidora, llega al campo de batalla y mantiene una discusión, seguida de golpes de puños, con uno de aquellos pequeños pícaros, *Zarapicos*; finalmente lo reduce clavándole un cortaplumas: “*Zarapicos* no jugaba al muerto; no hacía gestos para hacer reír a sus compañeros; no decía con voz doliente «¡madre!» para representar una comedia; era que se moría realmente...” (161). De repente, lo que comenzó como un juego se les va de las manos y se trastoca en irracional tragedia. Para Mariano, alias *Pecado*,

---

<sup>39</sup> Esta idea de máscara nos recuerda la teoría de interaccionismo simbólico de Erving Goffman, según la cual las interacciones humanas siempre tienen algo de teatro, donde los distintos signos o aspectos de los intercomunicadores adquieren significación no tanto por lo que objetiva y materialmente contienen, sino en función de interpretaciones colectivamente compartidas. En el caso de este ejemplo, la microsociedad de los niños pobres posee también su código no escrito por el que todos sus miembros se rigen e interpretan congruentemente todos sus símbolos; la máscara de antipatía garantiza el reconocimiento del grupo: los más duros se convierten en los líderes en esta microsociedad de pequeños aprendices de criminales.

es el punto de partida de su vida criminal, que culminará en un intento de magnicidio. Pero el retrato que de estos niños hace Galdós no es en modo alguno tan cruel como lo haría pensar este pasaje aislado. La inmediata reacción de los muchachos —por no hablar de la más responsable de los adultos— indica que aquella máscara de antipatía era en verdad una máscara, y que su fondo es vulnerable, sensible, en suma, que siguen siendo niños: “Silencio terrorífico. Los muchachos todos se quedaron yertos de miedo. Al principio no comprendían la realidad abominable del hecho. Cuando la comprendieron, los unos echaron a correr llevados de un compasivo horror; los otros rompieron a llorar con ese clamor intenso, sonoro, dolorido, que indica en ellos la intuición de las grandes desdichas” (161).

Por otro lado, en el modo en que Galdós trata el desarrollo de la personalidad y las acciones de Mariano tenemos un buen ejemplo de su convicción de que el origen de toda esa deshumanización es en gran parte social: la falta de educación. Mariano carece de modales y de cualquier cosa que podamos llamar una mínima educación; de ahí que su conducta sea principalmente no verbal, como en sus vulgares posturas cuando apoya los codos encima de la mesa o usa una tinaja como asiento: “Y se sentó, haciendo silla de una tinaja rota. Puesto el codo en la mesilla y el hueso de la barba en la palma de la mano flaca, aguardó las explicaciones de su sobrina” (109). Su movilidad corporal es tan acusada como exiguo es su lenguaje; una vez solo en el cuarto de Isidora, le empieza a toquetear y remover sus cosas:

Todo lo revisaba, lo examinaba por dentro y por fuera; hojeó las novelas, levantó de las botellas las cebollas de jacintos para ver las raíces, abrió el estuche de los tornillos de diamantes americanos, revolvió la caja y los sobres de papel timbrado; y como en el momento de estar sobando el papel echase de ver el tintero y la pluma, tomó esta y trazó sobre un plieguecillo, con no pocos esfuerzos, alargando el hocico y haciendo violentas contorsiones con el codo y la muñeca, estas palabras: *Mariano Rufete, alias Pecado* (246).

Su parcial analfabetismo, como vemos, procura al autor una ocasión más de mostrar su embrutecimiento a través de los movimientos de su cuerpo.

Galdós traslada directamente a su personaje Isidora su propia convicción de que la raíz de esa zafiedad y ese salvajismo no es otra sino la falta de educación. Es lo primero que Isidora piensa al encontrarse con su hermano, y como se cree heredera de la marquesa de Aransis, considera que este debe dejar el trabajo y recibir una buena educación. Aun procediendo de una ilusión, es justamente esa convicción sociológica lo que revela el asombro de Isidora cuando la tía Encarnación le dice que su hermano trabaja: “—¿Y no va a la escuela? —preguntó Isidora expresando no poco disgusto” (98). Recibir una educación lo

considera una condición imprescindible para salir de la miseria; es una convicción tan fuerte, tan instintiva, que la trasmite con cierta vehemencia, con una excitación ingenua: “¡Qué fierecilla! ¡Cómo hinchaba las ventanillas de su nariz, y qué fuertemente respiraba, y qué enérgica expresión de voluntad tomó su fisonomía!” (108). La dulce ironía de Galdós se deja ver en el modo en que nos presenta a Isidora, al mismo tiempo, como pueril defensora de la ilustración y como “fierecilla” impulsiva y testaruda, que apenas puede controlar las espontáneas muecas que delatan su excitación. Más esclavo aún de los gestos, que parecen su único lenguaje, es su hermano, que le responde con señas cuando Isidora le comunica la noticia: “—Te pondré interno en un colegio. Mariano hizo con los dedos una señal que quería decir: «Me escaparé»” (253). El elocuente gesto emblema no solo sustituye completamente a las palabras, sino que parece transmitir mucho mejor que estas su obstinada determinación.

Cuando empieza a trabajar con el litógrafo Juan Bou, después de un intento fallido de escolarización del que no obtuvo más que las crueles burlas de otros niños, Mariano no habrá modificado en nada sus groseros modales: “Se le veía solo, en blusa azul y gorra, con los codos sobre la mesa, el vaso de café delante y en la boca un puro de a cuarto, mirando las nubecillas de humo con estúpida somnolencia” (336). A estas alturas de la historia ya no hay nada que pueda hacernos dudar de la despótica marcha de un destino ineludible. La blusa azul y la gorra son símbolos de su atadura social como obrero, lo que vale decir: de la cancelación de toda esperanza de redención.

La escasa inteligencia se manifiesta asimismo mediante expresiones faciales. Por ejemplo, cuando Isidora intenta calcular sus ingresos y sus gastos, para llevar mejor su economía: “Isidora las pasaba, las leía, las iba contando. ¡Ay! Cuando se entregaba a la Aritmética, su cara se volvía lúgubre y desconcertada, cual si estuviera sometida a la acción de fenómenos morbosos” (306). Y la participación de los dedos en el cómputo acentúa esta caracterización de su insuficiencia intelectual: “Isidora se auxiliaba de sus dedos para calcular. La tersura y fineza de aquellas extremidades de sus manos indicaban no estar ocupadas ya más que en trabajos matemáticos” (307). La ironía de Galdós no sobrepasa la burla casi benévola, parecida a la que ponía en boca de Miquis. Por más entusiasmo que pusiese en su anhelo de formar parte de la alta sociedad, a cada paso delata Isidora su condición de mujer pobre y ordinaria; ni sabe cómo comportarse ni de qué modo hablar; de aquí los

consejos que su tío el canónigo le da en una carta, entre ellos algunas indicaciones de contenido paralingüístico y kinésico:

Para no descubrirte, muéstrate al principio circunspecta y callada, que con esto pasarás por modesta, y la modestia es virtud que en todas partes se aprecia; y en este periodo primero de circunspección, dedícate a observar lo que hacen los demás para aprenderlo y hacerlo tú misma luego que te vayas soltando. Observa cómo saludan, cómo manejan el abanico, cómo dan el brazo, cómo se sientan a la mesa y ponen el abrigo. Hasta de la manera de dar limosna a un pobre tienes que hacer particular estudio. Date un buen curso de todas estas cosas para salir consumada maestra (282).

Excusamos decir que de nada le sirven los consejos de su tío: su obsesión y su vanidad le impiden adoptar ninguna actitud que suponga esfuerzo o humildad. Es de necesidad que acabe mal. Y no será distinto el destino de su hermano Mariano, aunque por otro camino. Galdós nos presenta los signos corporales de su degradación concentrados especialmente en su rostro, cada vez más pálido: “el rigor del castigo y la obligación de ocuparse en un ejercicio sedentario y monótono, en local de mediana luz y nada alegre, hicieron a Mariano taciturno; palideció su rostro y adelgazó su cuerpo” (327); la miseria lo envejece, como a la Gervaise de *L'assommoir*, lo que se acusa sobre todo en su semblante: “ved su cara demacrada y mustia, sus ojos impregnados de cierta melancolía de funeral; ved también sus mejillas, antes competidoras de las rosas y claveles, ahora pálidas y surcadas de arrugas” (336). Esta consunción y lividez, fruto de los tormentos de la pobreza, están lejos de la delicada blancura de piel que la marquesa admiraba en el retrato de su hija difunta: “¡Qué admirable aquella circumpostura del cabello abundante, guarneciendo el rostro, no ciertamente muy oval, antes bien tirando a una redondez algo voluptuosa! ¡Qué palidez tan encantadora!” (201). La palidez de la hija de la marquesa es un sofisticado signo de nobleza, la del rostro de Mariano es pura demacración, el estrago que la penuria deja en la cara.

#### 5.6.2.2. *El cuerpo y la pereza*

Siendo innegable que *La desheredada* nos ofrece un retrato de la clase obrera, es de notar que su protagonista y su fiel compañero don Relimpio vengán a ser dos anomalías vivientes en el seno de esa clase, dos perfectas antítesis de lo que es un trabajador, dos rematados holgazanes. En el caso de don José de Relimpio y Sastre, este rasgo de su carácter nos lo anticipa Galdós desde la primera página con el elenco de los personajes, donde acompaña a su nombre el epíteto “espejo de los vagos”. A ninguno de los dos lo veremos trabajar en

toda la historia, y esta gandulería, por supuesto, tiene también su cumplida expresión corporal. Isidora aspira a vivir envuelta en lujos, quimera de la que no sacará ningún provecho, sino solo sinsabores y lágrimas: “Sentóse en un sillón junto a la mesa, y cruzando las manos empezó a llorar y a rezar, derramando su vista por todos los objetos de la estancia, los muebles y cortinas, y fijándola en algunos con la saña que a veces emplea contra sí misma el alma dolorida” (199–200). Eso es lo que hace en casa de la marquesa, corroída por la alienante tortura que produce *no lo irreal, sino lo real inalcanzable*, como dijera Jesualdo (1944:170), que Galdós describe con una magistral antítesis: “La sed de ver se nutría del temor de ver, englobándose uno en otro, miedo y apetito, para que el alma no supiera distinguir del suplicio el goce” (200).

Más adelante, contemplando la humildad en que queda su estancia cuando se ve obligada a empeñar lo poco que tiene, todavía se evade en la fantasía de rehacerse sin tener que afanarse en plebeyas y fatigosas tareas, sino mediante trabajos más o menos idealizados por novelas románticas, como hacer flores, bordados o encajes. Isidora necesita recursos para poder costear el tipo de vida al que aspira. Por un momento parece despertar en ella el principio de realidad del que siempre ha carecido, pero es pura veleidad; don José le pregunta cuánto le queda de lo que le dejó su tío: “—Nada —replicó con profunda tristeza la joven, haciendo con sus manos un significativo movimiento que representaba el vacío—. ¡Pero trabajaré! ¿No tengo yo manos?” (312). Ese gesto (de la categoría de los ilustradores) con el que Isidora expresa la exacta magnitud de su miseria, limitada por el alcance de sus brazos desplegados, es tan inútil como el autoengaño con el que finge la voluntad de trabajar. Galdós se cuida bien de no contradecir la certeza que el lector ya tiene de que Isidora es incapaz de cambiar.

Nuestra protagonista, como sabemos, elige una vía bien ajena a la del trabajo: pretenderá alcanzar la nobleza explotando su apariencia física. Pasará horas y horas mirándose en los espejos,<sup>4º</sup> y aparentará proceder de círculos elevados mientras espera a que se resuelva su pleito. La preocupación por su propia figura afecta a su conducta, pero en principio no de un modo singular ni anómalo, sino simplemente haciéndola detenerse con frecuencia ante los escaparates, cosa bastante común: “También era motivo de sus detenciones el deseo oculto de mirarse en los cristales, pues es costumbre de las mujeres, y aun en

---

<sup>4º</sup> La importancia de la mirada fue el tema de nuestra participación en el XI Congreso Internacional Galdosiano en Gran Canaria, 19–23 de junio de 2017, bajo el título «Lo que los ojos ven, las palabras describen».



los hombres, echarse una ojeada en las vitrinas, para ver si van tan bien como suponen o pretenden” (117). Más adelante comprobamos, sin embargo, que en Isidora esa banal preocupación es mórbido autoengaño. En casa de Miquis, Isidora encuentra horrible que el joven médico tenga un esqueleto expuesto tan a la vista. Miquis esboza un *memento mori*, sugiriendo a su amiga la vanidad no ya de la vida en general, sino de la suya propia, de sus absurdas inquietudes: “—¿De quién serían esos pobres huesos?... —Son de mujer. Quizás una tan hermosa como tú... Mírate en ese espejo. —Gracias, chico. Tus espejos son muy particulares” (394). Isidora no quiere despertar de su sueño, que prefiere a la lacerante realidad de la miserable vida entre el populacho; y esto no es solo un temblor interior e invisible, sino que se manifiesta en su continua exposición ante el espejo:

Contemplóse en el gran espejo, embelesada de su hermosura... Allí, en el campo misterioso del cristal azogado, el raso, los encajes, los ojos, formaban un conjunto en que había algo de las inmensidades movibles del mar alumbradas por el astro de la noche. Isidora encontraba mundos de poesía en aquella reproducción de sí misma. [...] Se miraba y se volvía a mirar sin hartarse nunca, y giraba el cuerpo para ver como se le enroscaba la cola. Pero qué, ¿iba a entrar realmente en el salón de baile? Su mentirosa fantasía, excitándose con enfermiza violencia, remedaba lo auténtico hasta el punto de engañarse a sí misma (401).

Hacia el final de la historia, Isidora volverá a mirarse en el espejo. Ya no le queda nada más que su propio cuerpo para vender. Se viste ligeramente y vuelve a contemplarse: “Isidora, pues ella misma era y no una vana imagen, se miró largo rato en el espejo. Aunque este era pequeño y malo, ella quería verse, no sólo el rostro, sino el cuerpo, y tomaba las actitudes más extrañas y violentas, ladeándose y haciendo contorsiones” (495). No ha de extrañarnos que sean sobre todo los movimientos de su cuerpo lo que mejor exprese sus ilusorios designios, porque de hecho esa fantasía de ennoblecimiento está conectada con una felicidad corporal, materialista, no con unos contenidos morales o intelectuales, quizá más inalcanzables aún —o de los que ya sabemos al menos cuán lejos se halla nuestra protagonista. Todo en su conducta corporal refleja esa vana obsesión, que a fin de cuentas se reduce a un horror al trabajo; contemplándose de nuevo, dice así: “—Todavía soy guapa... y cuando me reponga seré guapísima. Valgo mucho, y valdré muchísimo más” (495). El último revés que sufrirá su vanidad es particularmente irónico y cruel: se ha figurado que podrá alcanzar esas alturas de la escala social utilizando su propio cuerpo, su belleza, y realmente acabará empleando ese cuerpo, prostituyéndose, cuando llegue al extremo opuesto, a la más baja condición social.

La solidaria participación del cuerpo en el curso de los parlamentos tiene otra graciosa e igualmente irónica representación en don José, el protector de Isidora, cuando intenta consolar a su ahijada acompañándola en sus penas e insuflándole ánimos:

Mira, pon atención y verás cómo puedo ayudarte. Yo —dijo marcando por los dedos las distintas funciones que desempeñaría— te haré la compra; yo... te aviaré las luces; yo... te haré todos los recados que exijan cierta inteligencia, como cobrar cuentas, tomar localidades en algún teatro, etc... (314).

Las palabras por sí solas son banales y sin relieve, y don José se auxilia de los dedos en un gesto ilustrador para dar énfasis o credibilidad a sus promesas. Pero, como sabemos, don Relimpio es tan holgazán como su protegida; nada más lejos de su intención que ponerse a trabajar; con el histriónico remache que sus dedos ponen a sus declaraciones, Galdós nos recalca humorísticamente su ya conocida calaña de inútil redomado. Como en Isidora, la pereza es también en él la raíz de su frívola coquetería, y así se pasa el tiempo acicalándose ante el espejo, en un vano esfuerzo por parecer guapo, joven y atractivo para Isidora, con gran disgusto de su mujer:

Pero lo que más a doña Laura enfurecía era que, con ser viejo y cascado, se mirase tanto al espejo. En efecto; además de que en su cuarto, a solas, se pasaba las horas muertas mirándose, no entraba en pieza alguna donde hubiese un espejillo sin que, ya con disimulo, ya sin él, se echase una visual para examinar su empaque, y atusarse después el bigote, o poner mano en los contados cabellos que venían flébiles y pegajosos, desde la nuca, a tapar el gran claro de la coronilla (179).

El cuerpo de un haragán tiene maneras de haragán; su porte y sus ademanes lo retratan tan distintamente como lo hace el cuerpo de una bailarina o un soldado. La propia doña Laura advierte ese íntimo vínculo, al ver a su presumido marido fumando y atildándose, paseando con Isidora por las calles de Madrid en lugar de ocuparse de su propia familia:

Cuando regresaron, ella desalentada y pesarosa, él tieso y humeante, doña Laura recibió a su digno esposo con endemoniado gesto, y le dijo: —Quita allá; vicioso... Ya tenemos la chimenea encendida. ¡Contenta me tienes! Tú, con mirarte al espejo y chupar el maldito coracero, crees que no hace falta nada más. Mejor trabajaras... (176).

### 5.6.2.3. *El cuerpo y sus apetitos*

Galdós retrata a sus personajes, sean hombres o mujeres, sin falsificar ni su psicología ni su fisiología. En particular, describe con toda franqueza los movimientos pasionales, el deseo carnal, los distintos grados y matices de la inclinación erótica. Aunque desdichada y torpe en comparación con los arquetipos más o menos míticos de mujer fatal, Isidora se

inicia confiadamente en la carrera de la seducción. Galdós ha dado relieve a la sensualidad de su heroína no solo mediante sus relaciones sexuales, sino describiendo el embeleso que le produce la chispeante agitación de la capital, como si Madrid fuese en realidad el amante que la seduce, como si pasear por sus calles fuese la danza del cortejo:

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 (275) [...] El contacto de la muchedumbre, aquel fluido magnético conductor de misteriosos apetitos, que se comunicaba de cuerpo a cuerpo por el roce de hombros y brazos, entró en ella y la sacudió (276).

Entre los movimientos del cuerpo que expresan el impulso amoroso no hay que considerar solo los más manifiestos y amplios, que involucran las manos, los brazos, el torso, etc., sino también los de los ojos, la mirada. Saltaban chispas ya en el primer encuentro entre Isidora y el joven estudiante de medicina Miquis. Cuando los dos están en el parque, Miquis aprovecha cada ocasión para poder mirarla de cerca o tocarla, llenándole los oídos de piropos: “—Para dar una lección de armonía de la Naturaleza —dijo Miquis, mirándola a los ojos—, y explicar esos radios de oro que nacen en tu pupila y se extienden por tu iris... Déjame que lo observe de cerca...” (123–124). Galdós reproduce el magnetismo erótico, el clima de cariño que los envuelve, sobre todo mediante el contacto visual y la aproximación íntima de sus cuerpos. Especialmente la mirada ejerce en Miquis un influjo hechizante: “Desde que te vi en Leganés, me estoy muriendo, no sé lo que me pasa, no estudio, no duermo, no puedo apartar de mí esos ojos, ese perfil divino y todo lo demás” (131). Es la seductora mirada de Isidora lo que con más fuerza despierta en él el deseo carnal: “¡Cuánta ternura brilló en sus ojos, mirando a Miquis, que la devoraba con los suyos! (130).

No puede bastar esa voluptuosa mirada para calmar el apetito; la naturaleza empuja al contacto epidérmico, una proxémica íntima; Miquis busca cualquier pretexto para juntar el suyo al cuerpo de Isidora: “Ambos se detuvieron mirándose entre risas. —Si no me das un abrazo me meto en la jaula del león... Quiero que me almuerce. O tu amor o el suicidio” (124).

El erotismo culmina con la escena donde Miquis come un gajo de naranja de los dedos de Isidora y los succiona:

Miquis intentó abrazarla. Isidora había despuntado un casquillo con intención de comérselo. Variando de idea al ver las facciones de su amigo tan cerca de las suyas, alargó un poco la mano y puso el pedazo de naranja entre los dientes de Miquis. Él se comió lo que era de

comer y retuvo un rato entre sus labios las yemas de aquellos dedos rojos de frío. Isidora se levantó bruscamente, y echó a correr por el sendero (131-132).

Aunque tan sobriamente narrado, el juego amoroso es prolongado: él intenta abrazarla después de ofrecerle las naranjas para comer, porque tenía “carita de hambre atrasada” (127); ella le pone un gajo en la boca y Miquis guarda en sus labios las yemas de los dedos de Isidora; ella echa a correr; esta carrera, lejos de suponer el fin del galanteo, es más bien el signo evidente de que ella ha reconocido la intensidad a que ha llegado; el juego, por supuesto, continúa, no solo con bromas verbales, sino también con risas, cogiéndose del brazo, buscando él un sitio para sentarse, evadiéndose ella con femenino retozo... Los amantes se mantienen a igual distancia de la mojigatería y de la lujuria, son dos jóvenes con inclinaciones naturales y conductas normales, ni tímidos ni desvergonzados. La frecuencia con la que el estudiante busca el contacto con Isidora indica sin exageración su encendido deseo. En sencillo examen proxémico de las escenas de Isidora y Miquis nos revela que estos siempre se encuentran a distancias muy cortas o directamente en contacto el uno con el otro: “—¡Bendita sea tu boca! —exclamó Augusto, apoderándose de las dos manos de ella—. ¡Ay!, prenda, ¡qué frías tienes las manos!” (131). Esta proximidad corporal aparece como una expresión imprescindible del afecto, hasta el punto de que la separación se hace difícil, con gran sentimiento de Miquis: “Despidiéronse con fuertes apretones de manos, que a Miquis no le parecían nunca bastante fuertes” (138). Como hemos insinuado, también Isidora alimenta esa tensión erótica provocando al joven para que la persiga: “—¡Ya te cogí! —exclamó Augusto, fatigadísimo y sin aliento, apoderándose de ella—. Perla de los mares, antes de cogerte se ahoga uno” (132). Este juego de persecución obedece a los patrones del cortejo en la nuestra y en otras muchas culturas, pero las palabras de Miquis aluden también, con la ironía de que ya le hemos visto hacer gala, al “salto tan brusco en la escala social” que proyecta Isidora, que de consumarlo la colocaría a una distancia inalcanzable para un simple médico.

Isidora es consciente de que aquel no fue un juego inocente, hasta el punto de que su recuerdo casi la avergüenza cuando enseguida se le presentan las engañosas perspectivas del marquesado: “El paseo con el estudiante, la escena del ventorrillo, la vil tortilla cebolluna, las naranjas comidas en campo raso, las confianzas, las carreritas, se reprodujeron en su imaginación como un sabor amargo y malsano, haciendo salir el rubor a su semblante”

(140). Todas esas manifestaciones corporales afirmaban el amor, pero este amor es incompatible con la loca aspiración de Isidora; esta es capaz de sacrificar toda cosa real a su inmovible ilusión, y Miquis habrá de orientar su vida hacia un matrimonio más razonable. Este giro tiene su lógica consecuencia en la metamorfosis de la conducta corporal. En la escena en que, a punto de casarse, Miquis recibe la visita de Isidora, le vemos esforzándose para no caer de nuevo rendido a sus encantos: “Pero si me caso el lunes, y hoy es miércoles... ¡En qué ocasión se le ocurre a uno casarse!... Estoy entre el altar y el abismo... Hombre, *homo sapiens* de Linneo, no te deslices, coge una piedra y date con ella en el pecho como San Jerónimo. Honradez, tienes cara de perro...” (393). Y al final de la historia, esa debilidad que aún siente por Isidora no podrá impedirle que la rechace con enérgica determinación. Es mayúsculo el contraste entre el alegre, juvenil y desenvuelto galanteo de la escena principio y el tenso envaramiento de la escena de despedida entre Miquis e Isidora. En aquella Miquis pedía a su amiga que se colgara de su brazo: “—Para pedirte. Agárrate de mi brazo. Vamos aprisa... Cuando digo que me caso... Sí, estudiante y todo” (133); en esta, Isidora detiene a Augusto por el brazo para pedirle dinero: “Levantóse para marcharse. —No, no te vas —dijo ella deteniéndole con fuerza por un brazo—; no te vas sin decirme si puedo contar contigo” (404), y sigue, colgándose de su brazo como en los viejos tiempos para conseguir su propósito: “—Augusto, Augusto —exclamó ella colgándosele del brazo—. Mi necesidad es tan grande, que no puedo tener tesón ni dignidad, ni nobleza” (405); él se libra de su agarre, porque ya está cansado de las tonterías de Isidora; se ha desvanecido por completo la amorosa familiaridad del principio. Miquis tiene sobrados motivos para dudar de que Isidora pueda cambiar ni aceptar la ayuda que en varias ocasiones le ofreció: “Augusto sintió cólera. Aprovechándose de aquel movimiento del alma, desprendió su brazo de la mano de Isidora, y con toda energía le dijo: —Dios te ampare. Ya estaba distante cuando oyó esta voz sarcástica: —¡Farsante!” (406). Su decepción es la propia de un ingenuo repetidamente engañado: en efecto, Isidora es una farsante, que ahora se muestra amable solo por su imperiosa necesidad de conseguir el dinero.

Joaquín es el siguiente en caer bajo el hechizo de Isidora. La invita a su casa y no tarda en procurar obtenerla por dinero: “Isidora fluctuaba entre el reír y el temer. Se reía y estaba pálida. Después sintió frío” (236). La oferta le produce una mezcla de emociones contrariadas que se reflejan claramente en su rostro. Ella también le encuentra seductor, y de

buena gana habría aceptado el dinero de no ser por un fondo de orgullo que aún le queda en el cuerpo:

Joaquín la miró. ¡Qué guapa era! Isidora le oía como si oyera una descripción del paraíso a quien realmente ha estado en él. Luego, cuando Joaquín la miró tan de cerca que ella podía contarle los pelos de la barba rubia y los radios dorados de las pupilas oscuras, creyó ver al mismo ángel de la puerta del paraíso mostrando las llaves de él... Por un instante Isidora no hizo más que saltar la mirada de la cajita al rostro, y del rostro a la cajita. La profunda admiración que por el joven sentía se acrecentaba hasta parecer cariño entrañable. ¡Era tan seductor su modo de mirar!... ¡Tenía un no sé qué tan distinto de todos los demás hombres!... Así lo pensó Isidora, sintiendo herida y traspasada toda aquella parte de su corazón que dejaba libre el orgullo (235).

De nuevo son las evidencias fisiológicas las que expresan toda la dramática tensión. Isidora rechaza el dinero ofrecido, y Joaquín la despide con cajas destempladas, mostrándole la puerta y añadiendo un insulto: “Después el joven abrió la puerta. Indicó a Isidora la salida, dejando escapar de sus labios, trémulos de ira, esta palabreja: —¡*Cursilona!*” (237).<sup>41</sup> Se produce aquí una de esas paradójicas relaciones, no tan raras como podría creerse, guiadas por sentimientos encontrados (de orgullo y debilidad, de ofensa y atracción, de humillación e indulgencia): “Me ofende porque soy huérfana, y me insulta porque soy pobre; y a pesar de todo...” (237). Isidora no tardará, pues, en entregársele. En realidad, ese “no sé qué tan distinto” que para ella tiene Joaquín no es sino su título aristocrático. En el “instante tremendo” que cierra la primera parte de la novela, Isidora, que pasea con su padrino por las calles de Madrid, abandona inopinadamente e este para correr a los brazos de Joaquín: “Cuando el señor del gabán claro pasó por la trágica esquina, Isidora echó a correr, llegose a él, se le colgó del brazo” (278). Es el punto de arranque de las nuevas peripecias amorosas de Isidora, que pasará de mano en mano en su desesperada busca de sustento; es una historia, como sabemos, de paulatina degradación moral, perfectamente pautada por la cada vez peor calaña de sus sucesivos amantes y el correlativo descenso en el escalafón social.

---

<sup>41</sup> La palabreja tenía que llegarle al corazón, si tenemos en cuenta con qué determinación se creía advertida en el comercio amoroso: “El tal marqués de Saldeoro está loco por mí; pero no seré tonta, no le daré a conocer que me gusta... ¡y cómo me gusta!... En fin, suspiremos y esperemos. Conviene tener dignidad. ¿Soy acaso como esas cursis que se enamoran del primero que llega?” (217). Federico Sopena supo captar todo el relieve de este insulto: “Isidora, en su manera de vestir, de disimular su pobreza, busca todo lo contrario a la de Bringas. De ahí su horror cuando, al defenderse de la trampa armada por el marqués, se oye llamar «cursilona». Es significativo que la palabra, entre admiraciones, sirva como título a todo el capítulo” (1970:82).

La forma teatral que Galdós utiliza en dos capítulos de la segunda parte<sup>42</sup> le proporciona un sencillo expediente para destacar especialmente todo lo que o bien describe con precisión o bien evoca con fuerza una actitud corporal, incluso cuando la indicación se refiere al estado de ánimo. Sería injusto pasar por alto, por el hecho de que este expediente sea en efecto sencillo, una ponderación del meditadoísimo y eficazísimo virtuosismo con que lo maneja Galdós. Sin exagerar, se nos ofrece aquí lo que podríamos llamar —desde la perspectiva que estamos adoptando— *una kinésica pura*. En general, podría decirse que las acotaciones teatrales son algo convencional y casi puramente técnico, algo literariamente secundario, simples indicaciones mínimas para una adecuada representación; no son propiamente dramáticas en sí mismas, sino más bien metadramáticas, habitualmente más cerca del espectáculo o la elocución que de los caracteres, el pensamiento o la fábula, por decirlo en los clásicos términos de Aristóteles. Es muy raro que tales acotaciones demanden una valoración estética, o que contengan significados que trasciendan el matiz afectando al fondo de las ideas expresadas. Nótese además que hay muchas piezas dramáticas que casi prescinden por completo de tales recursos, o los reducen al máximo. El uso que de ellos hace Galdós es admirable. Dota de un sutil relieve poético a esas acotaciones, sin por ello traicionar su tradicional sentido de simples matizaciones más o menos prescindibles (es decir que no las vuelve exageradamente literarias). Permítasenos mostrarlo aquí con toda generalidad, aun a costa de abandonar por un momento nuestra concentración en el tema concreto de la expresión corporal de los apetitos.

La superioridad del oído (la palabra) sobre la vista es algo que casi ningún gran pensador ha sabido reconocer (quizá solo, e indirectamente, Diderot en su *Carta sobre los ciegos*); pero basta pensar en las tremendas dificultades que los sordos y sus educadores deben superar, y compararlo con la perfecta comprensión de todos los conceptos y experiencias humanas que pueden lograr los ciegos; o también en esta otra comparación, más interesante desde nuestra perspectiva: la diferencia entre visionar una película sin el sonido y la de oír todos sus diálogos y otros sonidos sin verla; es evidente que en el primer caso apenas comprenderíamos nada, mientras que en el segundo apenas quedaría nada sin comprender. Ahora bien, hay un mínimo apoyo a la pura verbalidad (al diálogo) que nadie sería capaz de excluir o de considerar prescindible; y si este apoyo se multiplica, acercándonos a aquel máximo grado de la mimesis al que ya hemos aludido en varias ocasiones, entonces no solo

---

<sup>42</sup> Los capítulos VI (“Escena vigésima quinta”) y XII (“Escenas”).

se enriquece el relato por hacer participar más intensamente (en nuestra imaginación) a todos nuestros sentidos, sino que inevitablemente se transforma también el contenido de lo puramente verbal al que acompaña. Si una escena teatral se da sin ninguna acotación, la intuición y la inteligencia del director y de los actores permite reproducirla con un amplio margen de libertad expresiva sin traicionar su contenido; si el autor indica con acotaciones ciertas escenas, ademanes, poses, etc., todavía hay un margen para interpretaciones distintas, pero sobre un espectro más estrecho o sutil de fenómenos expresivos.

El ejemplo de Galdós se acerca al extremo de lo completa y exactamente indicado, y sin embargo las indicaciones son de lo más sobrias. En la “Escena vigésima quinta” las acotaciones son tan breves como precisas, de un efecto penetrante; en cambio, el mismo recurso adquiere un mayor vuelo literario, con la multiplicación de precisiones, en “Escenas”. Hagamos el ejercicio de recorrer ese hilo de indicaciones, y tendremos casi la descripción puramente visual de la escena, como en una película muda:

*“Con admiración”, “con coquetería”, “con tristeza”, “entusiasmándose por grados”, “mirándole a los ojos”, “gozosa”, “con escepticismo y fortaleza de espíritu”, “con monería”, “azotándola con cariño”, “abofeteándola con amor”, “tapándole la boca”, “quitándose a viva fuerza la mordaza y besándola mucho”, “amoscado”, “sintiéndose atacado de sordera”, “disimulando su contrariedad”, “da un gran suspiro”, “reflexionando seriamente”, “afectando confianza”, “con seriedad”, “se abrazan para comunicarse recíprocamente su confianza”, “con mucho mimo”, “con malignidad”, “incorpórase, y del bolsillo de su levita saca un diario”, “amenaza leer”, “lee”, “sigue leyendo”, “arrebatando el papel de manos de Joaquín”, “tristemente”, “hace un gorro con el periódico en que está el discurso de Botín”, “acaba el gorro de papel y se lo pone”, “dando su aprobación expresivamente”, “bostezando”, “cerrando dulcemente los ojos”, “con verbosidad”, “poniéndole la mano en la frente”, “despertando”, “mira el reloj”, “con pena”, “remedando voz de hombre”, “con desprecio”, “ríe”, “ríe”, “da un gran suspiro”, “con gran indignación”, “riendo con estrépito”, “riendo”, “Isidora le da un pellizco”, “con efusión de amor”, “llevándose las manos a la cabeza”, “alarmándose”, “mira al techo”, “arreglándose aprisa”, “despídense con manifestaciones de ardiente cariño”, “al salir”, “solo”.*

Lo que hace Galdós es tan magistral como deliberado. Notemos que apenas hay repeticiones en esta secuencia (las únicas indicaciones reiteradas son “*da un gran suspiro*” y “*ríe*”, “*riendo...*”). Esto ya indica una notable diferencia respecto al valor tradicional que estas convenciones tienen en la dramaturgia; Galdós ha invertido en su composición una pequeña dosis, inhabitual, de ingenio poético. Y esto es muy importante, por lo menos desde la perspectiva de este estudio, porque ese esfuerzo se pone justamente al servicio de los aspectos extraverbales. Considérese, por ejemplo, la secuencia de acotaciones “*amenaza leer*”, “*lee*”, “*sigue leyendo*”, de tan dinámica como sencilla composición, separadas por breves frases, es decir dispuestas con una inmediatez que las amalgama indisolublemente al



contenido propio del diálogo; en otras palabras, solo tienen la apariencia de acotaciones teatrales, pero en realidad siguen funcionando como lo hacen las descripciones en el género propiamente novelesco. O esto otro, que ya habíamos comentado en la sección sobre la cronémica:

ISIDORA. —Es hora de marcharme. Mira el reloj.

JOAQUÍN. —Para que te desengañes. (*Mira el reloj.*) ¿Ves? Todavía me debes una hora, según lo convenido (349).

Lo volvemos a destacar aquí por ese valor poético al que aludimos. “Mira el reloj” es una frase pronunciada, donde el verbo está en segunda persona, en imperativo. “*Mira el reloj*” es acotación, donde el verbo está en tercera persona, en presente de indicativo. Aunque la estricta indicación kinésica (implícita en el diálogo, explícita en la acotación) no cambiaría por usar otros verbos que evitasen la homonimia, esta contribuye poderosamente a la exacta representación de la atmósfera dramática. La homonimia intensifica, con un aire de fresca y dinámica simplicidad, la fuerza descriptiva —sobre todo si tenemos en cuenta que la frase “Mira el reloj” ya ha sido poco antes pronunciada por Isidora.

De un modo especial merecen destacarse en estas escenas las indicaciones kinésicas que aluden a la tensión erótica. Un leve sensualismo casi parece convertir algunos momentos en exageraciones melodramáticas o empalagosas, como en este pasaje:

ISIDORA. (*Gozosa.*) —¿Te pusiste contento cuando recibiste mi carta?

JOAQUÍN. —La besé mil veces, y aun creo que se me escapó una lágrima, cosa en mí desusada (343).

Pero he aquí otra muestra del gracejo con que Galdós evita que algo así perjudique su acendrado realismo: justamente por la forma dramatizada, y sin necesidad de acotación alguna, el lector no tiene dificultad en contemplar esta exagerada declaración de Joaquín sobre la carta de Isidora como una pequeña farsa. No de otro modo interpretamos algún otro exceso de lirismo en el diálogo —acompañado de precisas indicaciones kinésicas y

paralingüísticas—, que jamás produce la impresión de lo inverosímil o lo puramente teatral, como este pasaje:<sup>43</sup>

ISIDORA. (*Tapándole la boca.*) —Aguarda.

JOAQUÍN. (*Quitándose a viva fuerza la mordaza y besándola mucho.*) —Déjame hablar a mí. Escucha, escucha. Si ese animal tuviera cien veces más dinero del que tiene; si en vez de haberse comido una parte del país se lo hubiera comido entero, todo su caudal no bastaría para pagar una de tus caricias, aun otorgada con violencia y sin amor (344–345).

Pongamos un ejemplo más, que contiene una peculiar nota de fingida violencia:

JOAQUÍN. (*Azotándola con cariño.*) —Pero ven acá, tonta...

ISIDORA. (*Abofeteándole con amor.*) —Escucha, idiota... Digo que las traiciones de dinero no me gustan. Hay algo ahora en mí que las rechaza. Te diré: con gusto o sin gusto mío, él me da cuanto necesito. Es verdad que los tornillos eran míos; me los habías regalado tú. Pero el alfiler me lo dio él... y el dinero para la sillería... Ya ves (344).

Nuestras costumbres no han cambiado tanto como para no comprender este comportamiento familiar, en que los requiebros se mezclan a los vapuleos o burlas, y donde es justamente la teatralización de esos pueriles cachetes lo que impide confundirlos con enfados serios. Incluso podemos observar la distinción sexual de los golpes, según convenciones culturales arraigadas: la mujer abofetea, el hombre azota.

El siguiente hombre que se enamora de Isidora es el detestable Botín, cuyo dinero basta para que nuestra heroína venza la repulsión que le inspira y se entregue a él. La seducción se inició en la iglesia, y de nuevo mediante el juego ocular:

Una tarde notó que un señor la miraba con insistencia. Sus ojos, distraídos de cuanto en la iglesia había, pasaban por delante del orador (con no poca irreverencia) e iban derechos a buscar a Isidora al fondo de la capilla donde ponerse solía. [...] Seguía mirándola, y ella le miraba alguna vez sin otro móvil que el de la curiosidad (318).

La relación está completamente envenenada. Enterado de que Isidora mantiene una relación secreta con Joaquín, Botín la echa de su casa tras regresar ella de un paseo sin su autorización; la mujer le lanza miradas de desprecio y se desahoga expresándole sus verdaderos sentimientos: “—No quiero nada —replicó Isidora, bebiéndose sus lágrimas de

---

<sup>43</sup> La teatralidad de ciertos ademanes de Isidora es notoria en otros pasajes; por ejemplo, cuando da a leer a *la Sanguijuelera* una carta: “—Lea usted —replicó Isidora alargando la carta con un gesto y tono que se usan mucho en los dramas” (303).

fuego, pálida, trémula. Y andando hacia la puerta tuvo una inspiración de drama; se volvió a él, le echó rodadas de desprecio por los ojos y le dijo: «Soy la vengadora de los licenciados de Cuba» (360). El episodio al que alude solo lo conoce Isidora porque en su anterior encuentro con Joaquín este lo había puesto de ejemplo, refiriéndose a los pobres soldados dos veces,<sup>44</sup> la primera de ellas momentos antes de que ella se quedase dormida —lo que indica, dicho sea de paso, que había prestado buena atención. Su odio hacia Botín es mayúsculo, y ahora se expresa sin disimulo y sin apenas palabras: “Isidora salió sin concederle ni una mirada” (362). Su irritación la delatan sobre todo sus reacciones dérmicas (“trémula”) y térmicas (contraste entre la palidez y las encendidas lágrimas que le queman los labios).

Esta subida en el tono de la excitación es correlativa de su descenso moral por un sendero jalonado de dudosos amantes, a cuál más indeseable. En efecto, este segundo amante se sitúa en un peldaño moral inferior de esa escalera de degradación. Joaquín, al menos, era simpático, pero este otro “es una fiera” violenta y cruel: “estaba pálido, con cierta hinchazón en las serosidades de su cara lobulosa” (357).

Luego hay que considerar a otros dos hombres que se enamoran de Isidora y a los que esta rechaza categóricamente: Juan Bou y su padrino don Relimpio. La repugnancia que le inspira la mera idea de compartir nada con el litógrafo catalán se transcribe de nuevo en su comportamiento corporal. Cuando Miquis le receta como medicina casarse con Juan Bou, Isidora reacciona así: “—¿Cuál es la medicina? —Pues que te cases con Juan Bou. Isidora hizo un movimiento de repeler cosa muy nauseabunda... y puso una cara... ¡Jesús, qué cara!” (390). Cuando Bou le regala flores, Isidora las pisotea, despreciando la atención con la que le trata el litógrafo, con unos gestos infantiles, propios de una persona ineducada (como cuando, en la “Escena vigésima quinta”, se colocaba el gorro que hizo con el periódico en que estaba el discurso de Botín):

Mandáronle ropas, y Juan Bou, a quien pidió un libro de entretenimiento, le envió *Los giron-dinos*, de Lamartine, y un gran ramo de flores. Isidora leyó en el libro y deshojó las flores, dándose el gusto de pisotearlas. Le recordaban cosas muy desagradables la osadía y despar-pajo de la canalla profanadora (432).

---

<sup>44</sup> Refiriéndose a los inmorales negocios de Botín: “Pero esta tostada, con ser un negocio inmoral, no es tan atroz como la que resulta de comprar por un pedazo de pan los abonarés de los soldados de Cuba, que llegan aquí muertos de miseria, enfermos y con un papel en el bolsillo. El Gobierno no puede pagarles; pero Botín ha reunido millones en esos abonarés, y el mejor día se los admite el Gobierno en pago de un empréstito... Pues en las subastas no te digo nada” (348). “Joaquín Pez pedirá limosna antes que comerciar con el hambre y la desnudez de un licenciado de Cuba” (352).

Por todos los medios procura Isidora demostrar a Juan con qué gran determinación le aborrece, hasta el punto de que es cosa que el propio litógrafo no puede ignorar: “Dice que soy un bruto, que le repugno, que le doy asco. Le mando un ramo de flores y lo pisotea. Le escribo cartas y no me contesta. Voy a verla y me recibe con un gesto... En fin, la he mandado a paseo” (446).

El otro hombre enamorado locamente de Isidora es don José. Su afecto por su protegida se hace visible a lo largo de toda la historia, pero es especialmente en la escena en que la ayuda a quitarse sus pendientes donde se aprecia una fuerte inclinación sexual, al poder toquetear los lóbulos de su ahijada: “Y con suma delicadeza realizó la operación, gozoso de que sus dedos jugaran, siquiera por un momento, con los pulpejos de las orejitas de su ahijada” (307). Y cada vez que Isidora escapa con un amante, don José lo sufre como un abnegado mártir. Acrecienta la grotesca humillación el indolente comportamiento de Isidora, que utiliza a Relimpio de mensajero entre ella y Joaquín. Este sufrimiento por amor se refleja en el rostro y en la mirada del padrino:

¡Don José puso una cara tan triste!... Sus ojos vivos se amortiguaron como la llama de la exhausta lámpara colgada delante del santo. [...] Puso la cara más desconsolada y agoniosa del mundo, la cara que pondría toda persona a quien se obligara a beber un vaso de vinagre (340).

Es siempre el ademán, el gesto teatral y ridículo, en suma, el cuerpo, lo que da cumplida cuenta de las torturas patéticas del desgraciado; por ejemplo, cuando, borracho en casa del litógrafo Bou, se arma de valor para defender el honor de Isidora, provocando la risotada general:

Era tan flojo de cerebro, que en cuanto bebía dos copas se ponía perdido, y he aquí que al probar el Champagne, el buen tenedor de libros, después de haber dado varias pruebas de no ser dueño de sus ideas, se dirigió a Juan Bou y con lengua solemne aunque torpe, le dijo: —¡Caballero, usted me dará una satisfacción, o me verá obligado a llevar la cuestión a un terreno...! Todos prorrumpieron en risas. Exacerbado con ellas el humor pendenciero de don José, se puso éste como la grana, y uniendo el gesto impetuoso a la dicción enfática, añadió: —Porque usted se empeña en mancillar el honor de una joven de altísima familia, y yo no permito, ¿lo entiende usted?, no permito... ¡yo que soy su segundo padre...! (411–412).

Juan Bou es más joven y más fuerte que el infeliz Relimpio, lo que da a este gesto un aire completamente quiijotesco.

Cuando finalmente Isidora decide tirarse a la prostitución, don José intenta por todos medios posibles impedirselo; pero esos medios posibles no son las inútiles o imposibles palabras, sino que se reducen nuevamente a las expresiones corporales:

Hallábase tan acongojado, que la frase se le retortijó en la garganta, y juzgando que más que las palabras serían elocuentes las actitudes, se hincó delante de su ahijada, y le tomó las manos para besárselas, y luego que pasó un rato en estas mímicas, conmovidos ella y él, pudo articular Relimpio estas palabras: —Niña mía, no des ese paso, detente... (497).

El desenlace es trágico-grotesco, y don José Relimpio se convierte en un anti-Quijote, porque no muere acompañado de sus cariñosos amigos que no pueden dejar de admirarlo, sino todo lo contrario, como un pobre infeliz cuya vida no ha valido para nada. Isidora se marcha sin hacer caso, y don José Relimpio muere, tras haber malgastado sus absurdos esfuerzos para ayudar a su protegida, abandonando el cuidado de su propia familia para correr tras una joven que no le apreciaba. Tirarse al suelo y besar las manos de Isidora son los últimos y extravagantes gestos de este desesperado. Isidora marcha dejando a su padrino en el suelo; un sentimiento de culpa la invade, y antes de salir le da un beso: “Tuvo la singularísima piedad de inclinar sobre él su rostro y darle un rápido beso sobre las venerables canas” (500). He aquí otra nota de ese matiz distintivo del realismo de Galdós frente al naturalismo de Zola que consiste en algo así como una humana simpatía —como en Cervantes. Su último gesto expresa agradecimiento, no burla, por la fidelidad del viejo. Galdós sabe rescatar este cordial patetismo incluso de entre la charca infesta de lo grotesco y lo inmoral.

La más o menos generalizada debilidad de los hombres en el comercio sexual, su servidumbre a la naturaleza, al impulso sexual, encuentra en don José Relimpio su expresión más caricaturesca. Su pereza y su narcisismo ridículo no tiene más motivación que el deseo de volverse atractivo para las mujeres: “Entre sus amigos, solía llevar la conversación desde los temas trillados a los motivos de amor y aventuras; y todo se volvía almíbar, hablando de pies pequeños, de tal pantorrilla hermosa, vista al subir de un coche, de una mirada, de un gesto” (179–180). Pero esa servidumbre de la inclinación erótica se aprecia también en otros muy distintos caracteres. Por ejemplo, cuando Isidora visita a Melchor, el hijo de don Relimpio, un hombre observa a Isidora “con cierto azoramiento de bestia taurina al hallarse en medio del redondel” (364). Su hermano Mariano también actúa de manera primitiva cuando se trata de relacionarse con chicas: “luego encontró a dos chicas del barrio que

le dieron un cacahuete, y él... él les había administrado un par de nalgadas a cada una, porque eran muy bonitas...” (167). Mariano no sabe responder al galanteo de una manera más sofisticada. Esta conducta primaria y grosera no es propia sino de hombres ineducados, que son los que principalmente se retratan en la novela, y que responden a ese arquetipo constitucional de la novela naturalista que es la bestia humana, el siguiente tema de nuestro análisis.

#### 5.6.2.4. *El cuerpo y la bestia humana*

En *La desheredada* el topos de la bestia humana es tan frecuente como en casi cualquier novela naturalista, pero adopta una forma más bien humorística o irónica, de acuerdo con la tradición cervantina. Destacaremos dos casos: la deshumanización de los enfermos mentales en el primer capítulo, y el ejemplo de Mariano, el hermano de Isidora.

Según Poyatos, “es primordialmente la cara lo que nos habla, es una anatomía facial de rasgos estáticos dinamizados de un modo consistente lo que vemos y oímos y lo que, consciente o inconscientemente por nuestra parte, proporciona a esas palabras y a ese parlenguaje ciertas características personales y culturales” (1994c:78). La elocuencia de la fisonomía —sin llegar a las exageraciones de la frenología— se presenta de un modo muy palmario en los casos de insania, aun si resulta difícil o imposible correlacionar unos rasgos concretos con una patología particular. Galdós se hace eco de esta intuición que no necesita de corroboración médica: “La movilidad de sus facciones y el llamear de sus ojos, ¿anuncian exaltado ingenio, o desconsoladora imbecilidad?” (68). De lo que no queda duda, para la experiencia común, es de que estos enfermos no exhiben “compasión en sus rostros, ni blandura en sus manos, ni caridad en sus almas” (73); en nada se parecen al ser humano.

La mirada es tan importante que incluso se presta al examen atento y experto de los ojos, más allá de la visible expresión; el médico los observa para decidir si hace falta subir la dosis de la medicación del padre de Isidora: “lee brevemente en su extraviada fisonomía, en sus negras pupilas, en el caído labio, y volviéndose a un joven que le acompaña, dice a este: — Bromuro potásico, doble dosis” (69). La interacción entre los malsanos está reducida a niveles infrahumanos: “Se miran sin verse. Cada cual está bastante ocupado consigo mismo para cuidarse de los demás” (73); este ensimismamiento o idiotismo es lo que principalmente les distingue de las personas sanas. Aunque Galdós no abusa de la descripción de este triste cuadro ni en intensidad ni en extensión, no deja de hacer observaciones terribles de esas tristes anomalías, como esta: “Algunos dormían con los ojos abiertos” (75).

Como treinta individuos vagan por aquel triste espacio; los unos lentos y rígidos como espectros, los otros precipitados y jadeantes. Este da vueltas alrededor de dos árboles, trazando con su paso infinitos ochos, sin cesar de mover brazos, manos y dedos, fatigadísimo sin sudar y balbuciente sin decir nada, rugoso el ceño, huyendo con indecible zozobra de un perseguidor imaginario. Aquel, arrojado en tierra, aplica la oreja al polvo para oír hablar a los antípodas, y su cara de idiota, plantada en el suelo, es como un amarillo melón que se ríe (69).

Se comprende que en este inframundo de la perturbación mental, donde la primera víctima es el mismo lenguaje, la expresión y la movilidad facial o corporal adquieran el relieve de principales señales de los trastornos del alma. Las leves o violentas mutaciones de las facciones, los ojos llameantes, el nerviosismo de los dedos, el balbuceo, el desasosiego de todo el cuerpo... son señales sobreabundantes de su mermada humanidad: sin compasión, ni dulzura, ni caridad... Oscilan entre la agitación violenta: “Y colérico se abalanzaba a la reja, ponía el oído, hacía señales de conformidad o denegación, oprimía los barrotes” (75), y la extenuación: “Poco después yacía aletargado en una cama con visibles apariencias de bienestar. Al fin, durmió profundamente” (78).

El propio padre de Isidora se halla entre los pocos individuos cuya extravagancia se describe con cierto detalle: “—No es constipado —replica Rufete con prontitud, describiendo arcos con la cabeza” (70). De entre la miríada de movimientos reveladores de desorden mental, Galdós sabe escoger los más fáciles de interpretar: este movimiento circular de la cabeza casi parece una expresiva mueca teatral para representar la pérdida del seso. Casi como una deliberada nota de ironía, cuando la vida de Tomás Rufete se va extinguiendo es únicamente en la cabeza donde aún se percibe el movimiento: “El enfermo apenas tenía movimiento y vida más que en la cabeza; no padecía nada; se iba por rápida y llana pendiente, sin choque, sin batalla, sin convulsiones, sin defensa” (90).

Cuando Mariano se decide a atentar contra el Rey, la proyección que ese desquiciado plan adquiere en su cabeza le hace sonreír de manera luciferina: “Principalmente la idea de que todo el mundo se ocuparía de él dentro de poco le embriagaba, le hacía sonreír con cierto modo diabólico y jactancioso” (472). Es esta seña facial lo que mejor nos indica que Mariano no está cuerdo; de modo más brutal y siniestro que en Isidora, donde solo es estupidez mundana, Mariano hereda también la locura del padre: “Tenía momentos de gran temblor y confusión, y otros en que una actividad febril obligábale a correr por las calles, sin ver a nadie, sin fijarse en nada más que en los coches que iban y venían” (452). Pero también se acentuarán estos síntomas más intensos de desarreglo mental en Isidora, hacia el final de la novela, cuando el gran sueño en convertirse en marquesa se ve frustrado; la

vemos entonces recorrer la habitación con las manos en la cabeza como una endemoniada: “Luego recorría de un ángulo a otro el cuarto con las manos en la cabeza, gritando: —Soy noble, soy noble” (464).

El revelador gesto autoadaptador de llevarse las manos a la cabeza aparece en otra significativa escena. Toda la desgraciada peripecia de nuestra protagonista se debe únicamente a su obsesión por escapar de la insoportable miseria; no hace falta recalcar que es justamente el hecho de que la encuentre insoportable lo que define su debilidad mental, y no tanto el empeño en superarla (sino más bien el lunático modo en que pretende lograrlo). Sólo puede concebir sus actos en un irreal futuro que nunca llega: “Riqueza, mucha riqueza; una montaña de dinero; luego otra montaña de honradez, y al mismo tiempo una montaña, una cordillera de amor legítimo... eso es lo que quiero. ¡Oh, Dios de mi vida! (*Llevándose las manos a la cabeza.*) ¿Llegará esto a ser verdad?” (352). En su misma pseudo-reflexión delirante la obsesión materialista de Isidora coloca el dinero por encima de la honradez o el amor, y aunque la protagonista tiene en varias ocasiones amantes y algo de dinero, acabará perdiendo la moral y tirándose a la prostitución. La historia de *La desheredada* no es tan magistral como la de *Eugénie Grandet*, pero Galdós casi podría competir con Balzac por lo que respecta a mostrar la perversa dialéctica con que el dinero destruye la moralidad y la humanidad (dicho sea de paso, la obra de Balzac es mucho más profunda y difícil, puesto que lo demuestra con una mujer mentalmente sana).<sup>45</sup> En todo caso, Galdós vuelve casi coherente a Isidora, haciéndole pagar su loca ambición justamente con ese sacrificio de su honradez, que ella misma ha colocado por debajo del dinero.

Y ¿qué decir de Mariano? Desde su primera aparición en escena, cuando su hermana le visita en el trabajo, Mariano ya está caracterizado como un irracional: “—¿Ves aquellas dos centellitas que brillan junto a la rueda?... Son los ojos de *Pecado*... Isidora vio, en efecto, dos pequeñas ascuas. Su hermano la miraba” (106). Su posterior comportamiento es más propio de una fierecilla desconfiada que teme ser atrapada: “Turbado por la presencia y los

---

<sup>45</sup> El tema del tratamiento dialéctico de la alienación en la literatura contemporánea fue muy penetrantemente comprendido por Lukács. Cf. esta referencia a Styron por haber sabido probar que la causa de la alienación para los ricos es su riqueza, y para los pobres su pobreza: “Al mismo tiempo, también hay escritores que con mucha seriedad toman posición contra este mundo alienado. En su época, Sinclair Lewis, con *Babbitt*, descubrió esta alienación bajo una aguda forma satírica. Entonces fue de enorme importancia. A veinte años de distancia no sería posible hacerlo de la misma manera. Aparecen obras tragicómicas (T. Wolfe, O’Neill) que nuevamente se inspiran en la lucha contra la alienación y con frecuencia somos testigos de una lucha dramática contra esta. Por ejemplo, Styron muestra en su novela *Esta casa en llamas*, con ayuda de la dialéctica, que para los ricos la causa de la alienación es la riqueza, y para los pobres la pobreza, hasta que no se llegue a una explosión *a la Raskólnikov*” (Lukács 1963:26).



cariños de su hermana, a quien no conocía, Mariano no despegaba sus labios. La miraba con atención semejante a la estupidez” (107). Cuando su hermana empieza a ganar su confianza ofreciéndole comida, el chiquillo se pone a devorar como un animal: “Isidora, triste, cejijunta, ni hablaba ni hacía más que probar la comida. Observaba a ratos con gozo la voracidad de su hermano” (107). (Isidora frunce el ceño porque le disgusta que su hermano trabaje en una fábrica en lugar de frecuentar la escuela.)

La falta de educación y de modales no puede hacerse más evidente que mostrando su actitud corporal, en particular su manera de comer. Durante las Navidades, como doña Laura no quiere comer en la misma mesa con un delincuente, Isidora se queda sola con su hermano en la habitación. No tienen dinero para comprar nada para comer, y su hermano reacciona con un gesto propio de una bestia testaruda: “—Yo quiero cenar —afirmó él con brutal terquedad, echando a un lado la cabeza y dando un golpe con ella sobre la mesa” (250). Cuando Isidora, por orgullo, rechaza unos turrónes que le ofrecen, su hermano se lanza sobre ellos como un animal: “—¡Malcriado... glotón! —le dijo cuando otra vez se quedaron solos—. ¿No has comido ya bastante? Mariano negó con la cabeza, por no poder hacerlo con la boca” (253). En este caso el gesto ha de remplazar *a fortiori* a la palabra, porque la obstrucción de la boca impide la articulación. No nos ahorra Galdós las caracterizaciones de la animalidad de Mariano, casi arriesgándose a la exageración: “Echado de bruces sobre la mesa, la barba apoyada en el arco que con sus brazos hacía, a Isidora contemplaba en silencio con la seriedad y atención hosca de uno de esos perrazos que muerden a todo el mundo menos a su amo” (250). La comparación es ella misma brutal: ¡sugerir que Mariano es poco menos que un perro rabioso que se vuelve manso con el que le dé de comer! El cenit de este bestialismo de Mariano se alcanza en la escena en que apuñala a *Zarapicos*: “Temblando, pálido y siniestro, con los ojos secos, sin tener clara idea de su acción, *Pecado* arrojó el arma que había sido juguete. El instinto le mandaba huir, y huyó” (161). Medio consciente de la magnitud de su crimen, solo su instinto montaraz le guía, huyendo como cualquier alimaña que huele el peligro. Escondido en una alcantarilla, aún se nos presenta como un puro organismo animal: “El guardia distinguía dos luceros en la oscuridad. Desde allí *Pecado* atisbaba a sus perseguidores con cierta serenidad provocativa” (165). Esta brutal escena que culmina con el apuñalamiento ha mostrado de modo verosímil y persuasivo, sin exageración melodramática ni exageración determinista-naturalista, esa amenaza latente del salvajismo y la falta de educación que constituye, como hemos recalcado varias veces,

un indispensable *Leitmotiv* de esta literatura. Un simple juego de niños se transforma inopinadamente en tragedia. Siguiendo este hilo, nos deslizamos al asunto de la violencia, otro de esos grandes temas vertebradores de la trama.

#### 5.6.2.5. *El cuerpo y la violencia*

Los gestos que implican violencia se concentran sobre todo en la parte del tren superior del cuerpo humano. En *La desheredada* abundan los empujones, pescozones, azotes, nalgadas y toda clase de golpes que se reparten no solamente con las manos, sino también con los puños, los codos o con todo el brazo. Las escenas que exhiben esta violencia corporal se diseminan a lo largo de toda la novela, pero es obligado detenerse especialmente en el mencionado episodio de la pelea infantil, en el capítulo titulado “¡Hombres!”.

Galdós narra la secuencia como una perfecta acumulación positivamente retroalimentada y rigurosamente pautada, como en una dinámica musical (un *crescendo*) con una solidaria cinética, una variación del tempo (un *affrettando* o un *stringendo*, con toques de *rubato*, que acaba en un algo súbito *primo tempo*). La pelea empieza con empujones de codos e insultos a gritos: “La discordia descompuso las filas, y todo eran empujones, codazos, gritos” (152). Estas iniciales acciones desencadenan agresiones más violentas: “—Miá este —dijo uno de los chicos del carbonero, atacando al general en jefe con el codo, así como los pollos embisten con el ala—. Dice que me ponga detrás... Si no te callas, puñales, te pego la bofetá del siglo” (153). Los camorristas usan codos y antebrazos como escudos para protegerse la cara: “—Pega, hombre, pega —chilló Rafael preparándose a recibirle, animoso, imponente, con el puño cerrado, y presentando también el codo y antebrazo como un escudo—. Vamos, hombre...” (153). De los puños y codazos pasan a las piedras, y los brazos se convierten en contundentes y sofisticadas armas de tiro: “El *Majito*, cansado de parlamentar sin fruto ni resultado alguno, lanzó una piedra en medio de la turba de comerciantes. Al voltear, haciendo honda de su elástico brazo, parecía un gallito de veleta, obediendo más al viento que al coraje” (156); “Bajarse, elegir el guijarro, cogerlo, hacer el molinete con el brazo y lanzarlo, eran movimientos que se hacían con una celeridad inconcebible” (157). Finalmente, la bronca se intensifica y los golpes se reparten a diestro y siniestro sin miramientos; es el momento en que la cosa se pone inquietante y el lector empieza a sentir que este juego no puede acabar bien.

Huyó de su corazón la generosidad, de su espíritu la prudencia, y arremetió a *Zarapicos* con tal empuje que este dio algunos pasos atrás, y habría caído en tierra si no fuera también un muchachote robusto. Lucharon, ¡ay!, con varonil fiereza. Las bofetadas se sucedían a las bofetadas, los porrazos a los porrazos. De cada golpe se inflaba un carrillo. Trabados al fin de manos y brazos, cayeron rodando (160).

Al encararse con *Zarapicos*, Mariano adopta una postura amenazadora con los brazos en jarras, por probar a solucionar el incidente sin golpes: “Con inflamados ojos miró *Pecado* su querido ros en la cabeza de aquel monstruo de la rapacidad, y poniéndose los brazos en jarra[s], habló así: —¿Sabes lo que te digo?... que si no sueltas el ros te reviento a patás” (159). Pero lejos de producirse un efecto disuasorio, los insultos se suceden y se incrementan, llueven más golpes y todo culmina cuando Mariano saca su navajilla, la clava en el vientre de su oponente y huye. Ribbans sintetiza la moraleja cuando afirma que en el momento en que “*Pecado* stabs and unwittingly wounds his opponent fatally with his penknife, a toy [turns] into a weapon and an adolescent into a man” (2010:783).

No se observa en toda la novela otro episodio comparable en brutalidad, pero la violencia, en mayor o menor grado, está presente a lo largo de ella, como hemos dicho. La tía Encarnación no encuentra otro mejor que el *argumentum baculinum* para sacarle de la cabeza a Isidora las tonterías sobre sus orígenes aristocráticos:

La *Sanguijuelera* cambió bruscamente de disposición y de tono. No palideció, por ser esto cosa impropia de la inanimada sustancia de los pergaminos; pero abrió los ojos, y empuñando el brazo de su sobrina, le golpeó el codo contra la mesa, y le dijo con ira: —¿De dónde has sacado esas andróminas? (109).

Nótese esta acelerada acumulación en que el acto de empuñar el brazo de la muchacha y golpearlo contra la mesa se amalgama con expresiones paralingüísticas correspondientes a cualidades primarias (cambiar el tono de voz) y reacciones dérmicas (palidecer), observando especialmente que esta última es mencionada justamente porque, habiéndose debido producir en un rostro normal, sin embargo no se manifiesta en el apergaminado de la vieja. Acto seguido la *Sanguijuelera* esgrime una caña con la que empieza a golpear a Isidora con más fuerza, prolongando su persuasivo *argumentum*: “Su flaca pero fuerte mano empuñó la caña, y descargándola sin previo anuncio sobre la cabeza de su sobrina, la rompió al primer golpe” (111). La precisión del gesto es tan significativa y bien elegida como en el caso del balanceo craneal del padre de Isidora para representar su desvarío mental; la *Sanguijuelera* golpea a su sobrina en la cabeza, el lugar donde se apelotonan esas estúpidas ficciones, que la dura mujer espera evaporar con esa medicina.

En el siguiente ejemplo se hace patente la irresponsabilidad de Isidora. Reparte golpes a su hermano por mal comportamiento: “Lo más extraño es que el muchacho, con ser tan bravío y rebelde, no se defendió de los azotes, ni hizo ademán de volver golpe por golpe, ni chistó siquiera...” (255–256). Pero en cambio riñe a su hijo por pegarla: “Lo bueno es que ya no le pega a la mujer, porque en cuanto levanta la mano pierde pie y se cae al suelo. Isidora se echó a reír. En el mismo instante, *Riquín* le daba bofetadas. —No se pega, no se pega” (467). El pequeño macrocéfalo no hace sino imitar las conductas que observa a su alrededor, y no va adquiriendo el menor juicio acerca de si tal cosa es buena o mala, porque Isidora no le educa de ningún modo.

A final de la novela, la misma protagonista se vuelve violenta. Tras la desmoralizadora experiencia de la cárcel, Isidora adopta las arrabaleras maneras de *Gaitica*, con quien ahora se junta. *Gaitica* es un hombre grosero y de dudosos orígenes, que la maltrata y hasta llega a marcarle la cara con una cicatriz. “She ends up falling into the clutches of *Gaitica*, and for three months suffers her worst degradation at his hands, adopting his uncouth ways and language until he finally disfigures her, just as he had slashed Mariano’s cheek” (Ribbans, 2010:795). Con él, Isidora desciende al nivel más bajo posible tanto en la sociedad de sus amantes como en su vocabulario y sus expresiones no verbales. En conversación con Augusto Miquis, don Relimpio describe al *Gaitica* como un reptil, un salvaje al que no le queda el menor signo de humanidad; en dos palabras traza el retrato de una bestia humana por excelencia; y para ello, claro está, no puede prescindir de la hipérbole:

—Sí; ese salvaje, ese canalla, ese asqueroso reptil, ese inmundo... perdone usted, señor don Augusto; me faltan palabras apropiadas... Para no cansar, 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 (486).

El pobre don Relimpio defendería a su ahijada hasta la muerte, pero a cambio de esa romántica entrega ella le devuelve indiferencia y cierta dosis de crueldad; por ejemplo, torciéndole el brazo para conseguir la llave de la puerta que don José cerró:

Y con la loca impaciencia, airada, insensible para todo lo que no fuera su deseo y propósito, avanzó las manos contra el viejo, le atenazó los brazos, le sacudió un momento... ¡Ay!, ¡ay! Relimpio sintió que sus brazos se volvían de algodón. Como si el roce de la piel de Isidora fuese un contacto mortífero, se quedó hecho una momia. Y mientras ella le quitaba la llave, él, inerte, sin vida, la miraba con espanto, y no podía defenderse, ni sabía detenerla, ni era dueño de ninguna de las energías de su ser, como no fuera de la voz, pues allá casi entre dientes pudo articular tres sílabas y decir: —¡Bribona!... (500).

Don José había intentado impedir que Isidora saliese a la calle para prostituirse, cerrando la puerta con llave y escondiendo la llave en su mano: “Don José movió la cabeza con expresión de profundísima incredulidad, y cerrando la puerta con llave, se guardó ésta en el bolsillo” (495). Isidora, decidida a salir por esa puerta, atenaza violentamente los brazos del anciano y además le sacude, sin importarle un adarme la vulnerable ancianidad de su protector. Este se rinde, sin fuerzas para defenderse, y la mira con espanto, pues no la reconoce en esa actitud tan violenta hacia él; su única e inocua reacción es puramente verbal, llamando a Isidora “bribona”. El articulado repertorio de gestos kinésicos que involucran las manos y los brazos, la mirada y el paralenguaje, procuran a esta escena culminante una gran fuerza dramática tanto como una buena porción de veracidad.

#### 5.6.2.6. *El cuerpo y los sueños rotos*

Terminaremos nuestro análisis recogiendo ordenadamente la colección de recursos kinésicos de que se sirve Galdós para mostrarnos con gran verismo el proceso imparable de degradación de la protagonista. Reiteremos de nuevo que, en suma, el progresivo envilecimiento de la protagonista no tiene otra causa sino su ilusión, su falsa idea de ser una heredera de marquesa de Aransis. Isidora no vive en la realidad, se evade de ella; la naturaleza de esta evasión es hasta disculpable al principio; solo cuando empezamos a percibir que va acompañada de una contumacia proverbial, se nos presenta diáfananamente como una insania que vaticina un mal final. Está convencida de tener orígenes nobles, una creencia infundada que la conducirá a quebrarse contra la realidad, que no perdona a los soñadores:

Lo más extraño era que, sin ceder en su vanidad ni en lo que pudiéramos llamar coquetería de la desgracia, seguía encariñada con el bonito papel de María Antonieta en la Conserjería. Pero en aquel caso la buena reina estaba martirizada por la cruel y egoísta aristocracia, de donde venía que simpatizase en principio con el vulgo, con el populacho, con los descamisados; y decimos en principio, porque ninguna idea del mundo, unida a todo el despecho de su corazón, le hubiera hecho tolerar la grosería y suciedad de las personas bajas (442).

Isidora prefiere vivir en su imaginación a vivir en el mundo real, que le disgusta sin medida. La capacidad de imaginarse a sí misma en un mundo de lujo le trae felicidad, es un sueño compensatorio que alivia la tristeza que le provoca su real vida en un mundo que juzga abyecto e inhabitable; no tiene casa, el padre muere en un manicomio, su hermano es un analfabeto y ella misma no trabaja y no sabe hacer nada que le permita independizarse de la familia de su padrino, que la acogió cuando llegó de su pueblo natal a la gran capital.

Su mundo perfecto parece cobrar vida sobre todo por las noches, durante las cuales sufre insomnio; es entonces cuando su hiperactiva cabeza proyecta las idílicas escenas imaginarias de su hipotética vida futura. Es el propio narrador quien, con una rara mezcla de compasión y censura, expresa el tormento de la infeliz Isidora, sugiriendo que solo en el sueño tiene algún sentido su vida sin sentido. Lo dice como colofón a la descripción de uno de esos episodios en que el insomnio permite a Isidora prolongar la ofuscadora ensoñación de siempre: “Dejémosla mal dormida, abrazada consigo misma, a las altas horas de la noche, cuando todo ruido cesara en la casa” (142). “Abrazada consigo misma”: este es otro de los numerosos ejemplos en que Galdós muestra su raro ingenio poético, con el que en poquísimas y engañosamente sencillas palabras trasmite (o provoca) un sinfín de imágenes, emociones, juicios y reflexiones: Isidora se rodea de sus propios brazos, un mimo consolador que la protege de la odiosa realidad como un escudo mágico, pero al mismo tiempo ese abrazo es también simbólico, es el arrullo de su propia imaginación falsamente (temerariamente) protectora.

Sus quimeras son para ella la realidad, y la realidad que perciben todos menos ella le parece un sueño del que quiere despertar. También para expresar esto de un modo literariamente más interesante que una explicación siempre expuesta a transformarse en ensayo, Galdós prefiere recurrir a expedientes kinésicos —y teatrales por añadidura, como los que ya hemos examinado a propósito del otro capítulo dramatizado. Cuando va la policía a arrestarla por la falsificación de los documentos de su nacimiento, Isidora se abofetea como para despertarse de una pesadilla desagradable:

*(Sobreponiéndose al dolor y secando sus lágrimas de tal modo que parece que se abofetea.) Yo probaré mi inocencia... Esto me faltaba, esto; ser mártir. (Aparte, con entereza y orgullo.) Bienvenida sea esta noble corona. El martirio me purificará de mis culpas, y hará que resplandezcan mis derechos de tal modo que lo puedan ver hasta los ciegos (428).*

A partir de ese momento, la perturbada mente de Isidora construye otra mentira, también de aire romántico, haciéndola sentirse como una mártir que debe sufrir una terrible injusticia.

Es difícil establecer con exactitud el punto de partida, el resorte principal que desencadena irreversiblemente la degradación de Isidora. En un sentido general, ya hemos apreciado que la causa de su ruina es la mórbida fantasía que heredó de su insano progenitor, pero esta “causa” lo es solo en el sentido de una condición necesaria, pero no suficiente, en

el sentido de una predisposición, no de un factor inmediata y concretamente desencadenante. Como causa cercana y eficiente la más plausible es el disgusto que le produce el inicial rechazo de la marquesa; ahí se inician todas las peripecias que demostrarán la inevitable derrota de sus pertinaces delirios. Galdós no puede evitar la hipérbole para describir la tortura emocional que esa contrariedad le provoca: “Si a Isidora le hubieran dejado caer de un golpe sobre el corazón todas las cataratas del Niágara, no habría experimentado sensación más dolorosa de choque duro y frío” (265). Esta desilusión es de la misma magnitud que la esperanza que invade el espíritu de la protagonista antes del encuentro: “Dentro de ella se reía un sentimiento y lloraba otro. Andaba como una máquina. Su corazón no era corazón, sino un martinete que daba golpes terribles” (263).

Cuando pierde el pleito y le confirman que ha sido engañada, ya no le queda nada por lo que luchar. Pero Isidora no es capaz de vivir una vida humilde, y es de nuevo su enfermedad mental lo que se lo impide; por tremenda que sea, su lunática, estúpida e inmoral resolución ya no nos sorprende al final de la historia: su congénita holgazanería y su necesidad de asegurarse como sea algún lujo en su vida la conducen a la escabrosa senda de la prostitución. Su cuerpo es lo único que le puede permitir ganar de ese modo algo de dinero; pero no por mucho tiempo, porque su belleza es efímera, y su manera obscena de vivir la acaba de convertir en un monstruo.

Su degradación somática y psicológica es patente en la escena que nos presenta a Isidora entre rejas: “—Déjate de tonterías —replicó ella apoyando los codos en la reja interior y sosteniendo la cabeza entre las palmas de las manos, actitud de aburrimiento que tomaba siempre que estaba largo rato en el locutorio—. ¡Ay, Miquis, esto es morir!” (433). La postura que adopta al hablar con su amigo Miquis se parece ahora a las que adopta su hermano, lo más alejado que pueda imaginarse del comportamiento propio de una marquesa. Es el remache de la categórica, necesaria y trágica claudicación ante la realidad, del definitivo adiós al mundo imaginario donde viste vestidos caros y bonitos en la compañía de elegantes aristócratas.

Isidora se convierte en un animal, una fiera entre rejas, parecida a las que visitaba con Miquis durante sus paseos por El Retiro. Se muestra ausente, y Miquis trata inútilmente de despabilarla chasqueando los dedos para llamar su atención:

Pobrecita, has sido víctima de un grande y tremendo engaño. Broma más pesada no se ha dado ni se dará. Quién fue el autor de ella, tú lo sabrás... Pero qué, ¿te has vuelto muda? ¿Eres de piedra? ¿A dónde miras? ¿Estas gozando de alguna visión? ¿Estás en éxtasis? Él también

se callaba y la miraba. Metió la mano por la reja exterior e hizo algunas castañetas con los dedos, como cuando se trata de llamar la atención a un animal perezoso. Ni por esas. Isidora no decía nada (434).

La ensimismada desorientación de Isidora se debe al impacto que le provoca la noticia de que ha sido víctima de un engaño y que no tiene orígenes nobles, sino que es la muchacha huérfana de Tomelloso que no tiene casa, ni trabajo, ni, en suma, futuro ninguno. Embrutecida, abatida, con mirada perdida, no responde ni a ese imperioso gesto de Miquis para desadormecerla: es como un animal apático enjaulado en un zoológico.

Las fuertes emociones negativas que le causa todo este engaño producen en Isidora una cierta afasia. Precarios gestos nerviosos logran apenas sustituir a las palabras que se resisten a salir de su boca: “Impaciente, inquieta en su asiento, como si por todas partes estuviese rodeada de púas, movía los brazos queriendo expresar con ellos una convicción más enérgica que la que expresaban los labios” (458).

Toda esta tremenda crónica de degradaciones culmina en un lacerante gesto de negación por parte de su propio hijo *Riquín*, que por puro miedo se niega a acompañarla cuando vuelve de la prisión:

Que él decida —indicó Juan José tomando al muchacho y poniéndole en medio de la sala—. *Riquín*, ¿quieres irte con tu madre? Tan fuertemente negó con su cabezota, que se le cayó la mitra. En realidad es fuerte cosa que le propongan a un hombre abandonar su diócesis para irse con una mala mujer... (483).

Esta sombría escena remata la transformación de Isidora en un ser vulgar y demente; su propia sangre la rechaza, el niño al que amaba y cubría de besos. El episodio está a pocos centímetros del tremebundismo melodramático. Su propio hijo, aunque también demente, la mira como si fuera un monstruo en el que apenas se reconoce cualidad humana alguna. Incluso su aspecto demacrado provoca pavor al niño: “—Ven —le dijo Isidora sentándole sobre sus rodillas, dándole muchos besos—, y te haré una casulla de oro y un altar de plata. El chiquillo la miraba espantado” (483). Despojada de lo último que le quedaba, Isidora se queda sola. Galdós dispuso muy cruelmente el final de su protagonista, dilatando su sufrimiento y sugiriendo algunos peldaños más por los que esta aún podía rodar más abajo.

### 5.6.3. KINÉSICA: ESTUDIO CONTRASTIVO

Nuestro estudio analítico del comportamiento kinésico de los personajes de *L'assommoir* y de *La desheredada* ha mostrado que la profusión de descripciones de gestos no solo



es un expediente acorde con el propio enfoque naturalista, sino imprescindible en ambos textos para dar coherencia al desarrollo paralelo de unos cuantos grandes temas vertebradores cuya expresión va ligada siempre a la mejor caracterización somática y emocional-intelectual de tales personajes. La expresividad de los rostros, y en especial de los ojos de los protagonistas, proporciona informaciones que no podrían fácilmente confiarse a discursos que reprodujesen lo que dicen o piensan, ni tampoco a una sofisticada etopeya. Las palabras, además, pueden expresar mentiras, que solo los gestos desmienten; el narrador encuentra en la descripción de estos algo así como una potente abreviatura que no solo le ahorra la descripción íntima, sino que le libra del peligro de caer en un estilo demasiado dialéctico o ensayístico, perdiendo vivacidad y nervio expresivo. Además, dada la índole sociocultural de los personajes de estas novelas, se vuelven más necesarias las situaciones emocionalmente tensas en que los personajes no podrían expresarse verbalmente con la suficiente claridad sin que el relato perdiese verosimilitud; entonces son los gestos los que suplantán necesariamente a las improbables palabras.

Ambos autores coinciden en reservar ciertos movimientos o expresiones como gestos caracterizadores o singularizadores de algunos personajes. Ejemplos destacables son los asentamientos de cabeza del padre Bru, la actitud del cabizbajo Goujet en presencia de Gervaise, o los movimientos craneales de Mariano que lo hacen parecerse a un animal dando golpes a diestro y siniestro. También los rostros definen peculiarmente a algunos caracteres, como en el caso de los Lorilleux con sus caras pálidas y actitudes de gente envidiosa, o los rostros melancólicos y desabridos de los obreros en *L'assommoir*. En *La desheredada* podemos contemplar la viva imagen de la insania en los rostros inexpresivos o extravagantes de los pacientes de Leganés, o el siempre irónico y juvenil semblante del joven estudiante Miquis.

Zola y Galdós comparten un vivo interés en retratar al pöbrierío, a las clases sociales del escalafón más bajo, una masa analfabeta, anónima y opaca, según un propósito escrupulosamente verista (sin duda expuesto a una permanente exageración, aspecto secundario desde nuestro enfoque y que hemos obviado en general). Los obreros carecen de educación y de buenos modales, se conducen por instintos primarios, el lenguaje es en ellos secundario, y gran parte de lo que expresan o sienten solo es posible verlo reflejado en su gestualidad. Gestos arquetípicos son los de la cabeza para asentir o negar, sustituyendo incluso a unos exigüos monosílabos, a causa de la fatiga en el trabajo, o bien por falta de modales, o

por fuertes agitaciones emocionales que paralizan la lengua de los personajes. Las conductas estereotipadas que caracterizan a estas gentes ordinarias reflejan su mentalidad general: las mujeres chismorrear tanto en Goutte-d'Or como en el barrio de Las Peñuelas, y lo escabroso, lo tremebundo, cualquier tragedia las atrae como a las moscas la miel.<sup>46</sup> El circo para el pueblo es un entretenimiento mucho mejor que los aburridos museos con cuadros obscenos.

Los personajes están corrompidos desde el principio o se corrompen en un irremediable proceso. Para ambos autores, el factor corruptor se halla en el medio, pero los personajes ya tienen cierta predisposición genética al vicio. El peor de ellos, para un obrero, es la pereza; también en esto coinciden ambas novelas. Se expresa de muy diversas maneras: en posturas con los brazos cruzados, o en el hecho de permanecer las mujeres sentadas en medio de la jornada, cuando todos los demás trabajan. Y el punto de arranque de la degradación en ambas protagonistas es el momento en que empiezan a imitar la ociosa vida burguesa. Entregadas a la holgazanería, Gervaise cae en el vicio de la bebida, mientras a Isidora le da por soñar despierta, como irresistible evasión de una realidad ingrata. Una corrupción sigue a otra, un vicio a otro: en Gervaise, la pereza da paso a la gula; en Isidora, a la soberbia y la lujuria.

El impulso erótico también adquiere un gran relieve en el desarrollo de ambas historias, multiplicándose los juegos de seducción y las relaciones que las protagonistas mantienen con sus amantes. Se ha señalado especialmente que en *L'assommoir* Zola muestra carnes desnudas de las mujeres. Esta afición, con la que escandalizó a la sociedad francesa bienpensante —no menos que a la española—, le distingue de Galdós. Pero Galdós no se queda corto con las insinuaciones que también contienen una gran carga de sensualidad; se puede

---

<sup>46</sup> Santiago Ramón y Cajal explicó muy plausiblemente esta dilección como parte de lo que llamó “la doble manifestación del sentimiento”: “¿Cuál es la causa de que yo, como tantos otros literatos, viva una comedia y escriba dramas, tenga la conversación alegre y los pensamientos tristes? ¿Por qué el pueblo andaluz, cuando habla ríe y cuando canta llora? [...] Quien lleve una existencia plácida, serena y tranquila, escribirá dramas, elegías, lamentaciones, novelas o cuentos melancólicos. Quien viva un verdadero drama, buscará en la ficción un lenitivo y un consuelo a sus amarguras y escribirá crónicas, versos alegres, cuentos graciosos y regocijados o anécdotas picantes. Cada cual finge lo que necesita por compensación de lo que tiene” (1902:120–121) Pero lo mismo se aplica al lector: “El científico, el filósofo, el estadista, enfrascados de continuo en serios y graves estudios, entréganse con avidez, en sus horas de vagar, a la amena literatura, a las conversaciones espirituales y ligeras, aun a los juegos más inocentes e infantiles. Del propio modo, el humilde artesano, fatigado por el trabajo manual y aburrido por el acompañamiento y monotonía de una existencia comparable al continuo girar de un volante, ansía explayar su imaginación por las doradas regiones del ensueño, buscando en el folletón pasional, o en el drama tremebundo de los teatros populares, esa nota de lo pintoresco, de lo bello y de lo extraordinario que faltan en su sombría y rutinaria existencia” (1902:122).

decir lo que se quiera, menos que acusa signo alguno de mojigatería; Galdós nos da a la mujer —y al hombre— en su verdadera psicología y en su verdadera fisiología. Y es de destacar que las expresiones corporales ligadas a la sexualidad aparezcan tan densamente representadas en dos novelas cuyo tema principal está bastante alejado del amor.

Nuestros autores se abastecen de eficaces recursos kinésicos para describir la insinuación carnal. Zola recorre un amplio espectro que va de las leves insinuaciones consistentes en mostrar la piel o los pliegues del cuello, pellizcar las caderas o la cintura de las mujeres, o guiñar el ojo en un acto provocativo por parte de los hombres, hasta las acciones más energéticas e impulsivas de besar a las mujeres contra su voluntad o agarrarlas violentamente en un fogoso afán de poseerlas. Galdós, en cambio, prescinde de semejante violencia, confiando la pintura a un conjunto de expresiones proxémicas y juegos sensuales más sutiles, como el de succionar los dedos o jugar con los lóbulos de Isidora.

Los hombres no son los únicos que se inclinan a estos juegos eróticos. Las mujeres también utilizan varios procedimientos típicos para seducir a los hombres con puros gestos, como el de balancear las caderas al caminar, o toda la sofisticada colección de poses aprendidas y utilizadas a conciencia por la lasciva hija de Gervaise, Nana. Isidora también utiliza sus encantos femeninos, sobre todo su mirada, para seducir a los hombres.

El apetito sexual, pues, el “genio de la especie”, como lo llama Schopenhauer, es casi un protagonista principal en ambos relatos.

El otro gran tema con que se teje la trama de ambas novelas es el de la bestia humana. Y en la mostración de la índole animal de los personajes son también los elementos kinésicos uno de los recursos más eficaces. Sirven mejor que cualquier otro expediente para caracterizarlos como unos seres asilvestrados, chabacanos, que no pueden disimular su origen vulgar y arrabalero: apoyar los codos en las mesas, o las cabezas en las manos, usar una tinaja como asiento o devorar como bestias. Otro signo de bestialismo es la ineptitud en la expresión emotiva y verbal en situaciones de acaloramiento o enervación. Bijard y Mariano son montaraces y zopencos, y carecen de la menor capacidad de humanizarse, uno a causa del alcoholismo, el otro por la falta de educación. Zola exagera la ferocidad de sus bestias humanas; Galdós presenta la tosquedad de un modo más irónico y suavizado —más realista, podríamos decir. En la España decimonónica escandalizaban tanto o más que en Francia las descripciones obscenas, descarnadas y pesimistas a la manera de Zola; pero sería un

error creer que el rechazo se debía más a la mojigatería puritana, como en Francia, que a un gusto formado en la estética realista que procede del Siglo de Oro.

En la novela francesa son muy frecuentes las escenas en que la violencia vesánica, kiné- sicamente representada, la ejercen contra los niños y las mujeres unos hombres que vuelven ebrios a sus hogares. Pero esa inhumanidad contamina en realidad a todos, y así les vemos zurrarse unos a otros, las mujeres en la lavandería o en el taller de Gervaise, madres e hijas, cónyuges. Esta crueldad no puede ser más intensa ni extensa en *L'assommoir*. Generalmente se interpreta este tremebundo salvajismo como una forma de denuncia de las condiciones de vida de los más pobres. Y especialmente se suele destacar que *L'assommoir* prácticamente equivale a un estudio del deshumanizador efecto del alcoholismo en el ser humano.

En *La desheredada* no encontramos tanta violencia como en la novela francesa, salvo en el episodio del capítulo “¡Hombres!” donde los niños simulan una guerra, o, con mucha menos intensidad, en la paliza que da la *Sanguijuelera* a su sobrina. En ningún momento comete Galdós ese exceso que amenaza con conducir el relato a lo inverosímil. Lo más parecido a la crueldad zolesca serían las escenas hacia el final de la novela, cuando Isidora se junta con el zafio *Gaitica*, que la maltrata e incluso le desfigura la cara.

La comparación de estos distintos matices en el uso de unas expresiones kinésicas similares nos muestra que Zola no duda en impregnar la historia de truculenta violencia, acorde con su dogma naturalista, mientras que Galdós ofrece al lector un relato más irónico, más cercano al humor cervantino, más acorde, en suma, con la tradición realista. No es difícil advertir el mismo contraste desde enfoques distintos al que hemos adoptado, pero nos parece que el análisis comparativo de las manifestaciones no verbales diafaniza aún más las diferencias entre estas dos muestras de naturalismo.

Destaquemos por último una importante semejanza argumental. Ambos relatos cuentan el proceso de envilecimiento y degradación física de sus protagonistas. El rostro de Gervaise sufre una sensible metamorfosis desde el inocente y fresco aspecto que corresponde a su juventud hasta el semblante monstruoso del que ella misma se asusta. El semblante de Isidora es como un lienzo donde se dibujan todas sus emociones. Isidora es totalmente incapaz de disimularlas con su expresión, cosa que sí sabe hacer con las palabras. También ella acabará perdiéndolo todo, y hasta su propio hijo la rechazará por no reconocer su espantoso rostro. El séquito de las tribulaciones degradantes, las malas compañías y

el abandono en los vicios sigue el mismo curso en ambas novelas, hasta la claudicación final.

## 6. CONCLUSIONES



Repasemos la trayectoria que ha seguido nuestra investigación, reflejada en el mismo hilo de su exposición, y evaluemos cuáles son su verdadero alcance y su precisa función en el conjunto de los estudios literarios.

Para empezar, ha sido necesario justificar una elección que es al mismo tiempo un compromiso: dada la enorme amplitud del tema de la no verbalidad, con sus interminables ramificaciones por diversas ciencias y su inabordable diversidad de enfoques y métodos, era preciso delimitar lo más rigurosa e inequívocamente el objeto de nuestro estudio como intersección entre la lingüística y la literatura, amén de mostrar, claro está, su necesidad e interés. Hemos iniciado así nuestra exposición con un sintético pero imprescindible recorrido a través de las indagaciones que en este terreno se han ido produciendo desde los inicios de las teorías de comunicación, en los que se obviaron los problemas en que se centra nuestro objeto de estudio (los elementos extralingüísticos), hasta el momento en que el contexto no verbal en todas sus formas no solo adquirió su derecho a ser objeto de análisis científico, sino que incluso se volvió poco menos que imprescindible para dar cumplida cuenta del complejo proceso de la interacción interpersonal. Lo más notable de todas esas contribuciones, desde diferentes disciplinas, no se focalizó en lo literario, sino en la significación de los componentes no verbales en la comunicación común y real, en la vida cotidiana. Y en cierto modo es también esa importancia real lo que sirve de justificación en nuestro análisis de tales elementos en la literatura, simplemente por tratarse aquí de una literatura que cifra su mayor virtud en la reproducción de lo real. De manera que hay una doble vía en que deslizar nuestro interés en tales elementos: reflejados en una novela naturalista, sirven como documento histórico para analizar asuntos propios de la antropología o la psicología; pero también a la inversa, como es nuestro caso, esos elementos, extraídos de la conducta y la comunicación reales, otorgan a un texto literario un carácter distintivo, una particular modalidad de expresión artística, pues apenas pueden mencionarse otros rasgos suyos que patenten más o mejor su deliberado carácter naturalista. Nuestro empeño ha sido mostrar fehacientemente esta importancia, este carácter de requisito imprescindible, que poseen los elementos no verbales en una determinada clase de texto literario.



Ni que decir tiene que, en muchas ocasiones, es imposible atenerse solo a los aspectos puramente literarios, pues su vínculo con los fenómenos de la vida social real es de hecho también parte de su definición.

Como sucede a menudo en las interacciones humanas reales, la literatura naturalista no tenía más remedio que reproducir también esos momentos en los que las palabras no alcanzan a expresar lo que se quiere decir y entonces se recurre a los aspectos extralingüísticos. Un gesto, una mirada, un determinado tono de voz, e incluso un silencio pueden tener una fuerza expresiva que no alcancen las palabras. Si esto es cierto en la vida real, en los contextos comunes y cotidianos, vale también para la ficción por muchos motivos. Evidentemente tiene aquí más razón de ser cuando el texto en cuestión obedece a un más o menos consciente propósito de mimetizar la realidad, que le exige hasta cierto grado la fiel reproducción de las expresiones corporales que intervienen muy significativamente en el contexto comunicativo. Pero aun si no es intención del escritor imitar la realidad, sino que quiere utilizar un lenguaje poético muy alejado del común, los elementos extralingüísticos también le ayudan a intensificar todo tipo de sugerencias o evocaciones. Y en cualquier caso, siempre es el autor conscientemente responsable de la elección que hace de tales manifestaciones no verbales, cuyo propósito no es otro sino hacer comprensibles, creíbles, plausibles, los personajes y sus acciones. En un texto literario nada es dejado al azar —a diferencia de lo que ocurre en la vida real, donde los gestos pueden ser involuntarios. Por el contrario, incluso lo contingente o lo impremeditado que ciertamente ocurren en la vida real, hallan en la literatura su representación meditada, deliberada.

Dando por evidente la necesidad o la gran utilidad de lo no verbal en un texto literario, nos planteamos la cuestión de precisar en qué grado y de qué modo estos elementos extralingüísticos contribuyen a enriquecer —e incluso a distinguir— un texto literario de propósito naturalista. Diríamos que se trata de un caso conspicuo de ligazón entre un determinado tipo de recursos expresivos y una concepción de la función de la literatura muy restrictivamente establecida. Las novelas analizadas exhiben paradigmáticamente los rasgos más salientes de la estética naturalista, y su pormenorizado examen nos ha permitido evaluar cuantitativa y cualitativamente el uso que sus autores hacen de una serie de recursos orientados a lograr un máximo grado de realismo: procurando descripciones suficientes de las conductas verbales y no verbales de los personajes, dotando a estos de unos rasgos individualizadores que los vuelven inconfundibles y fácilmente reconocibles (el timbre de

la voz, gestos típicos, etc.), haciéndolos interactuar de una manera plausible, natural, sin traicionar su psicología, y, finalmente, añadiendo toda la información ambiental que permite al lector ubicar a los personajes en un espacio y tiempo diáfano reproducidos mediante descripciones de los fenómenos táctiles, sonoros u olfativos.

En las novelas estudiadas hemos apreciado a menudo la aproximación a ese grado máximo de mimesis en el que apenas hay espacio para la interpretación, pues todo se presenta diáfano narrado y descrito, unívoco, tangible, con perfecta ilación, sin lagunas, y estrictamente limitado a lo humanamente plausible; pero al mismo tiempo hemos comprobado también que esa formal y material fidelidad a lo real no está libre de exageraciones, no solo de orden artístico, sino también derivadas de la convicción ideológica del determinismo social. En efecto, a menudo esa realidad se muestra deformada, excesivamente sombría y sórdida; pero ni siquiera entonces se trata de un exceso de fantasía o de un desdén por lo real, sino todo lo contrario, de una deformación que acentúa lo real en el mismo sentido en que lo hace una lupa para los ojos. De ahí que los mismos recursos paralingüísticos o extralingüísticos sirvan también en esos pasajes en que se acusa una intensificación expresiva. Especialmente hemos apreciado esto en la notable dilección que muestra Zola por las referencias temporales detalladas o por las descripciones minuciosas de las escenas de violencia, en las que secuencias bien pautadas de palabras, como en perfectas ondas sucesivas, proyectan en nuestra mente la íntegra y meridiana imagen de toda la acción, gesto a gesto, grito a grito, minuto a minuto. Pero en punto a verosimilitud, sin duda lo más destacable, y además común a ambos autores, es el metódico aprovechamiento de la técnica de paralelizar el proceso de las vidas ficticias de los personajes con el de los acontecimientos históricos reales del país; este recurso de fundir el medio de la novela con el marco histórico real es uno de los modos más eficaces de proyectar una atmósfera de realismo sobre aquel sin necesidad de abusar del detallismo verista. Tanto Zola como Galdós hacen coincidir los momentos de máxima tensión dramática con episodios álgidos de la historia de sus respectivos países: Gervaise muere tras la caída de Luis Bonaparte, Isidora se tira a la prostitución con el golpe de Estado de Pavía. Estos encuadres, al fin y al cabo casi puramente simbólicos, como meras coincidencias indiferentes a los verdaderos motores de la acción, además de proporcionar un escenario *real* a una historia solo *realista*, suscitan indisimulablemente reflexiones críticas respecto a las instituciones políticas.

Aun sin este recurso al marco temporal real, el relato de la acción propia de los protagonistas y la descripción de su propio medio ya proporcionan una muy precisa ubicación en el tiempo: numerosas indicaciones cronémicas suprimen casi por completo toda sensación de indefinición cronométrica, de modo que la medida de los distintos lapsos en que transcurren las acciones en el relato produce también una fuerte impresión de realidad temporal. Pero aún hay otros recursos eficaces con vistas a procurar una aproximación fiel a lo real. Las descripciones de los rasgos somáticos o psicológicos de los personajes no nos escatiman el menor detalle de lo que un ojo humano podría captar en una mirada normal, pero además añaden ese componente deformador a que nos hemos referido, pormenorizando diversas taras físicas y mentales que resultan poco menos que imprescindibles para la estética naturalista, tan indisimuladamente rendida a la fascinación de la medicina y otras ciencias afines. A la mayoría de los lectores actuales, las automáticas e indefectibles conexiones entre el alcoholismo y la violencia doméstica (los casos, por ejemplo, del padre y el marido de Gervaise), así como la persistencia hereditaria de las taras (por ejemplo, la herencia de la insania en el clan de los Rufete, que en el curso de cuatro generaciones desemboca en la macrocefalia), nos parecen exageraciones o caricaturas, pero debemos aceptar que esas hipérboles suscitaban en el lector culto de la época una fuerte impresión de realidad.

En la vida real las comunicaciones interpersonales transcurren por múltiples canales. En un texto literario, en rigor, toda la información se transmite por un medio verbal (no añadiríamos ociosa y erróneamente que la lectura, además, afecta fisiológicamente a la vista, porque el mismo texto puede ser leído táctilmente si se imprime en código Braille, o ser simplemente percibido por el oído si se escucha de otro lector; esto resulta irrelevante para la mayor parte de los casos que hemos considerado). Las palabras, por tanto, cargan con todo el peso de suscitar, sugerir, explicar o reproducir de algún modo todas esas otras experiencias de naturaleza no verbal, en que los actos comunicativos son de índole auditiva o táctil; aquí es donde la literatura asume la difícil tarea de sustituir todos o la mayoría de los fenómenos comunicativos (sonidos y movimientos) por adecuados equivalentes textuales, especialmente mediante los recursos de paralenguaje y la kinésica de la Triple estructura básica de comunicación humana de Poyatos. “Y esto es, naturalmente, uno de los logros del realismo narrativo, en el cual las imágenes visuales y acústicas juegan funciones preponderantes entre las otras evocaciones sensoriales”, afirma Poyatos (1994c:119).

Tengamos en cuenta que los expedientes que permiten la reproducción fidedigna de cualquier aspecto de la experiencia común no son patrimonio exclusivo de la literatura de raigambre realista, sino que también sirven para dar relieve expresivo a relatos de contenido francamente evasivo. Y, por otro lado, cabe preguntarse hasta qué punto cumplió la novela naturalista con su pretensión de fidelidad a lo real. No se insistirá nunca demasiado en el hecho de que la “realidad” presuntamente reproducida en las novelas naturalistas — en las aquí estudiadas especialmente— aparece en tal reproducción sensiblemente tergiversada: los autores apenas hallan ocasión de mostrar otra cosa sino su cara más fea y más cruel, eligiendo invariable e incondicionalmente siempre esa parte deslucida y deprimente de la realidad, y dejando de lado aquello que —justamente porque es lo que más y mejor la caracteriza—, les parece menos interesante: lo normal, lo cotidiano, lo común, lo monótono. Paradójicamente, los apóstoles del naturalismo ratifican con su propio ejemplo la necesidad de lo extraordinario, lo escabroso, lo chocante.<sup>1</sup> No se trata, pues, de la realidad objetiva y verdadera, como protestó Zola en sus textos programáticos, sino de una selección más o menos racionalmente motivada —en virtud de criterios tanto ideológicos como artísticos—: una muestra densificada de aquellos aspectos de la realidad habitualmente ignorados, y tradicionalmente considerados indignos de convertirse en sujeto artístico. Esta audaz elección, como hemos mostrado, requirió imperiosamente un más intensivo y extensivo uso de los elementos no verbales, toda vez que —al igual que ocurría en la pintura impresionista— lo típicamente humano dejaba de ser protagonista, para ser suplantado por lo inhumano, lo infrahumano o —como diría Ortega y Gasset— lo deshumanizado: en este caso, los olores desagradables, el fango o las secreciones humanas adquieren por momentos un grado de significación que se le escatima a las palabras u otros elementos comunicativos.

Los hombres no han sido del todo sustituidos por cosas como verdaderos protagonistas de la historia, pero su humanidad ha sido reducida a poco más que una piadosa sospecha: aparecen de principio a fin estigmatizados por el medio en el que viven e interactúan, un medio cuya perniciosa influencia sobre ellos es fatal e irreversible —según dicta la semi-

---

<sup>1</sup> Recordemos las viejas declaraciones de Mario Vargas Llosa: “A medida que la realidad entra en un período de descomposición histórica y social, surge una literatura cada vez más rica, más ambiciosa, más audaz, más original... [La novela] se alimenta de podredumbre. Yo creo que es el alimento que más le conviene, el alimento privilegiado para el novelista” (1966:66). Decir que lo infrahumano conviene a la literatura más que, pongamos por caso, lo heroico, no es más que la expresión de un gusto o, a lo sumo, una preferencia moral.

racional convicción determinista de Zola—; su condición y su destino están irremediablemente sentenciados por la herencia y por la miseria social, y no pueden ser otros sino la animalización y la maquinización. Pero hemos observado también cómo Galdós corrige ese exagerado sesgo determinista y ponzoñoso de Zola: el español se aparta del fatalismo del francés, al menos, en la clara sugerencia de una mejora social por la vía de la educación universal. Menos sensible es la distancia que apenas separa a ambos novelistas en sus respectivos tratamientos de los personajes, tendentes a la caricatura cuando se describen sus comportamientos, presentados como bestias producidas por un medio deshumanizador. En ambos casos esa pintura resulta igualmente exagerada y hasta grotesca, pero tiene su relativa eficacia para el propósito de describir las verdaderas condiciones de vida de la clase obrera, así como las conductas más típicas de sus miembros, primarias y degradantes. El cuadro se completa mediante otros recursos con el mismo propósito, como las descripciones físicas que revelan todos los signos de su miserable condición, su lenguaje precario y el paralenguaje, pero sobre todo los movimientos y ademanes que hemos discutido en los capítulos analíticos correspondientes.

El expediente de la animalización, si bien cubre casi universalmente a toda la masa anónima del proletariado, cumple una función especial en el caso en que caracteriza la brutalidad de ciertos personajes concretos, en cuya idiota y violenta conducta se patentiza la acción de las leyes de la herencia y la influencia del medio; en comparación, está muy atenuado el trayecto que lleva de esta demostración a la expresión más o menos implícita de una crítica a las instituciones sociales plausiblemente responsables de esa deshumanización; no hay una crítica explícita y bien razonada, aunque sí un franco tono de lamentación. Tampoco es manifiesta, sino latente o semi-latente, la crítica a los capitalistas y el maquinismo; la clase de los propietarios de medios de producción no aparece, pero su existencia es fácilmente perceptible; en todo caso, aparecen los medios de producción de que son dueños, las máquinas surgidas de la Revolución Industrial para exprimir a un ejército de esclavos hasta la última gota de sus energías productivas. Pero estas novelas no han reflejado sino muy tangencial y hasta anecdóticamente lo que pudiese haber de resistencia organizada; contrariamente, nos han ofrecido el quebrantamiento de la salud física y moral de los obreros, incapaces de escapar a esas monstruosas condiciones de servidumbre.

Si el objeto era justamente radiografiar todos los intersticios de esa miseria y esa infranqueable sujeción al medio, y si además se trataba de mostrar la cara tradicionalmente oculta

del poverrío, renunciando a los bucólicos retratos que solo destacaban los rasgos pintorescos y artísticamente embellecidos, era inevitable que estos escritores remplazasen aquel lenguaje poético por otro lleno de jergas, de vulgarismos, amén de las expresiones no verbales que lo acompañan indefectiblemente, como eructos o escupitajos. El hablar atropelladamente, incoherentemente, extravagantemente, sustituye a la clásica armonía de las oraciones perfectamente elaboradas, de los ingeniosos sintagmas, de las imágenes elegantes. Pero no, por cierto, en el lenguaje que usa el narrador, sino en el de sus personajes; el del narrador, con todo, también sufre una más o menos atrevida metamorfosis, abrazando la sencillez, la inmediatez, el casticismo y hasta la vulgaridad (en fin, los objetivos que apenas una generación antes había abanderado Champfleury).

Este deslizamiento del habla hacia lo común, que hasta cierto punto afecta al estilo mismo del narrador y no es solo una mera nueva fórmula, menos convencional, de representar el hablar de los personajes, produjo un estilo muy coherente, en virtud de un propósito consciente de fidelidad a lo real. Un cumplimiento mínimo de tal objetivo exigía aumentar el peso de la gestualidad y otros componentes no verbales. Aunque el propósito en sí parecía contradecir todas las convenciones artísticas y amenazaba con implantar el imperio de la grosería, según temían los distintos partidarios de arte por el arte, su resultado fue un patrón literario de alto contenido estético, ya que incrementaba sobremanera el deleite de lo corpóreo, de lo sensible.

Passons en revue la trajectoire que notre recherche a suivie, reflétée dans le fil même de son exposition, et évaluons sa véritable portée et sa fonction précise dans l'ensemble des études littéraires.

Pour commencer, il a été indispensable de justifier un choix qui était à la fois un engagement: étant donnée l'énorme amplitude du sujet de la non verbalité, avec ses multiples ramifications de diverses sciences et de la pluralité inabordable des approches et des méthodes, il a été nécessaire de délimiter le plus rigoureusement l'objet de notre étude comme une intersection entre la linguistique et la littérature, en plus de montrer, bien sûr, son besoin et son intérêt. Nous avons donc initié notre présentation par un tracé synthétique mais essentiel des investigations qui ont eu lieu dans ce domaine depuis les débuts des théories de la communication, et dans lesquelles les problèmes sur lesquels notre sujet est focalisé ont été ignorés (éléments extralinguistiques). Nous sommes arrivés au moment où le contexte non verbal sous toutes ses formes a non seulement acquis le droit de faire l'objet d'une analyse scientifique, mais aussi de devenir nécessaire pour donner un compte rendu complet du processus complexe d'interaction interpersonnelle. La plus remarquable de toutes ces contributions, provenant de différentes disciplines, n'était pas axée sur le littéraire, mais sur la signification des composantes non verbales dans la communication commune et réelle, dans la vie quotidienne. D'une certaine manière c'est aussi cette importance du réel qui sert de justification à notre analyse de tels éléments dans la littérature, simplement parce que c'est là où l'on peut trouver sa plus grande vertu: dans la reproduction de la réalité. Il y a donc une double manière d'aiguiller notre intérêt pour ces éléments: représentés dans un roman naturaliste, ils servent de référence historique pour analyser des questions d'anthropologie ou de psychologie; mais aussi, comme dans notre cas, donnent au texte littéraire un caractère distinctif, une forme particulière d'expression artistique, et on peut à peine mentionner d'autres traits qui déposent plus davantage ou mieux son caractère naturaliste délibéré. Notre tâche a été de démontrer de façon irréfutable cette importance, ce caractère d'exigence obligatoire, que les éléments non verbaux possèdent dans un certain type de texte littéraire.

Il va sans dire que, de nombreuses fois, il est impossible de s'appuyer uniquement sur des aspects purement littéraires, puisque la connexion du langage non verbal avec les phénomènes de la vie sociale réelle fait aussi partie de sa définition.

Comme c'est souvent le cas dans les interactions humaines réelles, la littérature naturaliste n'a eu d'autre choix que de reproduire les moments où les mots ne peuvent pas exprimer ce que l'on veut dire et c'est alors là où les aspects extralinguistiques sont utilisés. Un geste, un regard, un certain ton de voix et même un silence peuvent avoir une force expressive que les mots ne peuvent pas atteindre. Si cela est vrai dans la vie réelle, dans des contextes communs et quotidiens, c'est aussi véridique pour la fiction pour plusieurs raisons. Évidemment, les aspects extralinguistiques sont plus nécessaires et indispensables quand le texte en question obéit à un but plus ou moins conscient de mimétiser la réalité, ce qui exige dans une certaine mesure la reproduction fidèle des expressions corporelles qui interviennent très significativement dans le contexte communicatif. Mais même si l'écrivain n'a pas l'intention d'imiter la réalité, mais qu'il veut utiliser un langage poétique éloigné du commun, les éléments extralinguistiques l'aident aussi à intensifier toutes sortes de suggestions ou d'évocations. C'est en tout cas toujours l'auteur qui est consciemment responsable du choix qu'il fait de telles manifestations non verbales, dont le but n'est autre que de rendre les personnages et leurs actions compréhensibles, crédibles et plausibles. Dans un texte littéraire, rien n'est laissé au hasard —contrairement à ce qui se passe dans la vie réelle, où les gestes peuvent être involontaires. Au contraire, même le contingent ou l'imprévu qui se produit certainement dans la vie réelle, trouve dans la littérature sa représentation méditée et délibérée.

Étant donnée l'évidence de la nécessité ou de la grande utilité du non-verbal dans un texte littéraire, nous nous sommes posé la question de préciser dans quelle mesure et de quelle manière ces éléments extralinguistiques contribuent à enrichir —et même à distinguer— un texte littéraire d'intention naturaliste. On dirait que c'est un cas évident de lien entre un certain type de ressources expressives et une conception très restrictive de la fonction de la littérature. Les romans analysés montrent paradigmatiquement les traits saillants de l'esthétique naturaliste, et leur examen détaillé nous a permis d'évaluer quantitativement et qualitativement l'utilisation que font leurs auteurs d'une série de ressources orientées vers un degré maximum de réalisme. En effet, ils réalisent des descriptions suffisantes des comportements verbaux et non verbaux des personnages en leur fournissant des caractéristiques individualisantes qui les rendent faciles à reconnaître (le timbre de la voix, les gestes typiques, etc.), les faisant interagir de manière plausible et naturelle, sans trahir leur



psychologie, et, enfin, en ajoutant toute l'information environnementale qui permet au lecteur de localiser les personnages dans un espace et dans un temps clairement reproduits par des descriptions des phénomènes tactiles, sonores ou olfactifs.

Dans les romans étudiés, nous avons souvent apprécié l'approximation de ce degré maximal de mimésis dans lequel il n'y a guère de place pour l'interprétation, puisque tout est présenté et décrit clairement, de manière univoque, tangible, avec une intégration parfaite, sans lacunes, et strictement limitée à l'humainement plausible. Nous avons cependant prouvé que cette fidélité formelle et matérielle au réel n'est pas exempte d'exagérations, non seulement d'ordre artistique, mais aussi dérivées de la conviction idéologique du déterminisme social. En fait, cette réalité est souvent déformée, excessivement sombre et sordide; mais même alors, ce n'est pas un excès de fantaisie ou un dédain pour le réel, mais bien le contraire, une déformation qui accentue le réel dans le même sens que celle d'une loupe pour les yeux. Par conséquent, les mêmes ressources paralinguistiques ou extralinguistiques servent aussi dans ces passages dans lesquels une intensification expressive est accusée. Nous l'avons particulièrement apprécié dans la remarquable dilection que Zola montre pour les références temporelles détaillées ou pour les descriptions méticuleuses des scènes de violence, dans lesquelles des séquences de mots bien fixées, comme dans de parfaites vagues successives, projettent dans notre esprit l'image entière et méridienne de toute l'action, geste par geste, cri par cri, minute par minute. Mais en ce qui concerne la vraisemblance, certainement le point culminant et aussi commun aux deux auteurs, c'est l'utilisation méthodique de la technique de paralléliser le processus de la vie fictive des personnages avec des événements historiques réels du pays. Cette ressource consistant à fusionner le médium du roman avec le cadre historique réel est l'un des moyens les plus efficaces pour projeter une atmosphère réaliste sans qu'il soit nécessaire d'abuser du détail vériste. Les deux auteurs rapprochent les moments de tension maximale aux épisodes culminants de l'histoire de leurs pays respectifs: Gervaise meurt après la chute de Louis Bonaparte, Isidora commence à se prostituer au moment du coup d'État de Pavía. Ces cadrages, en fin de compte presque purement symbolique, comme une simple coïncidence indifférente aux véritables moteurs de l'action, en plus de fournir un scénario *réel* à une seule histoire *réaliste*, soulèvent, indissimulablement, des réflexions critiques sur les institutions politiques.

Même sans ce recours au cadre temporel réel, le récit de la propre action des protagonistes et la description de leurs propres moyens fournissent déjà une localisation très précise dans le temps. De nombreuses indications chronométriques suppriment presque complètement toute sensation d'indétermination chronométrique, de sorte que la mesure des différentes périodes dans lesquelles se déroulent les actions de l'histoire produit aussi une forte impression de réalité temporelle. Mais il existe encore d'autres ressources efficaces en vue d'une véritable approche du réel. Les descriptions des traits somatiques ou psychologiques des personnages ne manquent pas même le plus petit détail qu'un œil humain ne pourrait pas capter par un regard normal. Ils ajoutent également cet élément déformant auquel nous avons fait référence, détaillant divers défauts physiques et mentaux qui sont absolument indispensables à l'esthétique naturaliste, fascinée par la médecine et par d'autres sciences semblables. Pour la majorité des lecteurs actuels, les liens automatiques et infaillibles entre l'alcoolisme et la violence domestique (les cas, par exemple, du père et du mari de Gervaise), ainsi que la persistance héréditaire des défauts (par exemple, l'hérédité de la folie dans le clan des Rufete, qui au cours de quatre générations conduit à la macrocéphalie), nous semblent des exagérations ou des caricatures, mais il faut admettre que ces hyperboles ont élevé chez le lecteur instruit de l'époque une forte impression de réalité.

Dans la réalité, les communications interpersonnelles passent par plusieurs canaux. Dans un texte littéraire, à proprement parler, toute information est transmise par un support verbal (nous n'allons pas ajouter par erreur et faussement que la lecture affecte physiologiquement la vue, car le même texte peut être lu tactilement s'il est imprimé en braille, ou il peut être simplement perçu par l'oreille s'il est entendu par un autre auditeur, ceci n'est pas pertinent pour la plupart des cas que nous avons considérés). Les mots portent donc tout le poids d'éveiller, de suggérer, d'expliquer ou de reproduire en quelque sorte toutes ces autres expériences de nature non-verbale, dans lesquelles les actes communicatifs sont de nature auditive ou tactile; c'est là que la littérature assume la difficile tâche de remplacer tout ou la plupart des phénomènes communicatifs (sons et mouvements) par des équivalents textuels adéquats, notamment à travers les ressources de paralangage et kinésique de la Triple structure fondamentale de la communication humaine de Poyatos. "Et c'est, naturellement, l'une des réalisations du réalisme narratif, dans lequel les images visuelles et acoustiques jouent des fonctions prédominantes parmi les autres évocations sensorielles", affirme Poyatos (1994c:119).

Tenons en compte que les ressources qui permettent la reproduction fidèle de tout aspect de l'expérience commune ne sont pas un patrimoine exclusif de la littérature réaliste, mais qu'ils servent aussi à donner un relief expressif à des histoires de contenu franchement évasif. Et aussi, il faut se demander dans quelle mesure le roman naturaliste a rempli sa prétention de fidélité à la réalité. On n'insiste jamais trop sur le fait que la "réalité" supposément reproduite dans les romans naturalistes —dans ceux spécialement étudiés ici— apparaisse dans une reproduction sensiblement déformée: les auteurs ne trouvent guère l'occasion de montrer autre chose que le visage le plu laid et le plus cruel, toujours et inconditionnellement choisissant cette partie sombre et déprimante de la réalité, et en laissant de côté ce qui —justement parce que c'est ce qui le caractérise le mieux—leur semble moins intéressant: le normal, le quotidien, le commun, le monotone.

Paradoxalement, les apôtres du naturalisme ratifient avec leur propre exemple la nécessité de l'extraordinaire, rude et choquante.<sup>2</sup> Il ne s'agit donc pas d'une question de réalité objective et vraie, comme Zola a protesté dans ses textes programmatiques, mais d'une sélection plus ou moins rationnellement motivée —en vertu de critères idéologiques et artistiques—: un échantillon densifié des aspects de la réalité généralement ignorés et traditionnellement considérés comme indignes de devenir un sujet artistique. Ce choix audacieux, comme nous l'avons montré, a eu impérieusement besoin d'un usage plus intensif et extensif d'éléments non verbaux —comme dans la peinture impressionniste—, le typiquement humain n'étant plus protagoniste, pour être supplanté par l'inhumain, l'infrahumain ou —comme Ortega et Gasset diraient— le déshumanisé: dans ce cas, les odeurs désagréables, la boue ou les sécrétions humaines acquièrent parfois un degré d'importance épargnée par les mots ou autres éléments communicatifs.

Les hommes n'ont pas été entièrement remplacés par les choses comme de véritables protagonistes de l'histoire, mais leur humanité a été réduite à un soupçon pieux. Ils apparaissent du début à la fin stigmatisés par le milieu dans lequel ils vivent et interagissent, un milieu dont l'influence pernicieuse leur est fatale et irréversible —comme dicté par la con-

---

<sup>2</sup> Rappelons les vieilles déclarations de Mario Vargas Llosa: "À mesure que la réalité entre dans une période de décomposition historique et sociale, émerge une littérature de plus en plus riche, plus ambitieuse, plus audacieuse, plus originale ... [Le roman] se nourrit de pourriture. Je crois que c'est la nourriture qui lui convient le mieux, la nourriture privilégiée du romancier" (1966:66). Dire que le sous-humain est mieux adapté à la littérature que l'héroïsme, par exemple, n'est que l'expression d'un goût ou, tout au plus, d'une préférence morale.

viction déterministe semi-rationnelle de Zola—; leur condition et leur destin sont irrémédiablement gouvernés par l'hérédité et par la misère sociale, et ne peuvent être que l'animalisation et la mécanisation. Mais nous avons aussi observé comment Galdós corrige le biais déterministe exagéré et empoisonné de Zola: l'auteur espagnol s'écarte du fatalisme de l'écrivain français, au moins dans la suggestion claire d'une amélioration sociale par l'éducation universelle. La distance qui sépare les deux romanciers est moins sensible dans leurs traitements respectifs des personnages, tendant à la caricature lorsque leurs comportements sont décrits et présentés comme des bêtes produites par un milieu déshumanisant. Dans les deux cas, cette peinture est également exagérée et même grotesque, mais elle a son efficacité relative pour décrire les vraies conditions de travail de la classe ouvrière, ainsi que les comportements les plus typiques de ses membres, primaires et dégradants. Le portrait est complété par d'autres ressources ayant le même but, telles que les descriptions physiques qui révèlent tous les signes de leur condition misérable, leur langage précaire et leur paralangage, mais surtout les mouvements et les gestes que nous avons discuté dans les chapitres analytiques correspondants.

La ressource de l'animalisation, bien qu'elle recouvre presque universellement toute la masse anonyme du prolétariat, remplit une fonction spéciale dans le cas où elle caractérise la brutalité de certains personnages concrets, dont le comportement idiot et violent corrobore les lois de l'hérédité et de l'influence de l'environnement; en comparaison, le chemin qui emmène cette démonstration à l'expression plus ou moins implicite d'une critique des institutions sociales vraisemblablement responsables de cette déshumanisation est fortement atténué. Il n'y a pas de critique explicite et bien raisonnée, bien qu'il y ait un ton franc de lamentation. La critique des capitalistes et du machinisme ne se manifeste pas non plus que d'une manière latente ou semi-latente; la classe des propriétaires des moyens de production n'apparaît pas, mais son existence est facilement discernable. Les moyens de production qu'ils possèdent apparaissent: les machines issues de la Révolution Industrielle pour presser une armée d'esclaves jusqu'à la dernière goutte de leurs énergies productives. Mais ces romans n'ont pas reflété sinon que très tangentiellement et même de manière anecdotique ce qui pourrait être de la résistance organisée; à l'inverse, ils nous ont montré comment se brise la santé physique et morale des travailleurs, incapables d'échapper à ces conditions monstrueuses de servitude.

Si le but était juste de radiographier tous les interstices de cette misère et de cette fixation infranchissable au milieu, et même s'il était de montrer le visage d'une pauvre multitude traditionnellement caché, renonçant aux portraits bucoliques qui n'ont fait que souligner les caractéristiques pittoresques et artistiquement embellies, il était inévitable que ces écrivains remplaçassent ce langage poétique par un autre plein de jargons, de vulgarismes, en plus des expressions non verbales qui l'accompagnent infailliblement, comme des éructations ou des crachats. Le parler précipité, de manière incohérente et extravagante, remplace l'harmonie classique des phrases parfaitement élaborées, des syntagmes ingénieux, des images élégantes. Pas dans le langage employé par le narrateur, mais dans celui de ses personnages; le narrateur, cependant, souffre aussi d'une métamorphose plus ou moins intrépide, embrassant la simplicité, l'immédiateté, le purisme et même la grossièreté (en bref, les objectifs qu'à peine une génération avant avait défendu Champfleury).

Ce glissement de la parole vers le commun, qui affecte dans une certaine mesure le propre style du narrateur et n'est pas simplement une nouvelle formule moins conventionnelle de représentation des personnages, a produit un style très cohérent, en vertu d'un but conscient de la fidélité au réel. Un accomplissement minimum d'un tel objectif nécessitait une augmentation du poids des gestes et d'autres composants non verbaux. Bien que le but lui-même semblait contredire toutes les conventions artistiques et a menacé de mettre en œuvre l'empire de la grossièreté, comme le craignaient les divers partisans de l'art pour l'art, le résultat a été un modèle littéraire de haute teneur esthétique, puisqu'il a considérablement augmenté le délice du corporel, du sensible.

## 7. BIBLIOGRAFÍA CITADA



- Alas, L., "Clarín". (1882). *La literatura en 1881*. Madrid: Alfredo de Cárlos Hierro.
- Alas, L., "Clarín". (1911). "Gloria". *Ensayos sobre Galdós*. Madrid: Fundamentos, 2001.
- Andrade Alfieri, G. & J. J. Alfieri (1966). "El lenguaje familiar de Galdós y de sus contemporáneos". *Hispanófila*. N° 28 (septiembre de 1966), 17-25.
- Argyle, M. (1975). *Bodily communication*. London: Methuen.
- Aristóteles (c. 330 a.C.). *El arte poética*. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.
- Atelier pédagogique: Autour de *L'Assommoir* d'Émile Zola", París, Bibliothèque Nationale, Département des manuscrits, Naf 10271 f° 120.
- Auerbach, E. (1950). *Mimesis: La realidad en la literatura*. México: Fondo de cultura económica.
- Balzac, H. de. (1842). "Avant-Propos". *La comédie humaine*, t. I. París: Gallimard, 1976, 7-20.
- Barbey d'Aurevilly, J. (1999). *De Balzac à Zola. Critiques et polémiques*. París: Les Belles Lettres.
- Barthes, R. (1971). *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón.
- Beyrie, J. (1988). "A propósito del naturalismo: problema de terminología y de perspectiva literaria en la segunda mitad del siglo XIX". En Y. Lissorgues (ed.). *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Anthropos, 33-46.
- Bernard, C. (1865). *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. París: J. B. Baillière et fils.
- Bigot, Ch. (1876). "La correspondencia en París". *Revista Contemporánea*, Año III, t. II, abril 30, 236-243.
- Birdwhistell, R. L. (1952). *Introduction to kinesics: An annotation system for analysis of body motion and gesture*. Washington, DC: Department of State, Foreign Service Institute.
- Birdwhistell, R. L. (1970). *El lenguaje de la expresión corporal*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- Bonet, L. (1972). "Introducción", en É. Zola (1989). *El naturalismo*. Barcelona: Ediciones Península, 5-21.
- Bonnafous, S. (1981). "Recherche sur le lexique de *L'Assommoir*". *Les Cahiers Naturalistes*, N° 55, 52-62.
- Borie, J. (1971). *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*. París: Éditions du Seuil.
- Bravo-Villasante, C. (1976). *Galdós visto por sí mismo*. Madrid: Magisterio Español.
- Brunet, É. (1985). *Le vocabulaire de Zola*. París-Ginebra: Champion/Slatkine.
- Brunetière, F. (1883). *Le roman naturaliste*. París: Calmann-Lévy, 1902.
- Butler, R. (1983). "Structures des récurrences dans *L'Assommoir*". *Les Cahiers Naturalistes*, N° 57, 60-73.
- Cáceres Sánchez, M. (1991). *Lenguaje, texto, comunicación: de la lingüística a la semiótica literaria*. Granada: Universidad de Granada, Servicio de Publicaciones.
- Caudet Yarza, F. (1988). "La querrela naturalista. España contra Francia". En Y. Lissorgues (ed.). *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Anthropos, 58-74.
- Caudet Yarza, F. (1995). *Zola, Galdós, Clarín: El naturalismo en Francia y España*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Caudet Yarza, F. (1997). "La falacia mimética: la cuestión del realismo en Galdós". En À. Santa (ed.). *Benito Pérez Galdós: Camins Creuats, II*. Lleida: Pagès Editors, 13-40.



- Cestero Mancera, A. M. (1999). *Comunicación no verbal y enseñanzas de lenguas extranjeras*. Madrid: Arco Libros.
- Chalhoub, S. (1993). "L'enfant à travers les déterminismes du milieu dans *Les Rougon-Macquart*". *The French Review*, March, Vol. 66, N° 4, 595–606.
- Charles-Roux, E. (1978). "La fête sombre du malheur". *Les Cahiers Naturalistes*. N° 52, 7–16.
- Colell, R. (2012). *Factores psicosociales de las relaciones humanas*. [S.I.]: Bubok Publishing.
- Cornell, K. (1964). "Zola's city". *Yale French Studies*. N° 32, Paris in Literature (1964), 106–111.
- Darwin, Ch. (1859). *El origen de las especies*. Barcelona: Austral. Edición Conmemorativa, 2009.
- Darwin, Ch. (1872). *The expression of species and the descent of man*. New York: Modern Library.
- Davis, F. (1989). *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza.
- Delgado Suárez, M<sup>a</sup> del R. (2008). "Breve estudio de la taberna como espacio vital en E. Zola y en A. Palacio Valdés". *Ubi sunt*, N° 22, 117–123.
- Dendle, B. (1988). "Galdós, Zola y el naturalismo de «La desheredada»". En Y. Lissorgues (ed.). *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Anthropos, 447–459.
- Díaz Carmona, F. (1884). "La novela naturalista". *La Ciencia Cristiana*, en E. Pardo Bazán (1989), *La cuestión palpitante*. Barcelona: Anthropos.
- Efron, D. (1941). *Gesture and environment*. New York: Kings crown Press.
- Ekman, P. & W. V. Friesen. (1969). "The repertoire of nonverbal behavior: Categories, origins, usage, and encoding". *Semiotica*, N° 1, 49–98.
- Ekman, P. & W. V. Friesen. (1974). "Nonverbal behaviour and psychopathology". En R. J. Friedman & M. M. Katz (eds.). *The psychology of depression: contemporary theory and research*. 203–232.
- Escandell Vidal, M<sup>a</sup>. V. (1993). *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Anthropos.
- Escandell Vidal, M<sup>a</sup>. V. (2005). *La comunicación*. Madrid: Gredos.
- Escartín Gual, M. (1996). *Diccionario de símbolos literarios*. Barcelona: PPU.
- Fast, J. (1980). *El lenguaje del cuerpo*. Barcelona: Kairós, 5<sup>a</sup> ed.
- Flaubert, G. (1951). *Madame Bovary*. París: Gallimard.
- Freud, S. (1905). "Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora)". En *Revue Française de Psychanalyse*. Vol. 2 (1928), N° 1, 1–112 (trad. Rudolph M. Loewenstein).
- García Sarriá, F. (2005). "Acerca de 'La Desheredada' de Benito Pérez Galdós". *Memoria Digital de Canarias*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Biblioteca Universitaria, 414–418.
- Gaya Catasús, J. (2006). *La comunicació no verbal en la narrativa de Giuseppe Tomasi di Lampedusa: El guepard*. Tesis doctoral dirigida por Miquel Llobera Cànaves en la Universitat de Barcelona.
- González Herrán, J. M. (1989). En E. Pardo Bazán. *La cuestión palpitante*. Barcelona: Anthropos.
- Gramberg, E. (1962). "Tres tipos de ambientación en la novela del siglo diecinueve". *Revista Hispánica Moderna*. Apr 1, Vol. 28, N° 2, 315–326.
- Gullón, G. (ed.). Notas a Pérez Galdós, B. (2011). *La desheredada*. Madrid: Cátedra.
- Gullón, R. (1956). "Lenguaje y técnica de Galdós". *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 80, 38–62.

- Haftner, M. Z. (1962). "Galdós' presentation of Isidora in *La desheredada*". *Modern Philology*, Aug., Vol. 60, N° 1, 22–30.
- Hall, E. T. (1959). *El lenguaje silencioso*. (tit. orig. *The silent language*). Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Hall, E. T. (1966). *The hidden dimension*. New York: Doubleday.
- Havelková, H. (2009). *Los personajes femeninos en las novelas Doña Perfecta, Marianela y Misericordia de Benito Pérez Galdós*. Tesina dirigida por Dra. Eva Lukavská. Masarykova Univerzita Brno.
- Hockett, C. F. (1958). "A course in modern linguistics". *Language Learning: A Journal of Research in Language Studies*. New York: Macmillan. 15–32.
- Hoffman, J. M. (2004). "¿Qué era? La imagen del vestido en *La desheredada*". *Romance Notes*, 45 (1), 125–128.
- Huertas García-Alejo, R. (1985). "Alcoholismo y sociedad en *L'Assommoir* de Émile Zola". *Dynamis: Acta Hispanica ad Medicinae Scientiarumque Historiam Illustrandam*, Vol. 5, 215–229.
- Jaworski, A. (1993). *The power of silence: Social and pragmatic perspectives*. California: Sage Publications.
- Knapp, M. L. (1972). *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós, 1982.
- Knapp, M. L. (1980). *Essentials of nonverbal communication*. Chicago: Holt, Rinehart and Winston.
- Korte, B. (1997). *Body language in literature*. Toronto: University of Toronto Press.
- Lanson, G. (1971). *Histoire de la littérature française* [Remaniée et complétée pour la période 1850–1950 par Paul Tuffrau]. Paris: Librairie Hachette.
- Laurey, M. (1993). "L'élaboration de l'espace fictif dans *L'Assommoir*". *Les Cahiers Naturalistes*, N° 67, 83–96.
- Lidsky, P. (1970). *Les écrivains contre la Commune*. Paris: François Maspero.
- Lissorgues, Y. (ed.) (1988). *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Anthropos.
- Lissorgues, Y. (1997). "La obra de Emilio Zola como revelador de la singularidad literaria y filosófica española". En S. Saillard & A. Sotelo Vázquez (eds.) *Zola y España: Actas del coloquio internacional Lyon (septiembre, 1996)*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Lissorgues, Y. (2008). "Filosofía idealista y krausismo: Positivismo y debate sobre la ciencia". En V. García de la Concha (dir.). *Historia de la literatura española*, II (Siglo XIX), Madrid, Espasa, 1998, 31–46.
- Lissorgues, Y. (2012) "Los espacios urbanos de la miseria en algunas novelas del siglo XIX. Una estética de la verdad". *Anales de Literatura Española*, N° 24, 83–109.
- López Jiménez, L. (1977). *El naturalismo y España: Valera frente a Zola*. Madrid: Alhambra.
- Lucas, P. (1847–1850). *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle*. Paris: J. B. Baillière.
- Lukács, G. "Realismo: ¿Experiencia socialista o naturalismo burocrático?" [entrevista realizada por N. J. Liehm, Checoslovaquia, diciembre de 1963], en AA.VV. (1972). *Polémica sobre realismo*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 9–37.
- Mahl, G. F. (1963). "The lexical and linguistic levels in the expression of the emotions". En P. H. Knapp (ed.). *Expression of the emotions in man*. New York: International Universities Press.

- Mahl, G. F. (1968). "Gestures and body movements in interviews". Paper presented at the Third research in psychotherapy Conference (Chicago, June 1966). En *American Psychological Association*, Vol. III.
- Mariás Martínez, C. (2008). "El Madrid subjetivo de Isidora, *La desheredada* de Galdós". *Revista de Filología Románica*, Anejo VI (II), 195–201.
- Martinell, E. (1986). "Isidora Rufete (*La desheredada*) a través del entorno inanimado". *Letras de Deusto*, Vol. 16, N° 36, 107–122.
- Martino, P. (1972). *Le roman réaliste sous le Second Empire*. Ginebra: Slatkine Reprints.
- Mateu Serra, R. (2001). *El Lugar del silencio en el proceso de comunicación*. Tesis doctoral dirigida por Sebastià Serrano Farrera, Universidad de Lleida.
- Mathy, J. P. (1994). "La noce au musée: Le peuple et les beaux-arts dans *L'Assommoir*". *The French Review*, Feb., Vol. 67, N° 3, 445–452.
- Mattelart, A. & M. Mattelart. (2005). *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Mehrabian, A. (1972). *Nonverbal Communication*. Chicago, IL: Aldine-Atherton.
- Merino, J. M. (2001). "La mirada del Narrador: Benito Pérez Galdós, *La desheredada*". *Revista de Libros de la Fundación Caja Madrid*. N° 55–56, julio–agosto, 1–4.
- Michelli, M. de. (1987). "Gli intellettuali e la Comune di Parigi". *Le circostanze dell'arte*. Génova: Marietti, 20–41.
- Miller, G. (2000). *The mating mind: How sexual choice shaped the evolution of human nature*. London: William Heinemann.
- Mitterand, H. (1988). En Y. Lissorgues (ed.). *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Anthropos.
- Mitterand, H. (2002). *Zola et le naturalisme*. París: Presses Universitaires de France, 4ª ed.
- Mitterand, H. (2009). *Zola tel qu'en lui-même*. París: Presses universitaires de France.
- Morris, Ch. (1938). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1985.
- Morris, D. (1969). *El zoo humano*. Trad. de A. Martín. Barcelona: Plaza & Janés.
- Neuschäfer, H. J. (2016). "Apuntes para una historia social del naturalismo español: la imagen del pueblo desde Galdós hasta Blasco Ibáñez". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, Toronto, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980, 519–522.
- Newton, J. & B. Jackson (1978). "Zola et l'Expression du Temps: Horlogerie Obsessionnelle dans 'L'Assommoir'". *Nottingham French Studies*. Vol. 17 Issue 1, 52–57.
- Oancia, M. A. (1990). *La comunicación no verbal en la narrativa de Galdós*. Tesina dirigida por Fernando Poyatos, Universidad de New Brunswick.
- Ong, W. J. (1996). "Information and/or Communication: Interactions". *Communication Research Trends*. Vol. 16, N° 3, 3–17.
- Ortega y Gasset, J. (1966). «Prólogo para franceses» (1937). En *La rebelión de las masas* [1929], *Obras completas*, t. IV (1929–1933). Madrid: Revista de Occidente.
- Pagès, A. (1993). *Émile Zola: bilan critique*. París: Nathan.
- Pardo Bazán, E. (1881). *Un viaje de novios*. Madrid: Alianza editorial, 2003.
- Pardo Bazán, E. (1989). *La cuestión palpitante*. Barcelona: Anthropos.
- Parra Alba, M. (198?). *El Lenguaje no verbal en Les Thibault*. Tesina dirigida por Àngels Santa, Universitat de Lleida.
- Pattison, W. (1969). *El naturalismo español*. Madrid: Gredos.

- Pérez Galdós, B. (1972). "Observaciones sobre la novela contemporánea en España". En L. Bonet (ed.). *Ensayos de crítica literaria*. Barcelona: Península.
- Pérez Galdós, B. (2011). *La desheredada*. Madrid: Cátedra, 6ª ed.
- Poyatos, F. (1994a). *La comunicación no verbal I: Cultura, lenguaje y conversación*. Madrid: Istmo.
- Poyatos, F. (1994b). *La comunicación no verbal II: Paralenguaje, kinesis e interacción*. Madrid: Istmo.
- Poyatos, F. (1994c). *La comunicación no verbal, III: Nuevas perspectivas en novela y teatro y en su traducción*. Madrid: Istmo.
- Prado, J. del. (coord.). (1994). *Historia de la literatura francesa*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ramón y Cajal, S. (1902). "La psicología de los artistas". En *La psicología de los artistas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1954, 120–127.
- Ramos, C. (2002). *Ciudades en mente: Dos incursiones en el espacio urbano de la narrativa española moderna (1887–1934)*. Sevilla: Fundación Genesian.
- Reyes, G. (1994). *La pragmática lingüística: el estudio del uso del lenguaje*. Barcelona: Montesinos, 2ª ed.
- Reyes, G. (1996). *El abecé de la pragmática*. Madrid: Arco Libros.
- Ribbans, G. (2010). "The making of a delinquent: Mariano Rufete in Galdós' *La desheredada*". *Bulletin of Spanish Studies*, Vol. LXXXVII, N° 6, 779–798.
- Riggio, R. E. & R. S. Feldman (eds.) (2005). *Body language: Applications of nonverbal communication*. Mahwah (New Jersey)–Londres, Lawrence Erlbaum Associates.
- Robin, C. N. (1976). *Le naturalisme dans La desheredada de Pérez Galdós*. París: Annales littéraires de l'Université de Besançon.
- Rodríguez Marín, R. (1996). *La lengua como elemento caracterizador en las 'Novelas españolas contemporáneas' de Galdós*. Valladolid: Secretariado de publicaciones e intercambio científico Universidad de Valladolid.
- Ruesch, J. & W. Kees. (1956). *Nonverbal communication: Notes on the visual perception of human relations*. Berkeley: University of California Press.
- Ruiz Salvador, A. (1966). "La función del trasfondo histórico en *La desheredada*". *Anales galdosianos*, N° 1, 53–61.
- Santiago Guervós, J. de. (2005). "Retórica, pragmática y lingüística de la comunicación". *Revista de investigación lingüística*. Vol. III, 177–208.
- Sartre, J. P. (1948). *¿Qué es la literatura?*. Buenos Aires: Losada, 1952.
- Saussure, F. de. (1916). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1945.
- Schefflen, A. E. (1960). "Regressive one-to-one relationships". *Psychiatric Quarterly*, N° 23, 692–709.
- Schefflen, A. E. (1963). "The significance of posture in communication systems". *Psychiatry*, N° 26, 316–331.
- Schnepf, M. (1988). "El espejo galdosiano: Warnings, patterns, and meanings". *South Atlantic Review*, Jan., Vol. 53, N° 1, 59–66.
- Schnepf, M. (1989). "The naturalistic content of the *La desheredada* manuscript". *Anales Galdosianos*. N° 24, 53–60.
- Schnepf, M. (2004–2005). "Galdós' Madhouse: Notes on the socio-political and medical background to Leganés in 'La Desheredada'". *Letras peninsulares*. 17 (2–3), 345–360.
- Seco, M. (1996). "Prólogo" En R. Rodríguez Marín. *La lengua como elemento caracterizador en las 'Novelas españolas contemporáneas' de Galdós*. Valladolid: Secretariado de publicaciones e intercambio científico Universidad de Valladolid.

- Smith, H. L. (1953). *The communication situation*. Washington, D. C.: US Department of State, Foreign Service Institute.
- Soler González, J. & J. Raurich Leandro (eds.) (2015). *Comunicación y atención primaria para alumnos de Medicina*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Sopeña Ibáñez, F. (1970). *Arte y sociedad en Galdós*. Madrid: Gredos.
- Sosa, J. (1944). *La literatura infantil: Ensayo sobre ética, estética y psicopedagogía de la literatura infantil*. Buenos Aires: Losada, 1959.
- Sotelo, M. (2014). *Realismo y Naturalismo en España: la novela*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Sucré, G. (1985). "La metáfora del silencio". En *La máscara, la transparencia: Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: FCE, 293–319.
- Suwala, H. (1993). *Autour de Zola et du naturalisme*. París: H. Champion.
- Taine, H. (1865). *Philosophie de l'art*. París: Librairie Hachette, 13ª ed., 1909.
- Taine, H. (1865). *Histoire de la littérature anglaise*, 2ª ed. rev. y aum. París: Librairie Hachette, t. I, XV.
- Talens, J.; Romera Castillo, J.; Tordera, A. & V. Hernández Esteve. (1980). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.
- Thibaudet, A. (1936). *Histoire de la littérature française de Chateaubriand à Valéry*. Verriers: Les Nouvelles éditions Marabout.
- Trager, G. L. (1958). "Paralanguage: A first approximation". *Stud. Ling.* N° 13, 1–12.
- Ulbach, L. (1868). "Littérature putride". *Le Figaro*, 23 de enero de 1868.
- Valera, J. (1875). *Prólogo a Pepita Jiménez*. Madrid: Espasa-Calpe, 1935.
- Valera, J. (1887). "Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas". *Obras completas*, t. II. Madrid: Aguilar, 1961.
- Vargas Llosa, M. (1966). *Primera Plana*. Buenos Aires, 9 de agosto de 1966.
- Veblen, T. (1988). *Teoría de la clase ociosa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Watzlawick, P.; Beavin J. H. & D. Jackson. (1967). *Pragmatics of human communication*. New York: W. W. Norton.
- Wiener, N. (1948). *Cybernetics or control and communication in animals and machine*. París: Hermann & Cie.
- Winkin, Y. (1987). *La nueva comunicación*. Barcelona: Kairós.
- Zola, É. (1866). *Mon salon*. París: Librairie centrale.
- Zola, É. (1867). *Thérèse Raquin*. "Preface". París: Librairie générale française, 1993.
- Zola, É. (1880). *Le roman expérimental*. París: G. Charpentier et Cie Éditeurs, 1890.
- Zola, É. *L'Assommoir*. (1961). En *Les Rougon-Macquart*, t. II. París: Bibliothèque de la Pléiade.
- Zola, É. (1989). *El naturalismo*. Barcelona: Ediciones Península. Trad. por J. Fuster.

## 8. APÉNDICES



- A1.1. Vêtements dans *L'Assommoir* d'Émile Zola
- A1.2. Atuendo en *La desheredada* de Benito Pérez Galdós
- A2.1. Chronémique dans *L'Assommoir* d'Émile Zola
- A2.2. Cronémica en *La desheredada* de Benito Pérez Galdós
- A3.1. Paralangage dans *L'Assommoir* d'Émile Zola
- A3.2. Paralenguaje en *La desheredada* de Benito Pérez Galdós
- A4.1. Kinésique dans *L'Assommoir* d'Émile Zola
- A4.2. Kinésica en *La desheredada* de Benito Pérez Galdós

\* Véase el CD adjunto.